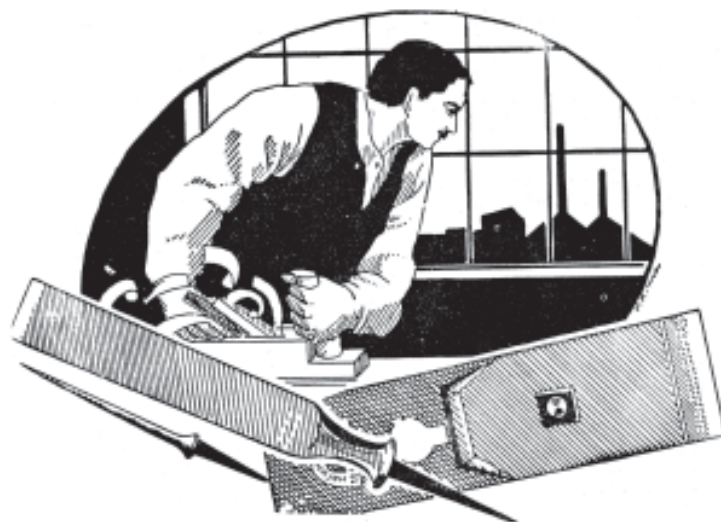


Seija Heinänen

Käsityö – taide – teollisuus

Näkemyksiä käsityöstä
taideteollisuuteen 1900-luvun alun
ammatti- ja aikakauslehdissä







ABSTRACT

Heinänen, Seija

Craft - Art - Industry: From Craft to Industrial Art in the Views of Magazines and Trade Publications of the Early 20th Century

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006, 403 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities,

ISSN 1459-4331; 52)

ISBN 951-39-2402-5

English summary

Diss.

The present art historical research addresses the relationship of craft with art and industry and the nature of different forms of crafts, such as rural home industry, urban craft after the discontinuation of the guild system and applied art of an artisanal nature in Finland. The objective was to elucidate the meanings of content, conceptual dilemmas and history of crafts and applied art. These issues were reviewed with regard to selected themes (ca. 3,600 pages) from a primary material of publications consisting of the journals and magazines *Koti ja Yhteiskunta* (1889-1911), *Ateneum* (1898-1903), *Euterpe* (1900-1905), *Kotitaide* (1902-1918), *Käsiteollisuus* (1906-1931), *Käsityö ja Teollisuus* (1909-1933) and *Domus* (1930-1933). The main themes are the international aspect, crafts or industry and rationalism and aesthetics. The study takes content analysis and a hermeneutic approach as its methodological basis. The research evolved into a process that proceeded stage by stage in a spiralling manner to different levels of depth, an iterative analysis.

The research material shows that the development of applied art involved the problem of an intensive search for a Finnish style, something that would be both contemporary yet recognized internationally as Finnish. Influences were adopted mainly from Great Britain, the Nordic countries and Central Europe. A national culture of art craft was to be created on the basis of vernacular folk art and home industry - not in imitation of the old, but instead in its spirit, with emphasis on individuality and creativity. Alongside the nationalist perspective, there was an ongoing orientation that preferred rationalism and industrial manufacture. The research shows how closely the reception of applied art as a signifying and popularizing process that produced discourses was related to craft-related and vernacular functional values and not only to the values of modernism.

Keywords: craft, home industry, art craft, applied art, modernism, media culture, content analysis

Authors' address

Seija Heinänen
e-mail: semaelhe@cc.jyu.fi
tel. 050 554 3050

Supervisor

Professor Annika Waenerberg
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Reviewers

Professor (em.) Pirkko Anttila
University of Helsinki

Professor Pekka Korvenmaa
School of Design
University of Art and Design Helsinki

Opponent

Professor (em.) Pirkko Anttila
University of Helsinki

ESIPUHE

Kiinnostus käsityöhön on kulkenut mukani vanhempieni antaman esimerkin myötä varhaislapsuudesta lähtien. Käsityö muuttui opintojen kautta työn ammattilliseksi sisällöksi. Hektisen museotyön rinnalla ei ollut kuitenkaan aikaa eikä mahdollisuutta tehdä omaa tieteellistä tutkimustyötä. Mielenkiinto käsityön ja taideteollisuuden aatehistoriaa ja modernismia kohtaan syntyi jo tehdessäni pro gradu- ja sivulaudatur-tutkielmiani, samoin kuin halu tutkia alan ammatti- ja aikakauslehtiä. Väitöskirja on siis parin vuosikymmenen kypsytelyn tulos, vaikkakin tutkimustyö ja kirjoittaminen ovat parin viime vuoden aikaansaannos.

Kiitän tuesta, kannustuksesta, keskusteluista ja neuvoista työni ohjaajaa, Jyväskylän yliopiston taidehistorian professoria, Annika Waenerbergia. Lämmin kiitos tutkimustani kohtaan osoitetusta kiinnostuksesta ja rakentavasta palautteesta myös väitöskirjan esitarkastajille käsityötieteen professori (em.) Pirkko Anttilalle Helsingin yliopistosta ja Taideteollisen korkeakoulun muotoilun ja kulttuurin professorille Pekka Korvenmaalle. Tuesta ja myötäelämisestä haluan kiittää myös läheisiäni. Jyväskylän yliopiston humanistinen tiedekunta sekä taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos myönsivät minulle kaksi apurahaa opintojen viimevaiheessa, joista kiitos. Väitöskirjan suomen kielen tarkasti HuK Maija-Kaisa Myllymäki ja yhteenvedon käänsi englanniksi kielenkääntäjä Jyri Kokkonen. Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikössä kuva-aineiston skannasi julkaisukoordinaattori Pekka Olsbo ja väitöskirjan taittoi julkaisusihteeri Marja-Leena Tynkkynen. Heille kaikille suuri kiitos. Omistan tutkimukseni niille, joiden avulla ja joista huolimatta olen saanut työni päätökseen.

Toivon, että tutkimukseni antaa lukijoille uudenlaisia näkökulmia ja uusia rakennuspalikoita tarkastella käsityön ja taideteollisuuden historiaa, mutta myöskin nykypäivää.

Jyväskylässä 1.3.2006

Seija Heinänen

KUVALUETTELO

KUVA 1	<i>Koti- ja Yhteiskunta</i> 4/1909, kuvaliite.	50
KUVA 2	<i>Ateneum</i> 1/1899, etukansi.....	53
KUVA 3	<i>Käsityö ja Teollisuus</i> 11/1928, 161.	59
KUVA 4	<i>Käsateollisuus</i> 1-2/1927, etukansi.	63
KUVA 5	<i>Käsityö ja Teollisuus</i> 8/1916, kuvaliite.	65
KUVA 6	Designmuseon kuva-arkisto.	68
KUVA 7	<i>Kotitaide</i> 3/1902(A), 26.	91
KUVA 8	<i>Kotitaide</i> 4/1908, 50.....	99
KUVA 9	Campbell 1978, kuvaliitteessä kuva 14.....	101
KUVA 10	<i>Käsateollisuus</i> 5/1929, 81.....	118
KUVA 11	<i>Käsateollisuus</i> 6/1930, 96.	133
KUVA 12	<i>Kotitaide</i> 7/1903, 49.....	159
KUVA 13	<i>Käsateollisuus</i> 3/1927, 44-45.	187
KUVA 14	Heikkinen 1995, 33. Kuvio 5.	197
KUVA 15	<i>Käsateollisuus</i> 3/1929, 41.....	248
KUVA 16	<i>Käsateollisuus</i> 5-6/1919, 41.	275
KUVA 17	<i>Käsateollisuus</i> 2/1922, 19.....	290
KUVA 18	<i>Ateneum</i> 1/1900, 57.....	302
KUVA 19	<i>Käsateollisuus</i> 12/1912, kuvaliite keskiaukeamalla.....	306
KUVA 20	<i>Käsateollisuus</i> 5-6/1915, 50.	308
KUVA 21	<i>Käsateollisuus</i> 7-8/1918, 57.	310
KUVA 22	<i>Käsateollisuus</i> 4/1930, 64, <i>Käsateollisuus</i> 11-12/1914, 103.	315
KUVA 23	<i>Domus</i> 2/1932, 40.....	319

SISÄLTÖ

ABSTRACT

ESIPUHE

KUVALUETTELO

I	JOHDANTO	9
1	TUTKIMUKSEN TAVOITTEET	9
	Käsityön suhde taiteeseen	10
	Käsityö taitotietona.....	17
2	METODOLOGINEN KEHYS	19
	Metodologisia valintoja.....	19
	Tutkimuksen käsitteitä	23
	Käsityö.....	27
	Teollisuus.....	30
	Taideteollisuus	32
	Taide	33
	Modernismi	35
	Funktionalismi	37
	Tutkijan positio	39
3	TUTKIMUSLÄHTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS	40
II	PRIMAARIAINEISTONA SEITSEMÄN LEHTEÄ	44
1	VUOSISADAN VAIHTEEN AIKAKAUSLEHDISTÄ	44
2	TUTKIMUSAINEISTO.....	49
	Koti ja Yhteiskunta	50
	Ateneum	52
	Euterpe	56
	Kotitaide	58
	Käsiteollisuus	62
	Käsityö- ja Teollisuuslehti, vuodesta 1915 Käsityö ja Teollisuus	65
	Domus	67
III	TEMAATTINEN TARKASTELU	70
1	KANSAINVÄLISYYS	71
	Arts and Crafts -liike	71
	Aineistonäkökulma	75
	Rationaalisuus ja Henry van de Velde	85
	Aineistonäkökulma	85
	Yhdysvallat – taidekasvatusta ja taylorismia	92
	Aineistonäkökulma	94
	Saksankielisten alueiden valta-asema	97
	Aineistonäkökulma	107
	Pohjoismaista yhteistyötä	119

	Aineistonäkökulma	122
	Vieroksuttu venäläisyys	136
	Aineistonäkökulma	136
	Hajanaisia vaikutelmia	139
	Aineistonäkökulma	139
	Kansainvälisyys tutkituissa lehdissä	141
2	KÄSITYÖ VAI TEOLLISUUS	150
	Kansallishenkisyys	150
	Aineistonäkökulma	157
	Kansakoulujen käsityö	169
	Aineistonäkökulma	170
	Maaseudun kotiteollisuus	171
	Aineistonäkökulma	175
	Kaupunkien käsityö	192
	Aineistonäkökulma ammattiopetukseen	198
	Aineistonäkökulma käsityöläisten asemaan	202
	Teollisuus	214
	Aineistonäkökulma	217
	Taideteollisuus	225
	Aineistonäkökulma	231
	Käsityöllisistä käsitteistä tutkituissa lehdissä	254
3	RATIONAALISUUS JA ESTETIIKKA.....	267
	Rationaalisuus	267
	Aineistonäkökulma	270
	Makukasvatus	276
	Aineistonäkökulma	281
	Kotien sisustaminen	295
	Aineistonäkökulma	301
	Rationaalisuus ja estetiikka tutkituissa lehdissä	320
IV	PÄÄTELMÄT	328
	Käsityöstä taideteollisuuteen	328
	Heijastuksia nykyaikaan	341
	Tutkimuksen arviointia	343
	SUMMARY	347
	LÄHTEET	354
	HENKILÖHAKEMISTO	397

I JOHDANTO

1 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET

Käsityön, taiteen ja teollisuuden yhteenliittymä on mielenkiintoinen ja monitahoinen. Luovan toimialan ja kulttuurin nähdään olevan yhteiskunnassa merkittävä tekijä varsinkin tulevaisuudessa. Samankaltaisista kulttuurin merkitystä korostavista odotuksista oli kyse noin sata vuotta sitten, kun käsityö ja taideteollisuus saivat uusia sisältöjä ja kansainvälisiä virikkeitä. Keskustelu oli vilkasta ja monitahoista sivuten niin kulttuuri-, elinkeino- ja sosiaalipolitiikkaa kuin taidekasvatusta, taidetta ja itseilmaisua.

Väitöstutkimukseni aiheena on tarkastella käsityön suhdetta taiteeseen ja teollisuuteen sekä ammatillisen käsityön eri muotojen, kuten maaseudun kotiteollisuuden, ammattikuntalaitoksen synnyttämän kaupunkien teollistuvan käsityön ja taidekäsityömäisen taideteollisuuden olemusta Suomessa. Tutkimuksen tavoitteena on selventää käsityön ja taideteollisuuden merkityssisältöjä sekä käsitteellisiä dilemmoja, joita tarkastelen tutkittavista lehdistä – *Koti ja Yhteiskunta*, *Ateneum*, *Euterpe*, *Kotitaide*, *Käsityö ja Teollisuus* sekä *Domus* – vuosina 1892¹-1933 valittujen teemojen avulla. Teemoina ovat kansainvälisyys, käsityö vai teollisuus sekä rationaalisuus ja estetiikka. Tulkinnan kohteena on myös modernismin ja kansainvälisten vaikutteiden merkitys ja osuus suomalaisen käsityön ja hitaasti koneellistuvan käsityömäisen taideteollisuuden aatesisältöön. Peruslähtökohtana on ajatus, että modernismin periaatteista kirjoitettiin yleisesti jo paljon ennen vuotta 1930, jolloin oli ensimmäinen varsinainen funktionalistista taideteollisuutta esittelevä näyttely Helsingissä. Ajallinen rajaus tapahtui lehtien linkaaren perusteella. Muiden paitsi *Käsityö ja Teollisuus* -lehden ilmestyminen oli päättynyt vuoden 1933 loppuun mennessä.

Tutkimuskohteena ovat myös institutionaaliset rakenteet ja yhteiskunnallinen tilanne suhteutettuna tutkittaviin ilmiöihin. Kyse ei ole taiteilijakeskeises-

¹ Koti ja Yhteiskunta ilmestyi vuodesta 1889 lähtien, mutta kolmen ensimmäisen vuoden aikana lehdessä ei ollut teemoihin liittyviä tekstejä ja 1890-luvullakin vain muutama.

tä henkilöhistoriatutkimuksesta tai esinetutkimuksesta vaan taideteollisesta ja käsityöllisestä kulttuurista, johon vaikuttavat Suomen teollistuminen, yhteiskunnallinen ja sosiaalinen tilanne sekä kansainvälisen modernismin kehittyminen. Esimerkiksi Elliot W. Eisner on korostanut käsityön ja kulttuurin välisen suhteen tutkimisen tärkeyttä, koska siten saamme tietoa käsityöhön liittyvistä kulttuurisista näkemisen tavoista ja arvostusjärjestelmistä². Tarkastelen käsityötä ja käsityömaista taideteollisuutta sen eri muodoissa alan ammattilaisten näkökulmasta. Taideteollisuudelle mutta osittain myös ammattikäsitteelle oli ominaista sijoittuminen korkeataiteen ja kansankulttuurin välitilaan.

Käsityön suhde taiteeseen

Taidekäsitteiden yksilölliset teokset hallitsivat taideteollisuutta aina 1950-luvun puoliväliin saakka, poikkeuksia lukuun ottamatta. Alan kansainvälisissä näyttelyissä edustusprofiilin rakentamisen kannalta taidekäsitteillä oli ratkaiseva merkitys³. Se oli myös innovatiivinen suunnannäyttäjä (Arabia, lasitehtaat) eikä pelkkä teollisen tuotannon kylkiäinen tai kuriositeetti. Taidekentässä taidekäsitteet samoin kuin taideteollisuus ovat saaneet hierarkisesti kategorisoiden ”lehtolapsen” roolin. Vielä huonompi asema on ollut käsitteillä, jolta puuttuu taideetuliite.

Taiteen ja taideteollisuuden tutkimuksessa dominoi nykyään suuntaus, joka arkipäiväistä taidetta ja muotoilua. Itse asiassa taideteollisuudessa ja käsityössä on kyse arkipäiväisistä asioista, vain harvoin juhlahumusta. Taideteollisuus halutaan kuitenkin usein nähdä korkeataiteena ja kuvataiteena. Nykytilanne ei ole uusi vaan hyvin samankaltainen 1900-luvun alkuvuosikymmenien tapahtumien kanssa. Miksi taideteollisuuden haluttiin ja yhä halutaan saavan kuvataiteen status, vaikka kyse on eri genrestä? Dilemma syntyi, kun taideteollisuuteen ja käsityöhön alettiin suhtautua käsitteellisesti ja teoretisoiden. Käsitteet eivät enää vain ole osa elämää. Siihen ei suhtauduttu vain itsestään selvänä käsitteellisenä tuotantomuotona, vaan siihen luettiin myös muita arvoja, kuten luovuus ja ideologisista arvoista kansallishenki. Ilmiö liittyi myös käsityöläisen ja taiteilijan identiteetin määrittelyyn sekä tapaan nähdä kuvataiteet käsityötä korkeampana taidemuotona. Käsitteitä kyseenalaistettiin samanaikaisesti kuin se toisaalta monimuotoistui ja toisaalta sen olemassaolo oli vaakalaudalla teollisen tuotannon lisääntyessä.

Pragmaattista filosofiaa edustava John Dewey (1859-1952) esitti, että taiteen kutistaminen kaunotaiteeksi sekä kuvastaa että vahvistaa modernin yhteiskunnan vahingollista jakautumista epämiellyttävään käytännölliseen työhön ja esteettiseen kokemukseen, jota pidetään nautinnollisena mutta tulkittomana. Jako ilmenee hänen mukaansa epäesteettisinä teollisuustuotteina

² Eisner 1997, 21-22; Kärnä-Behm 2005, 47.

³ Ks. esim. Kalha 1997, 264-265.

ja hyödyttömänä kaunotaiteena⁴. Jo Immanuel Kant (1724–1804) erotti aidon vapaan tai kauniin taiteen pelkästä käsityöstä tai teknisestä työstä⁵. Jälkimmäinen on työtä, itsessään vastenmielistä toimintaa ja raatamista, joka on haluttavaa vain lopputuloksensa, kuten palkan takia, ja joka on alituisena pakollisena rasitteena.⁶

Pitäisikö siis käyttää ilmaisua käsityö *ja* taide vai käsityö *tai* taide? Molempien kohdalla on kyse artefakteista, ihmisten tekemistä esineistä. Taide ja käsityö ovat vuosisatojen aikana välillä lähentyneet ja välillä loitontuneet toisistaan. Nykyään designin ja käsityön käyttöesinemäisyys ja sosiaalinen kompetenssi edustavat eräänlaista perustavaa laatua olevaa parametria, oleellista rajaa. Eikö taideteoksella voi olla käyttöfunktioita, Torsten Weimarck kysyy? Modernista länsimaisesta näkökulmasta taideteoksella ei ole nähty olevan käytännöllistä tarkoitusta, ja juuri tämä ominaisuus erottaa taiteen arkkitehtuurista, teollisesta muotoilusta ja käsityöstä.⁷

Taiteeseen verrattuna käsityötä pidetään Peter Dormerin mukaan reputettujen ”jätesalonkina” (*salon de refuse*), jolla ei juurikaan ole taiteen instituutioiden näkökulmasta merkitystä.⁸ Teknologia ja taide kehittyi ja muuntui, mutta käsityö jäi käsityöksi, jolla ei ollut enää kulttuurisesti ja taloudellisesti yhtä merkittävää roolia kuin aiemmin. Kun siirryttiin aistillisesta taiteesta teoretisoivaan taiteeseen, käsityö sai väistyä lopullisesti. Käsityön raunioista syntyi 1800-luvulla taidekäsityö, joka sai tavallaan myös eräänlaisen ”jätesalongin” leiman. Taidekäsityö sisälsi rajatapaukset, ”jämät”, jotka eivät ole varsinaista taidetta taidemaailman mielestä.⁹

Bruce Metcalf on todennut, että taidemaailman ja käsityömaailman välinen kahden kulttuurin yhteentörmäys ei ole estettävissä. Käsityö hyväksyy ja korostaa tuntokokemuksia ja kehollisuutta, kun taas taidemaailma tekstejä ja keskustelua. Taidemaailma keskittyy filosofiaan ja käsityö tunteeseen, kognitioon ja humaaniin kapasiteettiin. Tässä mielessä käsityön ja taiteen vertaaminen ei ole Metcalfin mukaan produktiivista.¹⁰ Hän ei myöskään pidä käsityötä taiteena kuten useat muut käsityötä tutkineet¹¹, vaikka John Ruskinista (*The Nature of Gothic*) lähtien on näin väitetty. Näkemyksensä Metcalf perustelee sillä, että käsityöltä puuttuu Arthur C. Danton määrittelemä merkitys, jonka mukaan taiteilijan tulee voida vapaasti valita taideteoksen muoto. Käyttöesineitä valmistavalle käsityöläiselle esineellisyys ja materiaali ovat ensisijaisia. Taiteessa taas priorisoituu ideoiden ilmaisu. Muoto ja materiaali ovat toissijaisia.¹²

⁴ Dewey 1980 (1934), passim.

⁵ Kant 1952, 164.

⁶ Dewey 1980 (1934), passim.

⁷ Vert. Weimarck 2003, 11-12; Cornell, 1999, 2.

⁸ Dormer 1997b, 2.

⁹ Dormer 1997b, 4-5.

¹⁰ Metcalf 1997, 80-81. Ks. käsityön kehollisuudesta Vilkkä 1993, 47-61.

¹¹ Esimerkiksi William Morris, Peter Dormer ja Richard Shusterman.

¹² Metcalf 1997, 68, 70-71.

Kaunotaiteiden selkeä erottaminen käyttöesineitä valmistavasta käsityöstä perustuu käytännöllisen ja esteettisen vastakohtaisuuteen – oletukseen, joka on Richard Shustermanin mielestä kyseenalaistettava. Käytännön töiden tekeminen voi olla esteettisesti nautinnollista (puutyöt, savenvalu, kalastus) samoin kuin esteettiset pyrkimykset voivat palvella käytännön päämääriä (romanttista rakkautta, seuraelämää). Mikäli oletettu ero käytännöllisen ja esteettisen välillä ei ole pelkkä jäännös ennakkoluulosta, joka perustuu menneisyyden luokkajakoon aherruksensa takia yllirasittuneen, esteettiseen mielenkiintoon kykenemättömän työväenluokan ja käytännön elämästä kaukana olevan, hyödyttömiin huvituksiin ihastuneen joutilaan luokan välillä, kyse on Shustermanin mukaan virheellisestä tavasta hahmottaa keinojen ja päämäärien funktionaalinen erotteilu niiden olemukselliseksi vastakkaisuudeksi.¹³ Taiteen käsite samoin kuin taiteen ja ei-taiteen välinen raja on arvoilmiö, jota ei voida ymmärtää ottamatta huomioon yhteiskunnassa vallitsevia arvosuuntauksia. Taideteokset eivät ole vain empiirisiä ja esineenkaltaisia objekteja vaan arvosuhteiden konstituioimia kulttuurituotteita.¹⁴

Jos keinojen ja päämäärien tyydytystä tuottava yhdistyminen on – kuten Dewey ajatteli – tyypillistä esteettiselle kokemukselle, ja jos tämä kokemus liittyy niin käyttötaiteeseen kuin kaunotaiteisiinkin, esteettisiä perusteita näiden taiteiden ehdottomalle toisistaan erottamiselle ei ole. Myöskään ei ole syytä olla nauttimatta teollisen ja kaupallisen taiteen esteettisesti korkeasta laadusta eikä perusteita olla niitä vaatimatta. Teollisen muotoilun ja kaupallisten tuotteiden muuttuminen esteettisesti itsetietoisemmiksi ja antoisammiksi on kunnianosoitus esteettisen kokemuksen voimalle, joka kumoaa esteettisen teorian ja kaunotaiteen lokeroivat pyrkimykset.¹⁵

Keskiajalla elinkeinot olivat sitoutuneet hierarkkiseen ja kollektiiviseen ammattikuntalaitokseen, joka rajoitti yksilöllistä luovuutta. Mestari toimi designerina, mallipiirtäjänä. Koska orastava teollisuus tarvitsi elinkeinovapautta ja suurempia markkinoita, se mursi Keski- ja Etelä-Euroopassa ammattikuntalaitoksen 1700-luvulla¹⁶, mutta Suomessa asteittain vasta vuosina 1859-1879. Renessanssiajan valtataistelut sekä taideakatemit ovat instituutioina "syyllisiä" työnjakoon ja erikoistumiseen, joka koski erityisesti jakoa ruumiillisen työn/käsityön sekä henkiseen ja intellektuaaliseen ajatteluun liittyvän toiminnan välillä. Keskiajalla käytännölliset sekä henkiset ja hengelliset asiat olivat yhdistyneinä toisiinsa, olivat yhtä. Sama taiteilija teki rakennuksia, esineitä ja kuvataidetta. Kulttuurin maallistumisen ja humanismin synnyn seurauksena taiteen osa-alueet erottautuivat toisistaan, kuten Herbert Read totesi¹⁷. Taiteilijan yksilöllisyys nousi enemmän esiin. Modernin yhteiskunnan niin sanotut

¹³ Shusterman 1997, 40-41, 211.

¹⁴ Shusterman 1997, 27; Sevänen 1998, 385.

¹⁵ Shusterman 1997, 40-41.

¹⁶ Weimarck 2003, 19.

¹⁷ Read 1961, 9-2.

vapaat taiteet olivat vastakohta pakkotyölle ja orjuudelle. Renessanssitradition argumenttina oli vapautuminen ruumiillisesta työstä.¹⁸

Kuvataiteilijat alkoivat vaatia renessanssiajalta lähtien itselleen käsityöläisiä parempaa sosiaalista asemaa. Kuvataiteet erotettiin käsityön lisäksi myös kirjallisesta taiteesta ja tieteestä. Sosiaalisen arvonnousun väylänä nähtiin kuumainen *artes liberales* -perheeseen¹⁹. Identiteetin muutos kesti parisataa vuotta ja vasta valistuksen aikakaudella, 1700-luvulla, määriteltiin taiteen status. Kuvataiteita (*fine arts*) oli nyt viisi: maalaus, kuvanveisto, arkkitehtuuri, musiikki ja runous. Käsityö ja taidekäsityö, joista viimeksi mainittu käsite on todennäköisesti vasta 1800-luvulta, on renessanssin jälkeen laskettu vähemmän tärkeään ja arvokkaaseen, koristeelliseen ja soveltavaan taiteeseen, *artes minores, minor arts*: alempaan taiteeseen. Paul Greenhalgh käyttää samasta asiasta ilmausta "*salon de refuse*" - jättesalonki ja Walter Crane ilmausta "*arts not so fine*".²⁰ Näin koristetaiteelta riistettiin taiteen status samoin kuin käsityöltäkin²¹. Jo 1700-luvulla havaittiin, että jako vapaisiin taiteisiin/vapaisiin oppiaineisiin²², *artes liberales* sekä mekaanisiin taiteisiin, *artes mechanicae*, kuten tekniseen käsityöhön ja insinööritaitoon aiheutti hyödyllistä työtä tekevien ihmisten aliarvioimista²³. Kaikkien ihmisten mielikuvitus ei ollut yhtä lennokas, joten hyvää maalaria, musikanttia, kirjailijaa alettiin pitää nerona, luonnonlahjakkuutena. Näin hänet voitiin nostaa tavallisen käsityöläisen yläpuolelle.

Käsityön ongelmallinen asema uudella ajalla – kysymys onko käsityö taidetta vai ei – juontaa juurensa taiteen käsitteen syntyyn, jonka mukana vanhaan yhdessä pidetyt asiat erotettiin toisistaan²⁴. Kirkon maallisen valta-aseman murtuminen avasi kehityslinjan, jonka seurauksena sosiaalisen ja kulttuurisen toiminnan alueet erkaantuivat vähitellen sekä kirkosta ja uskonnosta että toisistaan. Tämä johti modernin, eriytyneen yhteiskunnan syntyyn Euroopan keskusmaissa 1700-luvun puolessavälissä. Suomessa murros tapahtui noin sata vuotta myöhemmin. Kun moderni länsimainen yhteiskunta sitoutui kasvavassa määrin taloudellisiin ja kaupallisiin arvopäämääriin, taiteiden katsottiin jäävän edustamaan laadullisesti korkeampia arvoja. Puhtaiden taiteiden ajateltiin palvelevan pelkästään eettisiä ja henkisiä tarkoituksia.²⁵

¹⁸ Weimarck 2003, 20, 27.

¹⁹ Haapala - Pulliainen 2003, 38.

²⁰ Greenhalgh 1997a, 27-28; Crane 1892, 109.

²¹ Lucie-Smith 1981; Greenhalgh 1997a, 26.

²² Arto Haapalan ja Ukri Pulliaisen mukaan vanha käänös "vapaat taiteet" on harhaanjohtava. Oikeampaa olisi puhua vapaista oppiaineista, joita olivat grammatiikka eli kielioppi, dialektiikka ja retoriikka sekä geometria, aritmetiikka, astronomia ja musiikki, joka oli teoreettinen oppiaine lukusuhteista ja harmoniasta eikä siis laulamista ja soittamista. On huomionarvoista ettei yksikään nykyisin taiteeksi kutsumistamme asioista kuulu joukkoon, vaikka taiteen käsite syntyi juuri tästä *artes liberales* -käsitteestä. Haapala - Pulliainen 2003, 35 - 37.

²³ Weimarck 2003, 33-34, 51; Diderot 2003 (1751), 50-51. Diderot viittaa englantilaiseen filosofiaan Francis Baconiin ja hänen kritiikkiinsä akateemisen, skolastisen filosofian mielenkiinnostomuudesta luonnontieteitä ja praktisia taitoja kohtaan.

²⁴ Dormer 1994, 37; Haapala-Pulliainen 2003, 41, 43.

²⁵ Sevänen 1994, 64-68.

Poliittiset ja taloudelliset realiteetit loivat sosiaaliset olosuhteet, jotka edellyttivät tuotannon kustannustehokkuutta. Muoto- ja mallipiirustuksesta, joka oli osittain eriytynyt esineiden valmistuksesta, kehittyi vähitellen taideakatemi-oihin erityisaine 1600-1700-luvulla. Esikuvana oli Pariisin taideakademia, jonne osasto perustettiin sekä hovin tarpeiden että maan manufaktuureiden mallistoja varten. Myös Tukholman taideakatemiassa keskusteltiin (1735) siitä, että kuvataiteilijoiden lisäksi olisi koulutettava käsityöläisiä hallitsemaan mallipiirustus työpaikkojen ja manufaktuurien tarpeita ajatellen. Opetus keskittyi nimenomaan ornamenttipiirustukseen, mallinnukseen ja graafisiin tekniikoihin. Aluksi Ruotsissa ajateltiin hovin ja aatelin tarpeita, myöhemmin kohderyhmänä oli myös porvaristo. Kilpailu kasvatti erikoistumista ja mallisuunnittelun merkitystä.²⁶

Puhtaista taiteista erotettiin 1800-luvulla omaksi ryhmäkseen teollinen muotoilu, taidekäsityö, koristetaide ja sisustustaide, joita kaikkia alettiin kutsua Suomessa käyttötaiteeksi. Koska käyttötaiteisiin liittyi selviä käytännöllisiä tarkoituksia, ne jäivät sosiaalisessa arvohierarkiassa puhtaiden taiteiden alapuolelle²⁷. Puhtaasta ja aidosta taiteesta erotettiin myös kansankulttuuriin sisällyneet taide-esineiksi katsotut tuotteet, joita alettiin kutsua kansantaiteeksi. Niidenkin ajateltiin eroavan aidosta taiteesta siinä, että ne liittyivät läheisesti ihmisten arkielämän käytännön toimiin. Tällaisten erottelujen perusteella on monissa länsimaissa tehty jyrkkiä jakoja eri taidemuotojen välille. Jaottelujen tekijöinä olivat ne ryhmät, jotka harrastivat perinteisesti korkeakulttuurista taidetta ja jotka myös keskustelivat siitä julkisuudessa. Lähinnä oli kyse sivistyneistöstä ja ylemmistä sosiaaliryhmistä.²⁸

Nykyään pidetään tärkeänä myös arkikokemusten huomioimista sekä taiteen yhtymäkohtia muihin todellisuutta jäsentäviin diskursseihin. Tässä tutkimuksessa suhteutetaan modernismin sisältöä teknologian lisäksi myös kansatieteeseen ja nationalismiin. Taiteen ja käyttötaiteen välinen raja menettää merkitystään, kun korostetaan sitä, että korkeakulttuurille ominainen suhtautuminen taiteeseen on sekin vain yksi taiteen käyttämistapa omine sääntöineen ja rituaaleineen. Esimerkiksi Aby Warburg (1866-1929) korosti kulttuurisia jännitteitä harmonian sijasta. Warburg liikkui useiden tieteiden välimaastossa ja oli kiinnostunut myös käyttötaiteesta. Hän lähestyi taideteoksia kulttuurisymptomina, historiallisen tilanteen ”oireina” eikä esteettisen arvostelun kohteina.²⁹

Arto Haapala liittää taiteen objekteihin tulkinnan, kritiikin ja historiallisen merkittävyyden käsitteet. Taideobjekti tuotetaan kritiikin avulla. Tulkinnan metodinen pyrkimys on taideteoksen ymmärtäminen. Kritiikkiin kuuluu myös taideteoksen hyvyyden arviointi. Kriitikko antaa yleensä myös arvion siitä, kuinka hyvä teos on. Arvottaminen ja tulkinta ovat kuitenkin problemaattisia ja muuttuvia käsitteitä. Ajatus erityisestä sisäisestä kyvystä tajuta esteettisiä tai

²⁶ Weimarck 2003, 24-25, 27.

²⁷ Sevänen 1994, 66 op. cit. Williams 1976, 32, 35; Parker - Pollock 1989, 50-81.

²⁸ Sevänen 1994, 64-68.

²⁹ Palin 1998, 124-125.

taiteellisia arvoja on tunnettu pitkään estetiikan historiassa. David Hume käytti samasta asiasta termiä "maku" (taste).³⁰

Kantilainen ajattelu näkyy käsityökeskusteluissa, kun todetaan, että käsityö voi tulla taideteokseksi silloin, kun tekijällä on kyky ilmaista käyttö- tai koristefunktion lisäksi jokin idea tai ajatus. Ajatus liittyy myös käsityön tiedediskurssiin, jossa käsityön taiteeksi lukemista on pidetty tuotoksen kauneuteen liittyvänä aste-erona. Taidetta tulee vain riittävän kauniista tuotoksesta – muussa tapauksessa on kyse käsityöstä.³¹ Elliot W. Eisner on kritisoinut käsityön ja taiteen erottamista toisistaan sillä yleisesti käytetyllä perusteella, että taide edustaa jotakin itseisarvoista ja uniikkia käsityön tähdätessä kaupallisuuteen ja käyttöarvoon. Hänen mielestään erottavana tekijänä ei myöskään ole taiteen hienostunut maku, joka teknisesti, imaginaarisesti tai ilmaisullisesti olisi jotakin enemmän kuin käsityö.³² Erotteluun liittyy myös näkemys korkeataiteen ja populaarin toisistaan erottaminen. Taiteen ja käsityön toisistaan erottaminen voidaan nähdä ensisijaisesti historiaan ja institutionaalistumiseen perustuvana erona³³.

On sanottu, että kieli, folklore tai diskurssit eivät ainoastaan heijasta todellisuutta vaan ne ovat ja tuottavat todellisuutta. Kysymys on todellisuuden käsitteellistämisen ja erilaisten merkitysten ulottuvuuksista.³⁴ Tekstiä voidaan lukea myös merkinä kuten semioottisessa esinetutkimuksessa, jossa esineessä itsessään nähdään kommunikatiivinen ulottuvuus. Konteksteista riisutun esineen suhteellisen mykkyuden vuoksi teksti on tutkimuskohteena informatiivisempi.³⁵ Käsityö ja taideteollisuus näyttäytyvät arvorakenteina, jotka on aikoinaan verbalisoitu. Tekstin sisällöllisen merkityksen painottaminen tähtää tutkimuksessani tämän arvomaailman ymmärtämiseen.

Tarkastelen tutkimuksessa modernismin läpäiseviä diskursseja mutta myös keskustelun riippuvuutta taiteen ulkopuolisista arvoista ja konteksteista. Tarkoituksena on osoittaa, miten kiinteästi taideteollisuuden reseptio merkityksellistävänä ja diskursseja tuottavana sekä popularisoivana prosessina kiinnittyi myös kansanomaisiin funktionaalisiin arvoihin eikä pelkästään modernismin arvoihin. Käsityömaisessä, suomalaisessa taideteollisuudessa on kyse kansanomaisen käsityön ja taidon, korkeakulttuurisen taiteen ja teollisuuden liitosta, ei siis pelkästään korkeataiteen ja teollisuuden liitosta. Arkiesineen funktionaalisuuden ja taide-esineen esteettisen muotokielen voi nähdä tekijänsä subjektiivisina rakenteina, kulttuurin tuottamina symbolisina rakenteina tai kulttuuria tietoisesti hyväksi käyttäen rakennettuina rakenteina, joihin nationalismi ja modernismi antoivat rakennusmateriaalia. Modernismia ei yleensä käsitetä uuden muodon kategoriana vaan monisäikeisenä arvorakenteena, jonka juuret

³⁰ Haapala 1990b, 91-93.

³¹ Kojonkoski-Rännäli 1995a, 83, 87; Kärnä-Behm 2005, 29.

³² Eisner 1997, 11-12; Kärnä-Behm 2005, 30.

³³ Eisner 1997, 11.

³⁴ Knuutila 1994b, 22.

³⁵ Vert. Kalha 1997, 17.

ovat taidekäsityksessä ja filosofiassa. Modernismi on myös muuttuva käsite, joka suhteutuu omaan aikaansa.

Käsityötuote on sosiaalisessa kontekstissa syntynyt artefakti. Saavuttaakseen taideteollisuus- ja taideinstituution arvostuksen käsityöläisen ja hänen tuotteensa tulee täyttää tietyt esteettiset kriteerit, jotka perustuvat materiaalin käyttöön ja muotoiluun eli itse asiassa käsityötaidon paradigmaan. Monien mielestä esteettinen kompetenssi on oleellinen tekijä siinä prosessissa, joka jalostaa käsityötuotteen taideobjektiksi. Mutta onko kyse todellakin vain esteettisestä kompetenssista vai myös taideinstituutioiden reviiirin puolustamisesta? Esimerkiksi Harri Kalhan mielestä taideteollisuuden historiassa on ollut näköharha hakea funktionalismia taidekäsityön kentästä. Hänen mielestään ei ole tehty selvää eroa toisaalta kvasifunktionaalisen, modernin muoto- ja materiaaliopin ja toisaalta funktionalistisen aatesisällön välille.³⁶ Ongelmana on ollut se, että on keskitytty miettimään miltä funktionalismi näyttää sen sijaan, että oltaisiin pohdittu sen sisältöä tai vastaavasti pitäydytty teoriassa ilman yhteyttä todellisuuteen. Kalhan mukaan funktionalismille ominainen demokraattinen aatesisältö tuskin toteutui kalliita yksittäiskappaleita tuottaneessa taidekäsityössä. Esimerkiksi Maija Kansasen³⁷ eksklusiivisten kuvakudosten³⁸ tulkitseminen aikakauden ja kauniin arkitavaran ilmaukseksi on tässä valossa Kalhasta keinoteokoista.³⁹ Kalha vertaa yksilöllistä tuotantoa korostavaa taidekäsityötä funktionalismiin, johon hänen perusteensa pätee, mutta unohtaa, että kaikki käsityö ei ole kallista ja ainutkertaisuuteen pyrkivää. Funktionalismin kanssa analogiset periaatteet käsityön piiristä löytyvät sarjatyöstä (esim. Kyyrölän keramiikka) ja vuosisatoja lähes samanlaisina pysyneistä kansanomaisista "tyyppiesineistä", kuten työkaluista (viikate, kirves, puukko, neula, kangaspuut, rukki) ja käyttöesineistä (tynnyrit, saavit).

Tutkimukseni lähenee myös estetiikan kysymyksiä, erityisesti suositeltavan maun määrittelyn kannalta. Esineet ovat esteettisten ominaisuuksiensa lisäksi myös käyttöesineitä. Mutta onko estetiikka sama esineille ja esimerkiksi kuvataiteelle? Pirkko Ahoniemi ja Vuokko Takala-Schreib kyseenalaistavat monia estetiikan tutkimukseen juurtuneita käsityksiä, kuten että esineiden käyttö-

³⁶ Esim. Kalha 1997, 23, 25 ja viitteen 35 teksti, 287.

³⁷ Onni Okkonen selitti Kansasen menestymistä sekä kotimaassa että ulkomailla sillä, että hänen teoksensa perustuivat samanaikaisesti "vanhaan, suomalaiseen ja kansanomaiseen tunteeseen" sekä modernismiin. Okkonen piti Maija Kansasta modernistina, "kubistisen aikakauden lapsena". Okkonen 1930, 3, 5.

³⁸ Itse asiassa teksteissä on rakenne, loimi ja kude, funktionalismin periaatteiden mukaisesti selkeästi näkyvillä. Kankaan rakenteen avulla syntyy myös kuviointi eri sidoksia ja tekniikoita käyttäen. Kyse ei ole pinnalle "liimatuista" moderneista kuvioista, kuten esimerkiksi yleensä keramiikka- tai lasiesineissä. Puhtaimmillaanhan näissä kaikissa kolmessa tekniikassa modernismin periaatteet ilmaistaisiin vain tekniikan, materiaalin, muodon ja värin avulla ilman koristeita. Yksittäiskappaleena valmistettu käsityö on mahdollista nähdä myös prototyypin valmistamisena, jolloin saman teoksen teollinen valmistaminen on mahdollista. Samasta asiasta on kyse käsityötekniikoiden hallitsemisen käyttämisessä työpajaopetuksessa taideteollisuudessa ja teollisuudessa.

³⁹ Vert. Tenkama 1987, 149, 154-155; Kalha 1997, 25-26.

ja hyötyominaisuuksien vuoksi niitä ei tarvitse tulkita eikä pitää esteettisinä kohteina.⁴⁰

Michel Foucault pyrkii rikkomaan historiantutkimuksessa tehdyt loke-roinnit, kuten lineaarisen aikakäsityksen, koska hänestä historian kohteet syn-tyvät antagonististen, vastakkaisten voimien kohdatessa. Tällöin asia ei esiinny vain tiettyinä ajanjaksona, vaan vastakohtat esiintyvät samanaikaisesti historial-lisissa ilmiöissä. Tämä lähtökohta soveltuu Alain Findelin mukaan myös muo-toiluhistorian tutkimiseen⁴¹. Vastakkainasetteluita eli aikalaisten välisiä tai insti-tuutioiden sisäisiä erilaisia suhtautumistapoja tiettyihin asioihin esiintyy kaik-kina aikakausina: esimerkiksi Gregor Paulsson asettui 1910-luvulla William Morrisin käsityötä painottavia periaatteita vastaan ja Deutscher Werkbundissa oli jäsenillä vastakkaisia mielipiteitä kone- ja käsityötuotannosta. Vastak-kainasettelut eivät ole diskursiivisina tapahtumina pelkästään henkilöiden väli-siä, vaan myös asioiden ja teemojen välisiä vastakkainasetteluja ja kohtaamisia. Henkilöt kuitenkin symboloituvat usein tietyksi asiaksi ja ajattelutavaksi. Tut-kimuksessani vastakohtaisuutta edustavat ennen kaikkea käsityö ja teollisuus, joiden taistelun seurauksena sekä käsityön että taideteollisuuden käsitteet mo-ninaistuivat ja muuttuivat. Tutkimuksessa selvittelyn kohteena on myös se mil-lainen oli käsityön asema suhteessa teollisuuteen? Millaisia ongelmia esiintyi koneellistumisen ja teollistumisen saapuessa Suomeen tai haluttiinko taideteol-lista tuotantoa ylevöittää liittämällä se taiteeseen? Hahmottelen niitä yhteyksiä ja painopisteitä, joita tutkimuksen kohteena olevien lehtien sisällönanalyysin perusteella tulee esille 1900-luvun alkuvuosikymmenten suomalaisesta käsi-työstä ja taideteollisuudesta. Punaisena lankana on käsityömäisen toiminnan muutos ja tekijät, jotka vaikuttivat siihen. Etenen lähestymällä lehtien sisältöä, tekstejä eri suunnilta: kotiteollisuuden, kaupunkien käsityön, taideteollisuuden, teollisuuden, kansallishenkisyyden, kansainvälisten vaikutteiden, rationalis-min, makukasvatuksen sekä kodin näkökulmasta.

Käsityö taitotietona

Aikanaan Platon ja Aristoteles tekivät eron ”henkiseen katseluun” liittyvän teo-reettisen tiedon (kreik. *episteme*, lat. *scientia*, *cognitio*) ja tuottavien taitojen (kreik. *tekhne*, lat. *ars*) välillä. Tämä ero on yhä näkyvässä jaossa yleissivistävään ja ammatilliseen koulutukseen.⁴² Ilkka Niiniluodon mukaan sanalla ”osaaminen” ilmaistaan eläimen tai ihmisen kykyä suoriutua jostakin ruumiillisesta tai hen-kisestä tehtävästä: osaan lukea. Taito on osaamista, johon liittyy Aristoteleen sanoin ”pysyvä tekemisvalmius”. Antiikin filosofit pitivät taitojen aluetta vä-hemmän arvokkaana kuin tietoa ja järjen suorittamaa ”katselua” (kreik. *theoria*). Taitojen kentässä symboliset taidot, kuten runous ja retoriikka olivat korkeam-

⁴⁰ Ahoniemi 2000, 11-12; Takala-Schreib 2000, 33.

⁴¹ Findeli 1995, 60-61; Takala-Schreib 2000, 34.

⁴² Niiniluoto 2001, 73-74.

massa arvossa kuin manuaaliset taidot, kuten käsityö tai kehon taidot, kuten tanssi ja näyttelemine. Esimerkiksi antiikin Kreikassa taitavuutta ja taitoa arvostettiin, vaikka käsityöläisen sosiaalinen status ruumiillisen työn tekijänä oli alhainen. Itse asiassa se oli orjan asema. Arvostus oli ristiriitaista, sillä klassiset kuvanveistäjät olivat ihailtuja, mutta muita käsityöläisiä ei arvostettu.⁴³ *Tekhne*-käsite sai rajoitetun merkityksen viitatessaan valmistamiseen, välineelliseen tuottavaan toimintaan. *Tekhne* tuli entistäkin kapeammin ymmärretyksi, kun 1700-luvun uudessa estetiikassa erotettiin toisistaan "tekniikka" – mekaaniset insinööritaidot, jotka pyrkivät tehokkuuteen ja taloudellisuuteen – ja "puhdas taide" – taide taiteen vuoksi "ilman intressiä", kuten Kant asian ilmaisi. Näin luotiin ero käyttöesineiden ja taide-esineiden välille. Edellisiin liittyy käyttötarkoituksia, käytännöllisiä päämääriä ja jälkimmäiset on tarkoitettu katsottaviksi, antamaan miellyttäviä aistihavaintoja, esteettisiä elämyksiä.⁴⁴

Platonin mukaan taidot vaihtelevat sen mukaan, miten paljon ne edellyttävät pelkän harjaantumisen ja kokemuksen ohella tietoa. Taitojen tietopitoisuuden kasvu näyttää olevan yksi inhimillisen kulttuurin yleinen piirre, joka näkyy niin ammateissa kuin harrastuksissakin. Yhä keskeisemmän sijan on saamassa taitotieto eli tieto, joka koskee jonkin taidon harjoitusta ja tehostaa sitä. Taidon vaatima taustatieto voi myös olla piilevää, sanatonta, hiljaista (*tacit*) tietoa.⁴⁵ Tieteelliseen keskusteluun käsitteet "tacit knowledge" ja "tacit knowing" loi Michael Polanyé (1966). Termeillä tarkoitetaan kokemustietoa, joka on hankittu joko aistien kautta tehtyjen havaintojen välityksellä tai tekemällä erilaisia asioita. Usein hiljaiseen tietoon kuuluu tietynlainen "kosketus", käden herkkyyys, jota on mahdoton kuvata sanoin, mutta jota voidaan kädestä pitäen ohjata. On kyse tekijän tiedosta, osaamisesta, jota on sovellettu laajasti esimerkiksi käden työn taidoissa ja taiteessa. Tieteessä hiljaisen tiedon käsitteleminen on tullut yleisemmäksi vasta viime vuosikymmeninä.⁴⁶

Gilbert Ryle on Markus Lammenrannan mukaan erottanut toisistaan tietosanan kaksi eri käyttötapaa: tietää että (*know that*) ja tietää kuinka (*know how*). Esimerkiksi tiedän, että $2+2=4$. Toisessa tietosanan käyttötavassa on kyse taidosta: suutari tietää, miten kenkä korjataan. On siis kyse osaamisesta, kyvystä tehdä jotakin. Taito on kykyä suoriutua jostakin tehtävästä, eikä sitä voida tyhjentävästi ilmaista sanoin. Taito on siis itsenäinen tiedon laji, joka ei palaudu väitelauseiden muodossa esitettyyn propositionaaliseen (*know that*) tietoon. Voidaan sanoa, että taito on sanoin ilmaisematonta tietoa, joka ilmenee toiminnassa.⁴⁷ Peter Dormer käyttää tiedon hallinnasta käsitettä "personal knowledge". Kyse on samasta asiasta, hiljaisesta tiedosta.⁴⁸ On kuitenkin ilmeistä, että "tietää kuinka" ja "osata" eivät aina merkitse samaa asiaa. Ilkka Niiniluodon sanoin: "Vaikka tiedän miten kolmoiskärkisilmukka tehdään taitoluistelussa, en

⁴³ Weimarck 2003, 20-21.

⁴⁴ Niiniluoto 1993, 10.

⁴⁵ Niiniluoto 1992, 51-58; Niiniluoto 2001, 75-76.

⁴⁶ Polanyé 1983; Niiniluoto 1989, 51; Anttila 1996b, 9; Anttila 2005, 55, 73-76.

⁴⁷ Lammenranta 1991, 167-169.

⁴⁸ Dormer 1994, 7, 25, 28.

pysty jäällä tähän taidonnäytteeseen”.⁴⁹ Osaamisesta ei myöskään aina seuraa kykyä kertoa tai tietää, kuinka jokin asia tehdään. Eri kulttuureissa hiljaista tietoa arvostetaan eri tavoin. Japanissa ymmärretään jopa kaiken tiedon olevan alkuperältään hiljaista tietoa, josta he käyttävät filosofi Kitara Nishidan luomaa käsitettä *Ba*.⁵⁰

Käsillä tehtävän työn ongelmana länsimaissa on se, että niissä arvostetaan kognitiota, ajattelua ja tietoa eikä käden taitoja ja kehollisuutta, koska kielelliset ja matemaattiset taidot ovat tarpeellisia markkinatalousjärjestelmän liike-elämässä, politiikassa, sodassa ja akateemisessa maailmassa. Howard Gardnerin mielestä ei ole biologisia perusteita asettaa taitoja hierarkisesti arvojärjestykseen. Ne ovat arvovapaita.⁵¹ Todellisuus on kuitenkin toinen. Ja koska käsityötaitot ovat hierarkian alatasolla, vaikuttaa se myös käsityön arvostukseen koko yhteiskunnassa. Käsityöhön ei suhtauduta vakavasti otettavana ammattina vaan harrastuksena, koska se ei ole kansantaloudellisesti yhtä tuottavaa kuin paperiteollisuus tai tietotekniikka.

Tekoälyn kriitikko Hubert L. Dreyfus on esittänyt taitojen kehittymiselle viisiportaisen mallin (Dreyfus ja Dreyfus 1986), jota Patricia Benner (1989) on soveltanut sairaanhoitajien koulutukseen. Portaat ovat aloittelija (novice), edistynyt aloittelija (advanced beginner), pätevä (competent), taitava (proficient) ja asiantuntija (expert). Asiantuntija toimii kokemuksen kautta syntyneen intuitiion varassa ilman sääntöjä, välittömän varmana siitä, että toimii oikein tilanteen vaatimalla tavalla. Myös kognitiivisen psykologian teorioissa on todettu, että korkeatasoinen taito automatisoituu, tapahtuu ilman erillistä harkintaa tai tietoista tarkkaavaisuutta.⁵² Käsityö sisältää asiantuntemusta, joka on osaksi hiljaista tietoa ja joka opitaan kokemuksen kautta. Asiantuntevuus on vaikeasti kuvattavissa, koska on kyse tietomäärän arvioinnista. Asiantuntijuus ei kuitenkaan ole makuasia, mielipide.⁵³

2 METODOLOGINEN KEHYS

Metodologisia valintoja

Tutkimuksen perustana on hermeneutiikka, jolle on ominaista, että tuotetaan tieteellisiä tulkintoja sijoittamalla tutkittava teksti sen syntykontekstiin. Kyse on merkityssuhteiden auki kerimisestä ja uudelleen yhdistämisestä. Tulkinta perustuu tulkitsijan omaan maailmankuvaan ja aikakauden ajattelutapoihin. Eri asioiden väliset yhteydet paljastuvat vähitellen, kuten tehdessä palapeliä tai

⁴⁹ Niiniluoto 1989, 52-53; Niiniluoto 2001, 75-76.

⁵⁰ Nonaka - Konno 1998, 40-54.

⁵¹ Gardner 1985, 336-337; Metcalf 1997, 79.

⁵² Dreyfus 1986; Benner 1989; Dormer 1994, 62; Niiniluoto 2001, 77.

⁵³ Dormer 1997a, 228-229; Heslop 1997, 64-66.

salapoliisiromaanissa.⁵⁴ Tutkimusmetodina on sisällönanalyysi. Veikko Pietilän mukaan sisällönanalyysi, sisällön erittely voidaan katsoa joukoksi erilaisia sanallisesti tai tilastollisesti kuvailevia menettelytapoja, joiden avulla dokumenttien sisällöstä tehdään havaintoja ja kerätään tietoja. Sisällönanalyysin avulla voidaan tuottaa uusia näkemyksiä ja saattaa esiin piileviä tosiasioita sekä tarvittaessa myös käsitteellistä asioita. Tulkinnan perustana on merkityksen koherenssi, jolla tarkoitetaan ymmärtämisen kokonaisuuden huomioon ottamista. Tutkimuksen tekijä tarvitsee käsitteitä ja tietoa tutkittavan ilmiön kontekstista voidakseen osoittaa aineistossa vallitsevia merkityssisältöjä.⁵⁵

Roland Barthes on todennut, että tekstin merkitys ei ole koskaan lukkoon lyöty – ikään kuin teoksen pinnalla piilevä – vaan merkitys muodostuu vasta tekstin luennassa. Tulkinta ei kuitenkaan ole mielivaltaista. Lukemisen kehykset sekä konteksti antavat sille omat ehtonsa. Kontekstin tutkiminen – ja nimenomaan alkuperäisen kontekstin tutkiminen – on tärkeää intentoitujen ilmausten ymmärtämiseksi⁵⁶. Tämän vuoksi tutkimuksessani on tuotu esille sekä suomalaisen yhteiskunnan kehitystä että käsityön ja taideteollisuuden yleisiä aatevirtauksia. Mutta emme kuitenkaan kykene koskaan saavuttamaan toista aikakautta ja tarkastelemaan sitä yksinomaan sen omilla ehdoilla ravistaen kaiken myöhemmän tietämyksen mielestämme⁵⁷. On kyse tavasta representoida, antaa merkityksiä inhimilliselle todellisuudelle, kuvata se tietyllä tavalla⁵⁸. Pertti Alasuutari on käyttänyt samasta asiasta Michel Foucault:lta (1972) vaikutteita saanutta käsitettä puheavaruus, jolla hän ei tarkoita vain sanoja ja asioita vaan laajempia yhdistäviä kokonaisuuksia ja käytäntöjä erotukseksi puhetapojen analyysistä. Ei ole kyse vain ajan hengestä tai puhetapojen muutoksesta vaan käytännöistä, jotka antavat referenssin ja kehyksen niitä koskeville keskusteluille.⁵⁹

Konteksti on problemaattinen ja tulkintaa edellyttävä eikä ongelmattomasti tutkimuskohdetta selittävä⁶⁰. Kirjallinen ilmaisu on sidoksissa niin tekijöiden ja vastaanottajien tarkoitukseen kuin yleisiin esittämisen konventioihin. Kontekstualisoinnin tarkoituksena onkin saattaa erilaisia ilmiöitä hedelmälliseen dialogiin siten, että ne valaisevat toinen toistaan. Konteksti ei ole pelkkää taustatietoa⁶¹, joten on tärkeää perustella valittu lähestymistapa. Omassa tutkimuksessani valittuun lähestymistapaan päädyin siksi, että halusin tutkia käsityön, teollisuuden ja taiteen kolmikenttää ja sitä miten se ilmeni 1900-luvun alkuvuosikymmenten vaikuttajahenkilöiden kirjoituksissa. Halusin saada selville millaisia näkemuseroja oli tai ei ollut eri konteksteista tulevien vaikuttajien välillä: Arttu Brummer ja Rafael Blomstedt sekä taideteollisuuskonteksti, Lauri

⁵⁴ Varto 1992, 58-72; Alasuutari 1994b; Määttänen 1997; Alasuutari 2001, 32-45; Anttila 2005, 305-307, 549.

⁵⁵ Pietilä 1976, 31-34, 51; Anttila 2005, 175-177, 276, 292.

⁵⁶ Lukkarinen 1998, 48-49.

⁵⁷ Ankersmit 1994, 137,153.

⁵⁸ Moxey 1994, 3; Elovirta 1998, 85-86.

⁵⁹ Alasuutari 1996, 18-21, 251.

⁶⁰ Bal - Bryson 1991, 175; Bryson 1994, 67.

⁶¹ Bal - Bryson 1991, 175-177.

Kuoppamäki ja kotiteollisuuskonteksti, Viktor von Wright ja Jalmari Kekkonen sekä ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen jälkeen syntynyt kaupunkikäsitön ja teollisuuden konteksti. Tutkimus perustuu lehtien sisällön analysointiin ja niiden avulla systemaattisesti rakentuvaan yleiskuvaan käsityön ja taideteollisuuden historiasta. Kiinnostuksen kohteena on nimenomaan tekstien sisältö, eikä niinkään tekstien kielenkäytön merkityksellistäminen ja valtarakenteet, jolloin diskurssianalyttinen tutkimus ja viitekehys olisi ollut osuvampi.

Mediateksteillä tarkoitetaan viestintävälineisiin tuotettuja sanallisia, kuvallisia tai audiovisuaalisia esityksiä. Ne kertovat mediatekstien tuotannosta, tavasta puhutella vastaanottajaa tai siitä, mikä rooli joukkoviestimillä on yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksissa tai muuttumattomuudessa.⁶² Mediatekstit ovat arkitodellisuuden tuottamaan mediatodellisuutta. Mediatodellisuuden ja arkitodellisuuden, reaali maailman erona on se, että reaali maailma on läsnä tässä ja nyt, kun taas mediatodellisuus on aina esitettyä todellisuutta – representaatiota. Mediatekstin sisältöön ja muotoon vaikuttavat ne instituutiot ja organisaatiot, joiden puitteissa teksti on tuotettu sekä se yhteiskunnallinen konteksti (paikallinen, kansallinen, kansainvälinen), johon teksti tuotetaan. Mediaesityksiä voidaan tarkastella kuten tässä tutkimuksessa niiden tuotannon, mutta myös ilmaisun tai niiden vastaanoton näkökulmasta. Mediatekstejä tutkimalla voi tehdä päätelmiä kulttuurissa suurelta osin yhteisesti jaetuista merkityksistä. Niiden avulla voidaan tutkia myös ihmisten ja instituutioiden välisiä suhteita sekä pohtia onko tarpeellista kirjoittaa tai lukea tekstejä uusilla tavoilla.⁶³

Mediatukija Norman Fairclough pitää tiedotusvälineiden ja myös lehtien roolia merkittävänä kulttuuristen muutosten kuvaajana. Nopeasti muuttuvassa yhteiskunnassa tiedotusvälineet toisaalta heijastavat muutoksia ja toisaalta aikaansaavat niitä. Hänen mukaansa on myös tärkeää se mistä vaietaan.⁶⁴ Aikakauslehdet ja useimmiten myös aatteelliset ammattilehdet ovat kaupallisia tuotteita. Jotta lehti menestyisi, on sen kiinnostettava sekä lukijoita että mainostajia. Herkästi vaihtelevan kaupallisen mekanismin vuoksi lehtiä pidetään oman aikansa hengen, elämäntapojen, asenteiden ja ihanteiden tulkkina, mutta myös aktiivisina toimijoina.⁶⁵ Lehdet ovat lukijoistaan riippuvaisia, koska olemassaolo päättyy ellei lehden edustamat ihanteet saa vastakaikua tai sillä ei ole lukijoita⁶⁶. Kulttuurin- ja historian tutkimuksen näkökulmasta aikakauslehtiä on Päivi Aikasalon mukaan hyödynnetty pääasiassa vasta 1980-luvulta lähtien, koska aiemmin niitä ei pidetty riittävän objektiivisina lähteinä⁶⁷. Oman tutkimukseni kohteina oleviin ammatti- ja erikoislehtiin voi suhtautua kriittisesti siinä mielessä, että ne olivat pääasiassa yhden aatteen lehtiä - vähiten *Ateneum* ja *Euterpe*. Ne pyrkivät ajamaan pääasiassa vain omaa asiaansa, mutta toisaalta

⁶² Väliverronen 1998, 7-8.

⁶³ Väliverronen 1998, 8; Kotilainen 1999, 37,40; Kärnä-Behm 2005, 38-40.

⁶⁴ Fairclough 1997, 73, 83.

⁶⁵ Jaakkola 1979; Wolf 1990, 61-80; Wiio 1992, 81; Kivikuru 1996; Aikasalo 2000, 21, 23-24; Sarantola-Weiss 2003, 43.

⁶⁶ Thompson 1995, 99; Heikkinen 1996, 100-102; Aikasalo 2000, 21-22.

⁶⁷ Aikasalo 2000, 23.

juuri siksi ne kuvastavat hyvin oman tutkimukseni kohteena olevia näkemyksiä. Lehdistä näkee mitä lukijoille pyrittiin viestittämään, mutta ei sitä miten viesti vastaanotettiin⁶⁸.

Tutkimuksessani käsityön ja taideteollisuuden imago perustuu lehtien välittämään sanomaan, koska artikkeleista välittyy se kuva, jonka lehtien toimittajat, artikkelien kirjoittajat ja lehtien kustantajat halusivat antaa ja mitä asioita he halusivat nostaa esille. Kirjoittajilla, jotka olivat usein ammattialansa vaikuttajia, virkamiehiä ja järjestöihmisiä sekä toimittajilla ja lehtien linjauksilla oli tärkeä rooli ammattialojen diskurssissa sekä käsityön ja taideteollisuuden edistämässä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Lehden kustantaja, toimittaja ja artikkelien kirjoittaja saattoi olla myös sama henkilö, kuten esimerkiksi Jalmari Kekkonen ja Lauri Mäkinen.

Kun tutkittavana ilmiönä on seitsemän ammatti- ja aikakauslehden sisältö (noin 20 000 sivua) määritellyllä aikavälillä ja tehtävänä on kuvailla sisältöä ja siinä ilmeneviä muutoksia ja kehityslinjoja, lähdin liikkeelle lukemalla koko perusaineiston. Reflektiivisen lukemisen, esiymmärryksen sekä aikaisempien tutkimusten ja teorioiden perusteella muodostui mielikuva lehtiartikkelien sisällöstä. Lukemisen jälkeen muodostin tutkimuksen rungon ja teemoitin relevantin aineiston (noin 3 600 sivua). Yleisyytensä ja relevantin sisältönsä perusteella esille nousivat tarkastelunäkökulmat⁶⁹ eli kolme myös toisiinsa vaikuttavaa pääteemaa, jotka ovat *kansainvälisyys*, käsityölliseen ja taideteolliseen toimintaan liittyvä problematiikka eli *käsityö vai teollisuus* sekä *rationaalisuus ja esteetiikka*. Pääteemat jakautuvat alaluokkiin tutkimuksen sisällysluettelon mukaisesti. Teemat sitoutuvat myös tutkimuksen keskeiseen kysymykseen: mikä on käsityön suhde taiteeseen ja teollisuuteen? Kyse oli sisällönanalyysin termin tutkittavan aineiston jakamisesta havaintoyksiköihin⁷⁰.

Syntyi vaihe vaiheelta eri syvyytasoisille spiraalinomaisina kierroksina etenevä prosessi, iteratiivinen analyysi, jota Ian Dey kuvaa laadulliselle analyysille tyypilliseksi hermeneuttiseksi kehäksi⁷¹. Lähestyn tutkittavan ajanjakson monimuotoista käsityötä ja taideteollisuutta eri katsantokannoilta ja pyrin näin iteraation avulla saamaan riittävän tarkan analyysin. Laadullisessa tutkimuksessa aineiston analyysi, keruu ja käsitteellistäminen limittyvät toisiinsa ja niiden analyttinen erottaminen toisistaan on usein vaikeaa⁷². Deyn mukaan luokittelu on sisällönanalyysin ydin. Data pilkotaan ensin osiin omiksi luokikseen ja myöhemmin osat yhdistetään analyttisesti hyödyllisellä tavalla. Luokittelun avulla etsitään eroja ja yhtäläisyyksiä, rakennusaineiksia analyysiin.⁷³ Pertti Alasuutarin termejä käyttäen yhdistetään tutkimuksessa raakahavaintoja meta-havainnoksi - konstruoidaan asioita ja ilmiöitä, joita selitetään ja näin tarkastel-

⁶⁸ Vert. Ollila 1993, 4; Aikasalo 2000, 25.

⁶⁹ Vert. Mäkelä 1990, 56.

⁷⁰ Anttila 2005, 293.

⁷¹ Dey 1993, 53. Katso myös Varto 1992, 69; Anttila 2005, 280-281, 306.

⁷² Anttila 2005, 282.

⁷³ Dey 1993, 40-47. Vert. Heiskala 1990, 242-262; Tuomi - Sarajärvi 2003, 47-50.

laan aihetta yksittäistapausta yleisemmällä tasolla⁷⁴. Aineiston tarkastelu on kirjoitettu tutkimuksen etenemisen sisään, argumentaatioon.

Tässä tutkimuksessa aineistolle ei anneta numeerisia arvoja, joita myös voidaan käyttää sisällönanalyysissä. Tutkimukseen on otettu mukaan kaikki kutakin teemaa käsittelevät relevantit artikkelit, jotka on merkitty lähdeviitauksin. Painotan artikkeleiden sisällöllistä merkitystä enemmän kuin määrällistä, joten lukumäärät eivät todennäköisesti olisi tuoneet lisäarvoa. Pirkko Anttilan mukaan sisällönanalyysin onnistumisen edellytyksenä on analyysin systemaattisuus. Myöskään hypoteesin vastaista aineistoa ei saa jättää analyysin ulkopuolelle. Tavoitteen tulee olla enemmän kuin vain sisällön kuvaus, jolloin tulos liittyy ilmiön määrittelyyn tai sen taustalla oleviin henkilöihin tai laajemmin esimerkiksi kulttuurisiin, taloudellisiin ja sosiaalisiin yhteyksiin.⁷⁵

Tutkimuksen käsitteitä

Määrittelen keskeisimmät käyttämäni käsitteet, koska alan käsitteillä tarkoitettiin osittain tutkittavana ajankohtana eri asioita kuin nykyisin. Nykyään esimerkiksi kotiteollisuutta ja käsiteollisuutta kutsutaan yleisesti käsityöksi. Puhutaan myös designista, muotoilusta, jolla tarkoitetaan toisaalta taideteollisuus-esineitä, mutta laajemmassa merkityksessä muotoilu on yleisnimitys visuaalisesti painottuneesta suunnittelusta, joka käsittää tuotteet, viestinnän ja ympäristöt⁷⁶. Muotoilun käsite on 2000-luvulla laventunut entisestään. Se sisältää muutenkin kuin tuotteen tai palvelun ulkoiseen olemukseen liittyviä ominaisuuksia. Muotoilu käsitetään prosessiksi, joka kattaa kaikki tuotteen kehittämisen vaiheet: markkinointitutkimus, konseptin kehittäminen ja sen arvioiminen, suunnitteluratkaisu, tuotteistaminen sekä kommunikaatio. Muotoilu on jatkuva päätöksentekoprosessi, jossa ideasta tulee lopputulos, joko hyödyke tai palvelu. Muotoiluun sisältyy myös uutuusarvo – tehdään uusia, harkittuja asioita eikä toteuteta asioita tietyllä samalla vanhalla tavalla. Uutuuksia ja muutoksia ei kuitenkaan tehdä pelkästään muutosten itsensä vuoksi.⁷⁷

Design-sana perustuu Torsten Weimarckin mukaan latinan *designatio*-sanaan, joka tarkoittaa renessanssitradition mukaisesti piirtämistä, mutta myös visuaalisen käsitteen luomista jostakin. Piirtäminen oli eräänlaista tiedon ilmausta myös luonnontieteissä 1600- ja 1700-luvuilla. Piirtäminen ei siis ensisijaisesti ollut mallin tai ornamentin luomista vaan se nähtiin kognitiivisen prosessin välineenä, jossa jokin aktualisoitunut asia sai täsmällisemmän visuaalisen hahmon ollakseen käsitettävä. Suurin piirtein sama sisältö on sanoilla *disegno* (ital.), *dessin* (ransk.) ja *design* (engl.) – tehdä maailmaa visuaalisesti käsitettä-

⁷⁴ Alasuutari 1994b, 40-43, 77-78, 209.

⁷⁵ Anttila 2005, 293-294.

⁷⁶ Puustinen - Perheentupa 1990, 90.

⁷⁷ Nyberg - Lindström 2005, 2.

väksi, näkyväksi, ymmärrettäväksi ja käyttökelpoiseksi hyvässä ja pahassa.⁷⁸ Piirustus on välimuoto itse esineen ja abstraktin ajatuksen välillä.

Analyttisesta näkökulmasta voi designin nähdä tapana erottaa käsitteellinen hahmottaminen materiaalisesta esineiden valmistamisesta. Aikoinaan ei suunnittelua ja estetiikkaa erotettu käsityöllisestä, teknisestä suunnitelman toteuttamisesta – ei käsityössä eikä rakentamisessa. Nykyään eri henkilö, esimerkiksi esineen suunnittelija tai arkkitehti vastaa ajattelusta ja suunnittelusta. Itse asiassa on kyse myös vallasta. Se on yksi ilmaus valtataistelusta ruumiillisen työn ja ajatteluun liittyvän työn välillä. Nykyinen design-käsite eroaa renessanssitradition piirustus- ja kuvataidekäsitteestä, koska nykyään designiin liitetään käytännöllinen ja/tai sosiaalinen aspekti, joka puuttui taideteokselta.⁷⁹ Suomessa design-sanaa alettiin Pekka Suhosen mukaan käyttää varsinaisesti vasta toisen maailmansodan jälkeen⁸⁰.

Suomenkielinen "muotoilu-sana" viittaa suoremmin kuin "design" lopputulokseen ja sen muotoon ollen sukua saksankielisille "*Formgebung- ja Formgestaltung*-ilmaisuille". Muotoilu-sana sopii hyvin Seppo Väkevän mielestä suomalaisen muotoilun maailmaan, jossa lähestymistapa on pitkään ollut tuote- ja esineprosessikeskeinen. Lisäksi sanalla on neutraali arvolataus; siltä puuttuvat design-käsitteeseen Suomessa liittyvät tyyllilliset ja merkkituotteisiin viittaavat sivumerkitykset.⁸¹ Muotoilija on eräänlainen stylisti – ideoiden ja arvojen välittäjä, joka toimii tuottajien, teollisuuden, insinöörien ja sovelletun tieteen sekä kuluttajien välissä. On oltava yhteiset arvot, jotta teollisuusyritys saa voittonsa, muotoilija palkkionsa ja kuluttajat mieleisiään tuotteita. Muotoilu sisältää myös arvoja, joihin pyritään vaikuttamaan mainonnan avulla.⁸²

Käsityöstä ja muotoilusta tuli enenevässä määrin valtiollisen kiinnostuksen kohde 1700-luvun toisella puoliskolla. Samalta ajalta lähtien alkaa esiintyä kirjoituksia, joissa keskustellaan designin yhteiskunnallisesta roolista.⁸³ Työn historiaan perehtynyt ruotsalainen Carl Fredrik Adelcrantz kirjoitti 1750-luvulla, että hyvinvoinnin lisäämiseksi oli tehostettava ulkomaan kauppaa. Kilpailuvaltteja olivat hyvät raaka-aineet ja koristeellinen ulkonäkö (*prydeligt utseende*). Vapaan taiteen tuli mallipiirustuksen muodossa pitää huoli, että tuotteet olivat kauniita. Taiteen tehtävä oli jalostaa tuotteita ja nostaa niiden arvoa, jotta tuotteita ostettaisiin.⁸⁴ Samanlaisia keskusteluja käytiin myös Saksassa ja Tanskassa⁸⁵. On hyvä muistaa, että vuoropuhelua koristetaiteesta ja tuotesuunnittelusta käytiin Ruotsi-Suomessa jo ennen Lontoon 1851 maailmannäyttelyn synnyttämää keskustelua.

⁷⁸ Weimarck 2003, 13-14, 18-19.

⁷⁹ Weimarck 2003, 16-17, 20.

⁸⁰ Suhonen 2000, 9.

⁸¹ Väkevä 1993, 160.

⁸² Dormer 1990, 10; Rees 1997, 128-129.

⁸³ Weimarck 2003, 31-32.

⁸⁴ Carl Fredric Adelcrantzin puhe "Om de fria konstens värde och nytta", (sic) joka pidettiin 23.6.1757 Tukholmassa. Weimarck 2003, 27-28.

⁸⁵ Weimarck 2003, 30.

Herbert Readin mukaan 1700-luvulla tehtiin virhetulkinta ja annettiin ornamentti-sanan merkitys taiteelle, kun alettiin puhua sovelletusta taiteesta. Sovelletusta ornamentista tuli sovellettua taidetta.⁸⁶ Valmistajat päättivät 1830-luvun paikkeilla, että koska he tarvitsivat taiteellisia koristeita esineisiinsä, he ottivat niitä mistä tahansa tavaroista, miltä tahansa aikakaudelta ja sovelsivat tuotantonsa – jopa itse koneisiin. Syntyi eklektismi. Kun taidetta sovellettiin teollisuustuotteisiin, syntyi käsite ”*applied art*” – sovellettu taide, taideteollisuus. Koristelun taiteeksi kutsumisesta tuli soveltavan taiteen perusajatus. Näin syntyi kahtiajako ja käsitteet ”kaunotaide”, jolla tarkoitettiin arkkitehtuuria, kuvanveistoa, taide-maalausta, musiikkia ja runoutta sekä ”sovellettu taide”. Antiikin Kreikasta lähtien oli käytössä ollut aiemmin vain yksi sana, ”*tekhnē*”, joka tarkoitti molempia taiteen osa-alueita, sovellettua taidetta ja kaunotaidetta.⁸⁷

Taiteellisen idean irrottua tuotantoprosessista teollisuus alkoi pitää ornamenttia ja ylipäättänsä taiteellisuutta esineissä irrallisena lisänä, jolla voitiin parantaa esineiden kilpailumahdollisuuksia markkinoilla. Koristetaiteilijoita ei opetettu ymmärtämään valmistusprosesseja ja markkinointia, koska heidän oletettiin tarvitsevan vain koristeiden piirustustaitoa.

Ensimmäinen merkki halusta muuttaa käsityön ja taideteollisuuden, sovelletun taiteen sisältöä tapahtui käsityöläisten eikä taiteilijoiden piirissä, kuten olisi voinut olettaa. Muutamit käsityöläiset alkoivat tietoisesti opiskella taidetta 1860-luvulla. He pestautuivat taideakatemioiden oppiakseen sommittelua, värin käyttöä ja koristelua. Estetiikka kiinnosti heitä. Näin sai alkunsa moderni käsityöllinen esinesuunnittelu, joka ei enää perustunut vanhoihin malleihin. Esimerkiksi kultaseppä Oluf Tostrup opiskeli Berliinin taideakatemiassa ja loi oman mallistonsa.⁸⁸ Noin 30 vuotta myöhemmin tapahtui seuraava ryhdistäytyminen. Nyt kuvataiteilijat lähestyivät käsityötä. Jonkin aikaa toiminnassa olleet taideteollisuusyhdistykset halusivat yhdistää korkeataiteen ja käsityön. Design oli kuvataiteilijoille kuitenkin vapaa-ajan harrastuksen kaltaista työtä eivätkä he yleensä antautuneet kokonaan alalle. Nämä taiteilija-suunnittelijat sovelsivat taidetta, ornamentteja tuotteisiin. Vain harva heistä yhdisti suunnittelun ja käsityön tekemisen, koska he eivät valmistaneet itse suunnittelemaansa tuotteita.⁸⁹ Edellä mainittu kehitysvaihe oli rinnakkainen kolmannen kanssa.

Toisessa vaiheessa miehet ryhtyivät designereiksi ja kolmannessa vaiheessa yleisimmin naiset, jotka yhdistivät teknisen osaamisen ja taiteellisen kompetenssin. He valmistivat itse suunnittelemansa tuotteet. Toinen kausi johti Fredrik Wildhagenin mukaan suunnitteluun teollisuuden tarpeita varten ja kolmas studio-tyyppisen taidekäsityön syntyyn 1800-luvun lopussa. Käsityöt olivat naisille luontaisia, koska kutominen, neulominen ja kirjonta olivat osa keskiluokan tyttöjen kasvatusta. Mutta keskiluokan miesten ei sopinut tehdä ruumiillista työtä ja hikoilla.⁹⁰

⁸⁶ Read 2003 (1934), 198-199.

⁸⁷ Read 2003 (1934), 177-178.

⁸⁸ Wildhagen 1987, 24.

⁸⁹ Wildhagen 1987, 25.

⁹⁰ Wildhagen 1987, 25-26. Vert. Pevsner 1973, 242-243; Lucie-Smith 1981, 11.

Sovellettuun taiteeseen ja eklektismiin vaikuttivat 1800-luvulla myös Gottfried Semperin (1803-1879) ja Alois Rieglin (1858-1905) tutkimukset. Semper kehitti darwinistisessa hengessä arkkitehtuurin sekä käsityön tyylien ja ornamenttien kehityshistorian. Perusajatuksena oli, että jokaisella materiaalilla, välineellä ja tekniikalla, varsinkin tekstiileissä ja keramiikassa sekä puunveistossa ja muurauksessa, on oma ornamentaalinen muotokielensä, joka kehittyy. Rieglin tarkoituksena oli luoda jatkuva, autonominen ornamenttistoria Kaudoidästä ja antiikista keskiaikaan. Taustalla oli tyytymättömyys Semperin tyyli-teoriaan, vaikkakin kritiikki kohdistui enemmän Semperin seuraajiin kuin Semperiin itseensä.⁹¹

Suurin muutos käsityön lähestyessä taiteita 1800-luvulla löytyy käsitteellisesti tasolta – taideteollisuusliikkeen sosiaaliset päämäärät. Aluksi keskityttiin ylemmän keskiluokan kaupunkikotien kaunistamiseen. Kansan enemmistön kotien kaunistamisen vuoro oli 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Sosiaalinen orientoituminen liittyi teollistumiseen, jonka perustana oli standardisointi ja rationalisointi. Uskottiin, että ainoastaan esineitä "taiteen avulla jalostamalla", uusi muotojen koodisto istuisi moderniin yhteiskuntaan ja syrjäyttäisi ylenpalttisen teollisen koristelun. Lähtökohtana oli, että aiheita ei saa kopioida menneisyydestä, vaan niiden tuli löytyä omasta ajasta. Lisäksi sovelletun taiteen tuli olla hyödyksi mahdollisimman suurelle joukolle.⁹²

Sanoilla on historiallisia merkityksiä, joita ei voi muuttaa. Kunakin aikana kukin henkilö on käyttänyt termejä ja käsitteitä, jotka silloin koki oikeiksi ja sopiviksi. Käsitteiden epäselvyys ja epä johdonmukaisuus on ollut ongelmana jo yli sata vuotta eli Suomen teollistumisesta lähtien. Suomessa erilaiset käännökset skandinaavisista kielistä, saksasta, englannista ja ranskasta ovat lisänneet käsitteiden sekavuutta samoin kuin kielen muuttuminen ja kehittyminen. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä taideteollisuudesta on käytetty esimerkiksi termejä hyötytaide, tehdastaide, teollisuustaide, käyttötaide, koristetaide, esinetaide, sovellettu taide, taidekäsityö ja käsiteollisuus. Nykyään sekä käsityö, taideteollisuus että muotoilu samoin kuin taide ja tiede luetaan kuuluvaksi luovaan toimialaan.

Oili Karihalme on kielitieteeseen kuuluvassa väitöskirjassaan tutkinut muotoiluyhteisöissä käytettäviä sanoja ja termejä. Hänen mukaansa vaikuttajahenkilöiden käyttämät sanat leviävät yhteisössä muiden henkilöiden käyttämiä sanoja laajempaan käyttöön ja termistyvät, jolloin termien merkityksen oletetaan tulevan ymmärretyksi kyseisessä yhteisössä.⁹³ Sanat ja käsitteet kuvaavat kielessä todellisuutta. Kun yhteiskunta muuttuu ja muuttaa käsitteitä saattavat sanat myös pysyä samoina eivätkä kuvaa kohdettaan oikein⁹⁴. Toisinaan ikään-tyneiden sanojen tilalle syntyy uusia sanoja tai vanhojen sanojen sisältö muuttuu. Kun tutkimuksen kohde koskee muuta aikakautta kuin sitä, jota tutkija elää, on käsitteiden määrittely tärkeää, jottei tekisi virhepäätelmiä tutkimuksen

⁹¹ Riegl 2003 (1893), 106-107.

⁹² Wildhagen 1987, 26.

⁹³ Karihalme 1996, 21-23, 34, 41-42, 45, 340.

⁹⁴ Parko 1986, 53-54.

kohteina olevien tekstien sisällöistä. Tarkastelen käsitteitä ammatillisen kentän ja tutkijoiden näkökulmasta.

Käsityö

Nykysuomen sanakirjan (2002) mukaan käsityö on käsin tai käsissä pidettävien työkaluin suoritettua työtä sekä käsin tehdyn työn tuote, varsinkin naisten tekemä⁹⁵. Käsityön olemuksen voi määritellä myös paljon laajemmin. Käsityötieteen näkökulmasta Pirkko Anttilan (1996) mukaan se muodostuu ihmisen, teknologian sekä talouden ja ympäristön niin kulttuuriympäristön, luonnonympäristön kuin tuotannollisen sekä taloudellisen ympäristön kokonaisuuksista. Hän sijoittaa käsityö, kuten kokonaisuudessaan käsi- ja taideteollisuuden, muotoilun käsitteen alle, koska siinä on kysymys muodonannosta erilaisille materiaaleille niin, että syntyy tuote.⁹⁶ Varsinkin 1990-luvun alusta lähtien nykykäsityön olemusta ja käsitteen sisältöä on määritelty erilaisin painotuksin⁹⁷, mutta koska en varsinaisesti vertaile tutkimusaineistoani nykyaikaan käsittelen käsityön käsitteitä yleisellä tasolla.

Seija Kojonkoski-Rännälin (1995) mukaan käsityön käsite koostuu kahdesta komponentista: tekijästä eli ihmisestä ja luonnosta. Käsitteen merkityssisällön ymmärtämisen taustalla on luontokäsitys, jonka mukaan luontoa on kaikki olevainen. Näin ollen luontoon kuuluu myös ihminen töineen ja saavutuksineen. Useat tutkijat ovat havainneet, että länsimaisen kulttuurihistorian eri vaiheissa ihminen on vähä vähältä leikkautunut irti luonnosta, irti alkuperästään. Maailmassa olemisen tapa on vääristynyt, joka on seurausta ihmisen kehollisuuteen ja liikkuvuuteen perustuvien kykyjen aliarvostuksesta. Käsin tarttuminen maailmaan, sen työstäminen käsin on ihmisen alkuperäistä tekemistä, johon hänellä on perusintentiona. Käsityössä kädet ja kehollisuus ovat kokemuksellisen tiedonhankinnan välineenä. Olennaista on käsityön tekijän välitön yhteys materiaaliin. Käsityön ulkoisena tuloksena syntyvä konkreettinen esine on tekijänsä persoonallisuuden ulkoinen toteuma. Esineessä ilmenevät tekijän kyvyt ja taidot erilaisina laatuina ja ominaisuuksina. Tekemisen yhteydessä tekijässä syntyy ja kehittyy monia sisäisiä kvalifikaatioita. Käsityötä voidaan luonnehtia *tekhne*-tyyppiseksi tekemiseksi, jolla tarkoitetaan sitä, että ihminen suorittaa tekemisen prosessin kaikki vaiheet eli ideoinnin, taiteellisen ja teknisen suunnittelun, valmistamisen sekä arvioinnin. Tällaisessa kokonaisvaltaisessa työssä aktivoituvat kaikki persoonallisuuden alueet vuorollaan. Käsityö on luonteeltaan teoriaa ja käytäntöä yhdistävää toimintaa.⁹⁸

⁹⁵ Nykysuomen sanakirja 2002, 703.

⁹⁶ Anttila 1996a, 27, 36-37.

⁹⁷ Nykykäsityön määritelmiä käsittelevät väitöskirjoissaan esimerkiksi Jaana Kärnä-Behm (käsityötiede) ja Anna-Marja Ihatsu (kasvatustiede). Ihatsu 2002, 6-72; Kärnä-Behm 2005, 16-32. Leena K. Kaukinen tarkastelee käsityöprosesseja institutionaalisina genreinä. Kaukinen 2004, 15-27.

⁹⁸ Kojonkoski-Rännäli 1995a passim; Kojonkoski-Rännäli 1995b, 13-19.

Käsityö tarkoittaa sekä prosessia, joka syntyy käsityön taitotiedosta että produktia, käyttö- tai taide-esinettä⁹⁹. Ihmisen kehollisuus, aistillisuus ja kyky käsittää asioita yhdistyy käsityössä. Sille on ominaista aistinen suhde materiaaleihin¹⁰⁰. Käsityö haavoittuu helposti teoreetikkojen skeptisyydestä ja filosofoinnista, koska käsityöläisen saavutukset on nähtävä ja havaittava esineissä. Niitä ei voi aina selittää ja teoretisoida. Usein käsityöläisiä arvostellaan juuri sen vuoksi, että he eivät osaa selittää töidensä sisältöjä.¹⁰¹

Itämaissa suhtautuminen käsityöhön ja käyttöesineisiin on toisenlainen kuin länsimaissa. Käyttöesineinäisyyttä ei yleensä koeta estetiikassa ongelmalliseksi vaan päinvastoin. Esimerkiksi japanilaisen taideteoreetikko Soetsu Yanagin (1889-1961) mukaan ilman käyttöä ei ole olemassa täydellistä näkemistä, sillä mikään ei korosta esineen kauneutta niin kuin oikea käyttö. Kauneudesta ei ainoastaan nautita silmillä ja tiedostamalla vaan kauneuden kokee koko olemassaolollaan. Yanagin käytti esimerkkinä teeseremoniaa.¹⁰²

Koristetaide, kansanomaisuus ja työpolitiikka yhdistyivät 1800-luvun kahdella viimeisellä vuosikymmenellä Arts and Crafts -liikkeen toimesta. Ydinajatuksena oli, että taiteen tuli vaikuttaa työprosessien kautta, mikä liitettiin suoraan korkeampaan elämän laatuun. Mallina oli kansanomaisuus, keinona työ ja päämääränä taide. Kansanomaisuus antoi käsityölle etnisen uskottavuuden sekä rituaaliset ja traditionaaliset käytänteet. Kansanomaisuuden premissinä on esiteollisuus, joka hyödyntää nostalgiaa. Jos käsityö ei käyttäisi hyväksentä teknologiaa, se voisi olla vastapooli teolliselle tuotannolle. Käsityöläiset eivät vastusta itse koneita, vaan niiden väärinkäyttöä sosio-ekonomisessa mielessä, kuten luddiitit¹⁰³ aikanaan.¹⁰⁴ Paul Greenhalghin mielestä ei ole liioiteltua sanoa, että käsityö keksittiin 1800-luvun lopussa siinä mielessä, että käsityö tarkoitti myös itse esineitä eikä vain elinkeinoa ja kauppaa¹⁰⁵. Esineiden osalta kiisteltiin myös taiteen statuksesta. John Ruskinin mielestä taide on laatuominaisuus, joka voidaan soveltaa mihin tahansa objektiin, myös käsityöhön – se ei ole genre-pohjaista. Mutta monet olivat Ruskinin kanssa eri mieltä. Myös käsityöllisen, ei-funktionaalisen koristetaiteen asema oli ongelmallinen.¹⁰⁶ Käsityön käyttöfunktioita on korostettu, kun se on haluttu erottaa taide-esineistä. Erotteluperusteena on käytetty myös käsityön traditiossa pitäytymistä.

Käsityön voi nähdä myös kulttuuristen tietojen ja taitojen siirtämisenä. Ensimmäisen maailmasodan jälkeen käsityö alkoi samanaikaisesti muuttaa luonnettaan, fragmentoitua ja eriytyä. Saksassa syntyi Bauhaus, jossa käsityötä

⁹⁹ Vert. Anttila 1983, 112-116; Dormer 1997b, 5-7; Heikkinen 1997, 4.

¹⁰⁰ Vilkka 1993, 56, 58.

¹⁰¹ Dormer 1997a, 228-229; Heslop 1997, 64-66.

¹⁰² Yanagi 1999, 37; Weimarck 2003, 13.

¹⁰³ Isossa-Britanniassa luddiitit vastustivat kiihkeästi teollistumista 1800-luvun alussa. Työnantajat saivat uhkouskirjeitä mystiseltä Ned Ludd -nimiseltä henkilöltä. Aikalaiset yhdistivät uhkaukset samaan aikaan puhjenneeseen kutomakoneiden rikkomisaaltoon. Salmi 1996, 91-95.

¹⁰⁴ Greenhalgh 1997, 111-113.

¹⁰⁵ Greenhalgh 1997, 34-35.

¹⁰⁶ Greenhalgh 1997, 29-31.

käytettiin välineenä humanimman ja tasa-arvoisemman yhteiskunnan aikaansaamiseksi. Britanniassa kuten Pohjoismaissa ja muuallakin Euroopassa syntyi työväenopistoja, jotka edistivät käsityötä harrastus- ja puoliammattilaistasolla.¹⁰⁷ Käsityö organisoitui ja institutionalisoitui 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Samanaikaisesti korostui edelleenkin varsin syvällä työn perusrakenteissa oleva ajatus työn jakamisesta suoritettaviin tehtäviin ja suunnittelutehtäviin, mitä myös taylorismi korosti¹⁰⁸. Sotien välissä käsityötä alettiin jälleen väheksyä, kun käsityön aatteelliset pioneerit, kuten Ruskin ja Morris, olivat kuolleet eikä yhtä innokkaita seuraajia löytynyt¹⁰⁹.

Käsityöhön kuuluu myös käsite huippumuotoilu (*High Design*), joka voidaan jakaa varakkaille suunniteltuihin esineisiin ja symbolisiin esineisiin. Vauraille kohdistetut tuotteet ovat käsin valmistettuja veneitä, lentokoneita, vaatteita ja pikkuesineitä. Niihin kuuluvat myös käsintehdyt autot (*Aston Martin Lagonda*), aseet, polkupyörät ja onkivavat, jotka valmistetaan tilaustyönä asiakkaan toiveiden mukaisiksi. Esineiden valmistuksessa käsityön ammattitaidon osuus on merkittävä, koska on tärkeää, että esine toimii erinomaisesti. Symbolisiin esineisiin kuuluvat muun muassa museokauppojen kalliit kopiot aidoista, tunnettujen suunnittelijoiden tuotteista.¹¹⁰

Anna-Marja Ihatsu (2002) vertaili suomalaista, brittiläistä ja yhdysvaltalaista ammattikäsityötä ja tarkasteli "käsityön (engl. *craft*)" määrittelyä. Hänen mukaansa suomalainen käsityö sijoittuu perinteen ja muotoilun välimaastoon kun taas brittiläinen on lähempänä taidetta ja muotoilua. Amerikkalainen käsityö sijoittuu taiteen ja avantgarden tuntumaan.¹¹¹ Käsitys käsityön sisällöstä on yleisellä tasolla nykyään Euroopassa Petri Lintulan mukaan suhteellisen yhtenäinen, vaikka määrittelyperusteet ovat erilaisia eikä yhteisiä määrittelyperusteita ole saatu aikaan. Ammattipohjainen määritelmä perustuu listaan hyväksytyjä käsityöammatteja, jotka ovat sidoksissa ammattitutkintoihin. Määritelmä on käytössä Saksassa, Itävallassa ja Luxemburgissa. Ammattinimikkeet kattavat taidekäsityön lisäksi myös palvelusektorin ammatteja (kuten leipuri, kampaaja) sekä rakentamiseen ja teolliseen toimintaan liittyviä ammatteja. Ranskassa, Italiassa, Hollannissa ja Portugalissa käsityöläisyyden määrittelyperusteena on toimiala- ja yrityskokomääritelmä. Kyse on alle kymmenen henkilön mikroyrityksistä. Toimialaan sisältyy taidekäsityötä ja palvelutoimintaa. Yrittäjänä oleminen vaatii käsityöläisen nimikkeen, jonka anto-oikeus on alan järjestöillä. Kulttuurisiin lähtökohtiin ja muotoiluun orientoitunut taidekäsityömääritelmä, joka rajaa palvelusektorin pois, on käytössä lakisääteisesti vain Espanjassa, mutta Iso-Britannia ja kaikki Pohjoismaat soveltavat sitä epävirallisemmin.¹¹²

¹⁰⁷ Dormer 1990, 151.

¹⁰⁸ Kira 2003, 81-82; Luova työote - tuottava työ 2005, 14.

¹⁰⁹ Greenhalgh 1997, 36-39.

¹¹⁰ Dormer 1990, 116-120, 128.

¹¹¹ Ihatsu 2002, 65, 197-198. Ihatsu tuo väitöskirjassaan laajasti esille käsityö-käsitteen erilaisia määrittelytapoja ja niihin vaikuttavia tekijöitä. Ihatsu 2002, 6-35, 76-77.

¹¹² Lintula 2002, 181-182; Lith 2005, 9-11.

Käsityöhön liittyvät myös sanat kotiteollisuus ja käsityöteollisuus, jotka on määritelty useilla eri tavoilla. Nykysuomen sanakirjan (2002) mukaan kotiteollisuus on kotitarpeiksi tai kauppaan tarkoitettujen esineiden valmistusta kodeissa etupäässä käsityönä. Käsityöteollisuus on määritelty elinkeinona harjoitettuksi aineenjalostustoiminnaksi, jota suoritetaan pääasiassa käsin ja työkaluilla sekä paikallisissa pikkuliikkeissä välittömästi kuluttajia varten.¹¹³ Käsityöteollisuudella tarkoitetaan tässä tutkimuksessa käsityöteollisuutta, joka oli itse asiassa käsityötä, vaikka sitä kutsuttiin käsityöteollisuudeksi. Käytän myös sanaa taidekäsityö, koska sitä käytettiin yleisesti tutkimusajanjakson kirjoituksissa tarkoittamaan ainutlaatuisuutta, suunnittelijakeskeistä ja yksilöllisyyttä korostavaa, taiteen kaltaista käsityötä.

Käsityön ja teollisen tuotannon välille alettiin tehdä jakoa 1800-luvun lopussa. Taide - käsityö - käsityöteollisuus/teollinen muotoilu (design) -jako oli tulosta halusta selkeyttää statusprobleemaa ja koristetaiteen kontrollia. Koristetaide nähtiin epämääräisenä käytäntöjen ja taitojen kokoelmana.¹¹⁴ Sixten Ringbom on korostanut, että Suomessa 1800-luvun lopussa keskeisillä alan termeillä on ollut erilaisia merkityksiä kuin nykyään. Esimerkiksi "käsityöllä" (ruots. *slöjd*) on tarkoitettu 1800-luvulla ensin teknistä taitoa, sitten käsityöllistä valmistamista ja myöhemmin myös taidekäsityötä. "Teollisuus" (ruots. *industri*) -sanakin on tarkoittanut aikoinaan myös käsityötä, vaikka sana yleensä mielletään teolliseksi valmistamiseksi, ruumiilliseksi työksi. Myös "tekstiilityö" (ruots. *kvinnoslöjd*) ja "puutyö" (ruots. *manlig slöjd*) erotettiin käsitteinä toisistaan.¹¹⁵

Teollisuus

Sanakirjamääritelmän mukaan teollisuudella tarkoitetaan varsinkin tehdasmaisesti ja massatuotantona harjoitettua alkutuotannon eli maanviljelyksen, karjanhoidon, metsätalouden, kalastuksen, metsästyksen tai kaivostoiminnan antamien tai kokonaan luonnonvaraisten aineellisten hyödykkeiden jalostamista. Termiä käytetään myös tehtaista ja muista vastaavista tuotantolaitoksista¹¹⁶.

Käsityön ja tehdasteollisuuden erottaminen muodostui merkittäväksi kysymykseksi elinkeinovapauden alkuaikoina 1800-luvun loppupuolella. Aikaisemmin erottavana tekijänä oli ollut se, oliko yritys laillistettu hallituksen myöntämällä tehdasoikeudella vai ammattikunnalta saadulla valtuudella. Elinkeinoasetus jakoi käsityöläiset kahteen ryhmään, käsityöharjoittajiin ja tehtaailijoihin. Tavallisesti pidettiin käsityönä työtä, joka vaati suurta käytännöllistä ammattitaitoa ja jota tehtiin yksinkertaisilla välineillä. Yleensä tehdastyöksi laskettiin työskentelyä varten rakennetuissa tiloissa suurella joukolla ja koneellisesti tehty, ositettu työ. Tehtailija ei kuitenkaan aina tarvinnut koneita, sillä esimerkiksi suutaria pidettiin tehtailijana jo silloin, kun hän teki kenkiä varas-

¹¹³ Nykysuomen sanakirja 2002, 514, 703.

¹¹⁴ Greenhalgh 1997, 36-39.

¹¹⁵ Ringbom 1980, 204-205; Smeds 1999, 53, 75.

¹¹⁶ Nykysuomen sanakirja 2002, 637.

toon ja myi niitä myöhemmin torilla, markkinoilla ja omassa puodissaan. Käsi-työammattia suutari harjoitti silloin, kun hän teki työtä tilauksesta.¹¹⁷

Työntekijöiden kannalta tehtaan ja käsityöverstaan ero oli siinä, että tehtaisiin pääsi työhön ammattitaidottomampikin työntekijä. Ero oli yritysten hallinnollisessa asemassa, ei tuotantotavassa. Työtä tehtiin molemmissa käsin suurin piirtein samanlaisia määriä, mutta manufaktuureissa omistajat eivät enää välttämättä osallistuneet tuotannolliseen työhön ja heitä kutsuttiin tehtailijoiksi.¹¹⁸ Esiteollisessa tuotannossa oli luonnollista, että työskenneltiin koko valoisa aika, eikä kukaan oudoksunut pitkiä työpäiviä. Kun ammattikuntajärjestelmästä siirryttiin palkkatyöhön ja työntekijä siirtyi mestarin ruokakunnasta omaan talouteen tai kotona työskennellyt käsityöläinen siirtyi toisen palvelukseen, alettiin työ erottaa vapaa-ajasta, kodista ja perhe-elämästä. Ryhdyttiin vaatimaan lyhyempää työaikaa ja muitakin parannuksia työoloihin.¹¹⁹

Teollistumisen myötä irtauduttiin myös yksilöllisyydestä. Oleellista oli myös uusi "ajan taju". Työn arvo mitattiin työhön kuluneena aikana.¹²⁰ Vapaa-ajan, työajasta ja -paikasta erillään olevan tarkasti mitattavan aikakokonaisuuden syntyminen, kaikkine siihen liittyvine toimintoineen ja tapoineen on Juhani U. E. Lehtosen mielestä yksi näkyvimpiä kansankulttuurin 1800-luvun lopun murroskauden ilmentymiä. Se mullisti – monien muiden tekijöiden kanssa yhteen kasautuessaan – ihmisten keskinäisen yhdessäolon ja vuorovaikutuksen laadun.¹²¹

Teknologian kehitystä tutkineen Nathan Rosenbergin mukaan teknologinen innovaatioprosessi (keksinnöt, uudistukset) synnytti pitkällä aikavälillä voimakkaan taloudellisen kehityksen, johon vaikuttivat myös taitotiedon taso ja investointimahdollisuudet. Uuden teknologian edustajia 1800-luvun Suomessa olivat tekstiiliteollisuuden kehuurukoneet ja kutomakoneet.¹²² Moderni Suomi alkoi kehittyä 1800-luvun jälkipuoliskolla, kun poliittiset, taloudelliset ja sosiaaliset muutokset avasivat uusia mahdollisuuksia teollisuudelle ja liiketoiminnalle. Kansallinen kulttuuri miellettiin kysymykseksi Suomen kansan omasta menneisyydestä, omasta kielestä ja luonnosta, siis juuriltaan talonpoikaiseksi. Sen poliittiseksi vaihtoehdoksi kansallisen yhtenäisyyden perustana nostettiin 1800-luvun jälkipuoliskolla taloudellinen, tekninen ja taiteellinen kehitys, joka nojautui teollistuvaan ja kaupungistuvaan kansakuntaan. Kaupungeista tuli edistyksen ja kaiken uuden symboleita. Maailmalta poimitut uudet ajatukset levisivät kaupunkien kautta vähitellen myös maaseudulle.¹²³

Modernin teollisen tuotannon ydin oli suunnitelmataloudessa ja voittojen tavoittelussa. Tuotanto kehittyi suurteollisuudeksi, joka vaati työnjakoa ja erikoistumista sekä pääomaa. Rahatalous oli teollistumisen välttämätön edellytys.

¹¹⁷ Änkö 1968, 51.

¹¹⁸ Heikkinen - Hoffman 1982, 52-53.

¹¹⁹ Reuna 1984, 85; Haapala 1986, 182-183, 197; Sarantola-Weiss 1995, 56.

¹²⁰ Laine 1985, 16-19.

¹²¹ Lehtonen 1982, 616.

¹²² Hjerpe 1990, 61-63, 96-97.

¹²³ Kervanto Nevanlinna 2003, 342, 358.

Raha toimi mittarina myös verrattaessa tavaroiden arvoa toisiinsa. Se loi universaalien vaihtoarvon. Teollinen tuotanto tähtäsi mahdollisimman suureen tuotannolliseen määrään ja kulutukseen.¹²⁴

Taideteollisuus

Gert Selle määritteli (1974) käsitellessään 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taideteollisuuden estetiikkaa ja taloutta toisaalta seurannaisilmiöt ja toisaalta rinnakkaisilmiöt käsityön, taideteollisuuden ja manufaktuurin¹²⁵ tuotantotavan ja esteettisten kriteerien perusteella. Kuhunkin käsitteeseen liittyy erilainen työn ideologia, jonka seurauksena eroja on myös yhteiskunnallisessa merkityksessä. Ammattikäsitteellinen hallitsee koko työprosessin eli tuotteen suunnittelun, kaikki valmistusvaiheet ja markkinoinnin. Hän toimii myös itse laadun tarkkailijana. Manufaktuureille on tyypillistä työnjako ja sarjavalmistus, vaikka työ onkin käsityönomaista. Yrittäjä määrittelee työn laadun. Taideteollisuuden tunnusmerkkejä ovat suurtuotanto, laaja työnjako, vaihtelyomaisuus, koneistus ja työprosessin järkipäistäminen. Teollisuudessa laaduntarkkailijat ovat erikseen. Työ on ositettu eikä työntekijä vastaa kokonaisuudesta. Taideteollisuuden palveluksessa aiemmin itsenäisestä käsityöläisestä sekä itsenäisestä taiteilija-suunnittelijasta tuli teollisuuden palkannauttaja ja ryhmän jäsen. Taidekäsityössä taiteilija-suunnittelija ideoi tuotteen, jonka useimmiten ammattikäsitteellinen valmistaa. Taidekäsityöläinen oli lähinnä luova esineen muodon kehittäjä, mallisuunnittelija ei niinkään perinteisen korkealaatuisen ammattikäsitteellisen edustaja. Taiteilija-suunnittelija alkoi vieraantua valmistusprosessista, itse käsityöstä.¹²⁶ Hänestä tuli joko koristetaiteilija, joka hallitsi vain pinnan koristelun, tai henkilö, joka antoi koristelun lisäksi esineelle myös muodon.

Vuosisadanvaihteen työpajoissa työskentelivät suunnittelijat ja käsityöläiset Arts and Crafts -liikkeen hengessä yhteisöllisesti, koska suunnittelija ei hallinnut valmistusprosessia eikä ammattikäsitteellinen ollut tarpeeksi etevä suunnittelijana. Käsityöläinen toteutti suunnittelijan ideat. Poikkeuksia tietenkin on aina olemassa. Käsityöpajat olivat joko yksityisyrittäjiä tai erilaisia yhteisliittymiä. Manufaktuurit edustivat teollisuuden esiastetta, jotka laajenivat yleensä teolliseksi ja mekaaniseksi tuotannoksi. Yrittäjä määritteli työtehtävät, työn laadun ja tuotteiden mallit.

Taideteollisissa yrityksissä työ ei ollut kuitenkaan vielä 1900-luvun alussa yleisesti kovin rationaalisesti ja tehokkaasti organisoitua¹²⁷. Vuosisadan vaihteessa erilaisten tuotantomuotojen taustalla olivat erilaiset tarpeet ja suhde utilitarismiin. Art nouveau -aikakausi korosti taidekäsityötä kun taas 1900-luvun alkuvuosikymmenillä, varsinkin Saksassa korostui modernismin ja kansanval-

¹²⁴ Laine 1985, 16-19.

¹²⁵ Manufaktuuri on teollisuuden esiaste, jolloin yrittäjä kokosi työläisensä samaan työpaikkaan. Se tarkoittaa myös tehdasta, tehdasrakennusta. Alkujaan manufaktuuri oli työhuone, jossa raaka-aine muokattiin käsivoimin. Turtia 2001, 589-590.

¹²⁶ Selle 1974, 13-19.

¹²⁷ Selle 1974, 14-15.

taisuuden periaatteiden mukaisesti joukkotuotanto. Taideteollisuuteen liittyi sosiaalisen reformin ajatus – kauneutta kaikille, ei vain yläluokalle. Taideteollisuudesta tuli myös kansallinen kilpailuvaltti¹²⁸.

Sellen määritelmän mukainen taideteollisuus ei toteutunut Suomessa vielä 1900-luvun alussa, vaan taideteollisuustuotteet olivat pääasiassa ammattikäsi-työtä, taidekäsi-työtä ja manufaktuurituotteita, ehkä lasi- ja keramiikkateollisuuden tuotantoa lukuun ottamatta. *Kotitaiide*-lehdessä määriteltiin taideteollisuus jo 1915 vähävaraisille teollisesti valmistetuiksi kauniiksi esineiksi¹²⁹. Vuosisadan lopussa taideteollisuudella, muotoilulla tarkoitettiin jokapäiväistä esineellistä ja visuaalista ympäristöämme, pois sulkien taideteokset ja rakennukset¹³⁰ sekä käsityö.

Kymmenisen vuotta sitten on keskusteluissa esitetty, että "taideteollisuus" ja "taidekäsi-työ" termeissä tulisi luopua taide-etuliitteestä ja että taidekäsi-työ tulisi jättää muotoilu-sanan ulkopuolelle¹³¹. Muotoilu siis tarkoittaisi ainoastaan teollista muotoilua. Perusteluksi on esitetty, että yhteiskunnan tarpeita palveleva muotoilu tulisi pitää erillään elitistiseksi koetusta taiteesta. Osittain taustalla vaikuttavat myös näkemykset, jotka liittyvät teollisen muotoilun dominoivaan rooliin viime vuosikymmenten muotoilukeskusteluissa. Taidekäsi-työn kuulumista taideteollisuuteen on perusteltu sillä, että jos se jäisi teollisen muotoilun ulkopuolelle, ei olisi instituutioita, jotka vastaisivat sen tutkimuksesta, dokumentoinnista ja tallentamisesta¹³². Tämä ei pidä paikkaansa, koska Suomessa on esimerkiksi valtakunnallisesti toimiva käsi-työn erikoismuseo sekä käsi-työn kehitystä edistäviä järjestöjä ja yhdistyksiä.

Taide

Nykyaikainen taiteen käsite syntyi vasta 1700-luvun jälkipuoliskolla, sillä aiemmin ihmiset jäsensivät kulttuurin moninaisuutta toisenlaisten erottelujen avulla kuin nykyihmiset. Autonomiaestetiikka¹³³ alkoi kohota taideinstituution

¹²⁸ Selle 1974, 27.

¹²⁹ Kotoisen taiteen...1915, 1.

¹³⁰ Vert. Kruskopf 1989, 14-15.

¹³¹ Kalha 1997, 21. Viittaus Tapio Periäisen esitelmään Helsingin yliopiston taideteollisuuden tutkimusseminaarissa 22.11.1993.

¹³² Kalha 1997, 21, viite 21.

¹³³ Autonomiaestetiikalla on kaksi päämuotoa. Niistä ensimmäinen eli Goethen, Moritzin ja Schillerin alunperin kehittämä versio korosti taiteen sivilisoivia ja kasvatuksellisia tehtäviä. Juuri näiden tehtävien vuoksi taiteelle tuli järjestää yhteiskunnassa laaja autonominen asema. Toista päämuotoa edustivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen elitismi, formalistinen taidekäsi-työ ja l'art pour l'art -ajatustapa. Tässä versiossa taiteen laajaa autonomiaa ei perusteltu niinkään sivilisoivilla ja kasvattavilla tehtävillä. Argumentoinnissa viitattiin siihen, että autonominen asema vastaa yhtäältä taiteen sisäistä luonnetta ja toisaalta se tehostaa taiteen kykyä lisätä yksilöiden mentaalista hyvinvointia. Jälkimmäinen muoto saavutti vuosisadan vaihteen eurooppalaisessa taide-elämässä melko laajan suosion, lähinnä taiteilijoiden, kriitikoiden ja esteetikoiden keskuudessa. Autonomiaesteettinen taidekäsi-työ pyrki erottamaan taiteen selvästi viihteestä populaarikulttuurista, massakulttuurista ja arkisista käyttöesineistä. Sevänen 1998, 383-384.

hallitsevaksi periaatteeksi. Sitä käytettiin perustana myös akateemisessa tutkimuksessa eli estetiikassa, kirjallisuustieteessä, musiikkitieteessä ja taidehistoriassa määriteltäessä taiteen ja ei-taiteen välistä rajaa.¹³⁴ Yhdysvaltalainen W. Eugene Kleinbauer määritteli 1971 taideteoksen sellaiseksi ihmisen tekemäksi objektiksi, jolla on esteettistä merkitystä, oma elämänsä ja oma todellisuutensa. Taideteos on uniikki, homogeeninen, monimuotoinen, korvaamaton, jäljentämätön ja jossain mielessä jopa mystinen yksilöllinen kokonaisuus riippumatta siitä, millä ilmaisuvälineellä se on tehty.¹³⁵ Voidaan sanoa, että taiteen rajoittaminen pelkiksi uniikeiksi objekteiksi heijastelee vain tietyn aikakauden, modernin ajan käsitystä taiteen olemuksesta. Nykyään taidetta tarkastellaan mieluummin tuottavan ja kuluttavan yhteiskunnan toimintana kuin taiteellisen nerouden tuotoksena (esim. Rees & Borzello 1986). Taide ja taidehistoria on nähtävä osana kulttuuria ja ideologioita. Taide ei ole jotakin "ajatonta" ja yhteiskunnallisista olosuhteista irrallaan olevaa.¹³⁶

Käsitys taiteen asemasta yhteiskunnassa on muuttuva. Muutos heijastuu myös siihen, mitä taiteesta kirjoitetaan. Esimerkiksi modernistit halusivat nähdä 1900-luvun alkupuolella taideteoksen muusta yhteiskunnasta irrotettavana, yksilöllisen neron ajattomana tuotoksena kun taas Friedrich Hegelille taideteos oli aikakauden hengen ilmentymä. Nykyään korostetaan taiteen asemaa laajojen sosiaalisten, psykologisten ja ideologisten rakenteiden heijastajana sekä niiden muovaajana¹³⁷. Ville Lukkarisen mukaan nykyinen taidehistoria tarkastelee taidetta mielellään laajasti, kulttuurikäytäntönä, eikä ainakaan ensisijaisesti sen esteettisen arvon kautta – onhan myös "esteettinen arvo" kulttuurisidonnainen ja muuttuva käsite. Tutkijan oma aikakausi määrää sen, mitä kysymyksiä menneisyyden meille jättämät taideteokset kulloinkin synnyttävät.¹³⁸

Taide oli 1800-luvun jälkipuolella ja 1900-luvun alkupuolella melko omalemainen kulttuurinen arvo- ja merkkijärjestelmä. Taiteen ja ei-taiteen välinen raja ymmärrettiin ensi sijassa autonomiaestetiikasta käsin. Alisteisessa asemassa tähän hegemoniseen taidekäsitteeseen olivat käyttötaiteet ja käytännölliset alueet, jotka sijaitsivat esteettisen ja käytännöllisen alueen välisellä interpenetraatiovyöhykkeellä¹³⁹. Marginaalinen asema oli historiallisilla avantgardesuuntauksilla sekä uusilla lajeilla, kuten valokuvalla, elokuvalla ja kuunnelmalla, jotka luokiteltiin lähinnä viihteeksi ja liiketoiminnaksi eikä taiteeksi.¹⁴⁰

¹³⁴ Sevänen 1998, 157, 161-163, 166 -168, 384.

¹³⁵ Kleinbauer 1971, 1.

¹³⁶ Rees & Borzello 1986; Lukkarinen 1998b, 17-18.

¹³⁷ Esim. Fernie 1995, 21.

¹³⁸ Lukkarinen 1998b, 33-35, 40.

¹³⁹ Richard Münchin interpenetraatioteorian mukaan taidejärjestelmä on laajentunut ja samaan aikaan sen ja muiden järjestelmien välille on syntynyt runsaasti uusia yhteisiä ja päällekkäisiä alueita. Tulkinta on pätevä vain sillä ehdolla, että institutionaalisesti ylläpidetyssä taiteen käsitteessä on tapahtunut vastaavanlaisia muutoksia. On omaksuttu aiempaa laajempi ja pluralistisempi taiteen käsite. Münch 1984; Münch 1986; Sevänen 1998, 386-387.

¹⁴⁰ Sevänen 1998, 246-248.

Modernismi

Modernismi on dynaaminen ja joustava käsite. Se on prosessi. Modernismista puhutaan usein mielikuvamaisilla käsitteillä, joten käsite on vaikea määrittellä tiukasti vuosilukujen mukaan. Oleellisinta on löytää modernismin henki ja idea.¹⁴¹ Modernisuus sitoutui Max Weberin (1864-1920) mukaan länsimaiseen rationalisointiin, maallistamiseen ja eriyttämiseen. Se hävitti perinteisen uskonnollisen maailmankuvan jakamalla yhtenäisen alueen kolmeen erilliseen ja autonomiseen profaanin kulttuurin elämänpiiriin: tieteeseen, taiteeseen ja etiikkaan. Niillä jokaisella on oma sisäinen logiikkansa. Tiedettä hallitsevat teoreettiset, taidetta esteettiset ja etiikkaa moraaliskäytännölliset arvostelmat.¹⁴² Tässä kulttuuristen elämänpiirien jaossa taide erotettiin tieteestä, koska esteettinen arvostelma oli pohjimmiltaan ei-käsitteellinen ja subjektiivinen eikä siten ollut tekemisissä tiedon formuloinnin tai levittämisen kanssa. Taide erotettiin myös etiikan ja politiikan käytännöllisistä aktiviteeteista, jotka edellyttävät todellisia tavoitteita ja haluavaa tahtoa, kuten myös käsitteellistä ajattelua. Taide jätettiin pyyteettömälle, luovan mielikuvituksen maailmalle, jota Friedrich Schiller kuvasi leikin ja ulkoisen muodon maailmaksi. Samalla erotettiin estetiikka rationaalisemmista tiedon ja toiminnan alueista.¹⁴³

Modernismilla tarkoitetaan yleensä 1900-luvun keskeisimpiä suuntauksia kuvataiteissa, kirjallisuudessa, musiikissa, arkkitehtuurissa ja muotoilussa. Toisaalta modernismin alku on ulotettu aina 1800-luvun puolivälissä Ranskan taiteessa alkaneeseen murrokseen, joka johti taiteen uuden muotokielen syntyyn ja katkaisi lopullisesti niin sanotun *pictura poesis* -tradition, kirjallisuuden ja kuvataiteiden aiheiden yhteyden. Terminä modernismi tuli varhain esille filosofiassa ja teologiassa. Esteettisessä mielessä siitä väiteltiin Ranskan akatemiassa jo 1687 ”vanhanaikaisten” ja ”modernistien” kesken. Tunnettuihin modernismin määrittelijöihin kuuluu Charles Baudelaire, joka artikkelissaan 1860 esitteli modernilla tavalla ajattelevan ihmisen. Hän antoi modernisuuden käsitteelle sen nykyisen merkityksen, johon liittyy myös uutuuden (*nouveauté*) käsite. Baudelairen oivallus oli, että jokaisen menneen kauden oli koettava itsensä nykyisyytenä ja taiteensa modernina. Sanaa *moderni* (*modernus*) oli toki käytetty ennen Baudelaireakin, erityisesti antiikin vastakohtana erottamaan oma aikakausi antiikista.¹⁴⁴ *Moderni* on ohimenevää, hetkellistä, satunnaista, taiteen toinen puoli. Antiikki taas on ikuista ja muuttumatonta¹⁴⁵. Modernistin tuli rikkoa vakiintuneita, sovinnaisia normeja ja kokeilla taiteen rajoja. Usein modernismi samaistetaan avantgarde-liikkeisiin eli uusia ilmaisumuotoja etsivään taiteeseen. Modernismin amerikkalainen puolustaja Clement Greenberg samaisti modernismin Immanuel Kantista alkaneeseen itsekriittisen suuntauksen voimistumiseen,

¹⁴¹ Vert. Kortti 2003, passim.

¹⁴² Habermas 1987, 1-22; Shusterman 1997, 146; Sevänen 1998, 43-44, 55.

¹⁴³ Shusterman 1997, 146.

¹⁴⁴ Rahkonen 1989, 16-17.

¹⁴⁵ Baudelaire 1889a, 38.

jolle on tyypillistä kritisointi sisältä päin, itse kritisoivan kohteen menetelmiä käyttäen. Näin taide lähestyi tiedettä.¹⁴⁶

Modernismi voidaan määritellä myös laajasti yleiseksi aatteelliseksi virtaukseksi. Sen taustalla nähdään 1700- ja 1800-luvulla alkanut voimakas muuttuminen, raju teollistuminen ja kaupungistuminen, nopea tekninen kehittyminen, uudet informaatio- ja liikennevälineet sekä luonnon- ja taloustieteiden mukanaan tuoma rationaalisuuden vaatimus. Modernismi oli myös aikakausikäsitys ja onkin muistettava, että kunakin aikakautena esiintyi myös vastaliikkeitä.¹⁴⁷ Monet ovat asettaneet modernismin rajapyykin 1870-luvulle, koska silloin porvaristo pääsi Euroopassa valtaan¹⁴⁸. Muotoilun modernismin ja funktionalismin juuret ovat 1800-luvun puolivälin Englannissa, vaikka käsite muodostui varsinaisesti vasta 1930-luvulla¹⁴⁹. Määritelmät muodostuvat yleensä aina jälkikäteen. Nykyisin muotoilun modernismiin liitetään myös porvariston liberaalisoituminen 1800-luvun lopussa¹⁵⁰ sekä varsinkin Deutscher Werkbundin ja Bauhausin toiminta. Modernismista tuli 1930-luvulla kansainvälinen tyyli, johon vaikuttivat myös kuvataiteiden avantgardistiset liikkeet¹⁵¹. Moderni tarkoitti Suomessa 1900-luvun alkuvuosikymmenillä tutkimieni lehtien perusteella uudenaikaisuuden tavoittelua. Sitä, ettei toimittu eklektismin hengessä.

Modernismin ideologista dominanssia tukivat moraaliset ja poliittiset lisämerkitykset, koska monet modernismin vastustajat olivat läheisessä suhteessa hallitseviin hallituksiin, kuten kansallissosialisteihin Saksassa ja stalinisteihin Venäjällä. Modernistit pitivät itseään koneajan esteettisen totuuden luojina, jotka vapauttivat eklektismistä, tutkivat uusia materiaaleja ja muotoja, jotka olivat ainakin symbolisia, elleivät todellisia, ja yhteensopivia edistyksellisen teollisen kulttuurin massatuotannon kanssa. Modernismiin liittyvän muotoilututkimuksen kiistelyn kohteena on ollut se, että tutkimus on kohdistunut pääasiassa tunnettuihin yksilöihin ja sitä kautta juhlittuun estetiikkaan. Viime vuosikymmeninä on kiinnitetty huomiota myös feministiseen tutkimukseen sekä sosiaaliantropologiseen ja materiaalisen kulttuurin näkökulmaan. On nostettu esille laajempi muotoilun kirjo kulutuksen ja käytön näkökulmasta.¹⁵² Kuitenkin museoiden ja gallerioiden näyttelyt ovat korostaneet ja korostavat yhä yksilöiden merkitystä modernismissä. Samalla ne lisäävät hierarkisuutta verrattuna tavallisiin tuon ajan arkiesineisiin.

¹⁴⁶ Greenberg 1989a, 133-141; Kallio 1993, 420.

¹⁴⁷ Kallio 1993, 420.

¹⁴⁸ Clark 1982, 53; Sandqvist 1989, 70; Sederholm 1996, 15-16.

¹⁴⁹ Herbert Read (1934) *Art and Industry* ja Nikolaus Pevsner (1936) *Pioneers of Modern Movement*.

¹⁵⁰ Esim. John Heskett on painottanut modernismissä porvariston liberaalisoitumisen vaikutusta. Julier 2004, 139-140.

¹⁵¹ Julier 2004, 140.

¹⁵² Esimerkiksi D. Miller, M. Douglas and B. Ishwood 1975. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption* ja G. McCracken 1988. *New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*.

Funktionalismi

Funktionalismin nimellä on neljä koulukuntaa: antropologian funktionalismi, taiteen ja arkkitehtuurin funktionalismi, sosiologian funktionalismi ja filosofian funktionalismi¹⁵³. Käsittelen tutkimuksessani nimenomaan taiteen ja arkkitehtuurin funktionalismia. Koska termi funktionalismi pitää sisällään sanan funktio, yhdistetään siihen idea, että käyttö määrittelee esineen muodon. Ja jos esine on tehty toimimaan hyvin, se on ilman muuta kaunis. Määrittelevänä tekijänä on oikea ja esteettisesti miellyttävä muoto jokaiseen tarpeeseen. Ideana on univesaali, tyydyttävä tyyppi, jota muotoilija voi derivoida kartoittamalla kaikki esineen käyttötarpeet ja funktiot. Funktiosta tuli 1920-luvun kulttuurisen kontekstin symboli¹⁵⁴. Funktionalismi on termi, jota on sovellettu laajasti. Se ei pyri edustamaan tiettyä tyyliä vaan ennemminkin tiettyä tapaa ajatella. Modernin liikkeen vaikutuksesta funktionalismista tuli rationalismin synonyymi. Muotoiluteorioissa funktionalismin merkitystä on usein ylikorostettu ja käytetty väärin.¹⁵⁵

Teollisen muotoilun kehitykseen vaikutti Karl Bötticherin arkkitehtuuriteorian kaksiosainen pääteos "*Die Tektonik der Hellenen*", joka julkaistiin 1844 ja 1852. Ensimmäistä kertaa osoitettiin se fundamentaalinen tärkeys, joka teknologialla ja konstruktiolla on ollut muotojen kehityksessä. Bötticher sisällytti tektoniikkaan, rakenteellisuuteen kaikki sovelletun taiteen tuotokset, myös käyttöesineet. Hänen mukaansa kaikki tektoniset muodot kehittyvät sen perusteella, mikä on fyysisesti välttämätöntä. Ja kauneinta on se, että muoto seuraa funktiota. Historismin kannattajana Bötticher kuitenkin edustaa näkökantaa, että ydinmuoto voi tulla taiteelliseksi muodoksi vain ornamenttiikan välityksellä.¹⁵⁶ Sanontoja "funktionaalinen" ja "funktionalistinen" käytettiin tietyvästi ensimmäistä kertaa arkkitehtuuriin viittaavina Yhdysvalloissa 1800-luvun puolivälissä. Kuvanveistäjä Horatio Greenoughin¹⁵⁷ (1802-1852) sanotaan luoneen perustan sille funktionalistiselle koulukunnalle, joka jatkui Richardsonin ja Sullivanin kautta Frank Lloyd Wrightiin. Louis Sullivanin 1894 esittämä "*form follows function*"¹⁵⁸ -toteamus on niin moniselitteinen, että se asiayhteydestään irrotettuna on funktionalistista arkkitehtuuria tutkineen Raija-Liisa Heinosen mielestä merkityksetön funktionalismin sisältöä käsiteltäessä. Pohjois-Amerikassa tapahtunut kehitys jäi sitä paitsi niin erilliseksi, ettei sitä voi samastaa siihen vaikutukseen, joka Euroopassa oli esimerkiksi Hermann Muthesiuksella ja Deutscher Werkbundilla.¹⁵⁹ Myöhemmin

¹⁵³ Anttila 2005, 577.

¹⁵⁴ Marcus 1995, 14.

¹⁵⁵ Esimerkiksi Tim Benton ja Reyner Banham ovat tuoneet esiin, että Le Corbusier oli teorioissaan yhtä kiinnostunut esineiden ekspressiivisesta luonteesta kuin funktionalistisista arvoista. Julier 2004, 90.

¹⁵⁶ Skerl 1987, 132-133; Bötticher, 1844.

¹⁵⁷ Horatio Greenough painotti tuotteiden toimivuuden ja kauneuden ykseyttä toteamalla, että kauneus on toimivuuden lupaus. (Beauty is the promise of function). Ulkoisen muodon tuli olla sisäisen tarpeen (toimivan teknisen konstruktion) luonnollinen seuraus. Vihma 2002, 29

¹⁵⁸ Sullivan 1979 (1894), 194.

¹⁵⁹ Heinonen 1986, 4.

"muoto seuraa funktiota" -lauseen on tulkittu tarkoittavan suoranaista syy- ja seuraussuhdetta funktion ja muodon välillä.

Funktionalistit korvasivat sattumanvaraisen koristelun rationaalisella objektivisilla. He väittivät, että koriste on tarpeeton rationaalisessa muotoilussa. Teorian mukaan jokaisella esineellä on looginen muoto, joka löytyy tuotteen todellisen ymmärtämisen avulla. Tuotteen oikea muoto tulee esiin analysoitaessa puolueettomasti esineen primaaria funktiota ja ergonomisia vaatimuksia. Tällainen ajattelu johti muotoilun ongelman ratkaisun paradigmaan. Ongelmaan oli löydettävissä aina rationaalinen ratkaisu. Muotoilun avulla saavutetaan ideaalinen muoto, joka on itsestään selvä, jos ongelmaa lähestyy loogisella tavalla.¹⁶⁰

Kun otetaan huomioon myös wieniläiset ja skotlantilaiset varhaisfunktionalistiset työt, voidaan funktionalismin käsite ulottaa 1800-luvun lopusta meidän päiviimme saakka. Totunnaisessa mielessä funktionalismilla – Neue Sachlichkeit, new objectivity, rationalismi, modernismi, neo-realismi, modern movement, international style – tarkoitetaan kuitenkin sitä tyyli- ja aatehistoriallista virtausta, joka vallitsi arkkitehtuurissa Manner-Euroopassa noin 1925-1935 ja Skandinaviassa noin 1927-1940.¹⁶¹ Funktionalismi käsitettiin jo 1930-luvulla myös tyylinä. Puhuttiin funkiksesta, kun tarkoitettiin lähinnä putkihuonekaluja ja suoralinjaisia tummiksi lakattuja puukalusteita. Funkis oli ilmaus myös kvasifunktionalistisista esineistä, jotka näyttivät moderneilta, mutta joista puuttui pyrkimys toteuttaa esine teknisesti edullisimmalla ja halvimmalla tavalla.¹⁶²

Esineiden ollessa kyseessä funktionalismin keskeisinä piirteinä voidaan pitää tarkoituksenmukaisuutta, koristelemattomuutta, sarjatuotantoa, standardisointia sekä hygieenisyyttä. Lisäksi materiaaleja käytetään järkevästi ja säästelellisesti ja niitä muokataan niiden ominaislaatua kunnioittaen. Tekniset rakenteet jätetään näkyviin. Käsiteltäessä esineellistä kulttuuria herää kysymys voidaan-ko lainkaan käyttää aikaan sidottua funktionalismi-käsitettä. Kautta aikojenhan on valmistettu rationaalisia esineitä, joissa muoto ja käyttötarkoitus liittyvät parhaalla mahdollisella tavalla toisiinsa. Funktionalismia on tarkasteltava muutoksysmyyksiä laajempaa taustaa vasten, koska myös tekninen kehitys ja sosiaaliset muutokset huomioitiin. Teollinen tuotanto vastasi kansanjoukkojen tarpeisiin, vaikkakaan tuotteiden suunnittelussa ei aina käytännössä otettu huomioon käyttäjien vaatimuksia ja tuotannon ehtoja. Funktionalismi asetti teollisen tuotannon ja suuret sarjat yksilöllisen taidekäsitteen edelle ja halusi näin keskittää suunnittelun yksinkertaisen käyttötavaran tason kohottamiseen.¹⁶³ Monia asioita pidetään nykyään tuttuina, normaaleina ja itsestäänselvyyksinä, vaikka ne eivät olleet sitä vielä 1900-luvun alussa. Uskaliaat, pelkistetyt muodot ja ei-esittävyys järkyttivät aikanaan.

¹⁶⁰ Rees 1997, 124-125.

¹⁶¹ Heinonen 1986, 1-3.

¹⁶² Keinänen 1980, C1; Heinonen 1986, 1.

¹⁶³ Keinänen 1980, C1.

Tutkijan positio

Tutkijalla on useita positioita. Analyysin tekijän työ on luonteeltaan samanlaista kuin vuorovaikutuksellinen toiminta, jota hän tutkii.¹⁶⁴ Ensimmäkin tutkimusaineistoja tuottaessaan ja/tai niitä analysoidessaan tutkija kuuntelee aineistojensa suullisia ja tekstuaalisia ääniä ja keskustelee niiden kanssa. Toiseksi hän on dialogissa muiden tutkijoiden kanssa vähintäänkin heidän kirjoitustensa kautta. Kolmanneksi hän suuntaa puheensa ja kirjoituksensa jollekin yleisölle. Lopulta hän on kulttuurinen toimija aivan kuten kuka muu tahansa, mitä kautta hänellä on käytössään tietyt tulkintaresurssit. Kaikki yritykset häivyttää tutkijan toiminnallinen osuus voidaan näistä lähtökohdista ymmärtää tieteelliseksi faktan konstruoinniksi. Kukaan ei voi toimia ilman positiota¹⁶⁵, myös itsensä ulkopuoliseksi määrittäminen suhteessa tutkittavaan toimintaan on toiminnallinen positio.¹⁶⁶

Suhde tutkimuskohteeseen tarkoittaa suhdetta kulloinkin analysoitavaan kielelliseen toimintaan; tapaa, jolla tutkija lähestyy ja analysoi tutkimusaineistoaan. Se on kriteeri, jonka perusteella Kirsi Juhila on kategorisoinut kolme tutkijaposiitiota: analyttikko, asianajaja ja tulkitsija. Neljäs kategoria on keskustelija, mutta se eroaa edellisistä siinä, ettei sen keskeisin ominaisuus rakennu suhteesta tutkimusaineistoon vaan suhteesta tutkimustulosten käyttöön. Oma positiio on lähinnä tulkitsija. Tähän asemaan asettuvalla tutkimusaineistot, erilaiset puheet ja tekstit näyttävät monenlaisten mahdollisuuksien kenttänä. Niitä voi kuunnella ja lukea lukuisilla eri tavoilla. Keskeistä on tutkijan ja tutkittavan, toisin sanoen analyysin (kuuntelemisen ja lukemisen) sekä aineiston välinen vuorovaikutuksellinen suhde. Tutkija on läsnä ja vuorovaikutuksen osapuoli silloinkin, kun analysoi kirjallisia tuotteita tai niin sanottuja luonnollisia keskusteluja. Analysoidessaan suoria sitaatteja teksteistä ja keskusteluista tutkija rakentaa niille diskurssianalyttisen kehyksen. Eräs tapa ymmärtää tutkijan ja aineiston välinen vuorovaikutus on lähteä purkamaan sitä tutkijan oman subjektiivisuuden kautta kysymällä esimerkiksi, miten tutkijan henkilökohtaiset kokemukset, elämänhistoria tai yhteiskunnallinen paikka saavat hänet näkemään aineistosta tiettyjä asioita. Tulkitsija nojaa vahvasti aineistoon. Aineisto ei ainoastaan puhu tutkijalle, vaan tutkija puhuttaa sitä valitsemansa lähestymistavan kautta. Tutkija käyttää työssään tietynlaisia tulkintaresursseja, mutta hän on aina myös kulttuurinen toimija oman arkielämänsä kautta. On lisättävä, etteivät aineiston tulkintaa ohjaa ainoastaan tutkijan tutkimukselliset ja kulttuuriset tulkintaresurssit. Käsitys yhteiskuntatieteellisestä tutkijasta uudelleentulkitsijana muiden tulkitsijoiden joukossa juontaa juurensa postmodernistiseen ajatteluun ja Zygmunt Baumaniin¹⁶⁷.

Tutkijan positio merkitysjärjestelmien seuraajana ja kohteiden toistajana vaihtelee diskursiivisten tilanteiden mukaan. Oma paikkani tutkijana vaihtelee,

¹⁶⁴ Edwards 1997, 46, 53-61; Juhila 2002, 201.

¹⁶⁵ Burr 1995, 160.

¹⁶⁶ Juhila 2002, 201-202.

¹⁶⁷ Bauman 1996, 215.

koska olen kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tutkijakoulutuksen opinnäytteen tekijä, käsi- ja taideteollisen koulutuksen "tuote" ja käsityöläinen sekä museoinstituution edustaja. Opinnäytteen tekijänä minun on otettava huomioon käsitöiden ja taideteollisuuden asema suomalaisia esineitä koskevassa diskurssissa. Käsityöläisenä suhteeni käsityöhön ja taideteollisuuteen kehittyi saamani neljän vuoden koulutuksen pohjalta. Yli 20 vuotta museotyötä tehneenä positiooni on kuulunut myös seurata ja edistää käsityöalan kehitystä.

3 TUTKIMUSLÄHTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Tutkimuksen ensisijaisina lähteinä ovat aikakauslehdet *Koti ja Yhteiskunta* (1889-1911), *Ateneum* (1898-1903), *Euterpe* (1900-1905), *Kotitaide* (1902-1918), *Käsityö ja Teollisuus* (1906-1931), *Käsityö ja Teollisuus* (1909-1933) sekä *Domus* (1930-1933) ja erityisesti niiden käsityötä, taideteollisuutta sekä kotitaidetta eli sisustustaidetta käsittelevät artikkelit. Huomio kohdistuu myös alan kansainvälisten ilmiöiden esittämiseen lehtien palstoilla. Kirjoitusten avulla pyrittiin vaikuttamaan käsitöiden ja taideteollisuuden piirissä työskentelevien näkemyksiin, arvoihin ja asenteisiin. Kyse oli sekä taide- ja makukasvatuksesta että valistuksesta ja sivistyksestä. Lähdeaineistoa ei ole jäsennelty ajanjaksojen, kirjoittajien tai julkaisujen mukaan vaan sisällönanalyysin periaatteiden mukaisesti lehdistä valitsemieni keskeisesti esille nousseiden teemojen mukaan.

Painotan tutkimuksessani julkaistuja tekstejä, en niinkään kuvia. Käsittelem kuvamateriaalia vain diskurssiin kuuluvina argumentteina, en analysoinnin kohteena. Toisinaan joissakin lehdissä, kuten *Kotitaiteessa*, ilmeni myös ristiriitaa artikkelien sisällön ja kuvituksen välillä – kuvat eivät läheskään aina tuke-neet tekstin sisältöä. Toisinaan ne eivät edes liittyneet millään tavalla artikkeleiden sisältöön. Tutkimuksessa painottuvat aikalaikirjoitukset eivätkä esimerkiksi aikakaudella suunnitellut ja valmistetut esineet, joiden pohjalta tutkimusta on yleensä tehty. Tekstien merkityksen painottamista puolustaa myös se, ettei rationaalista modernismin periaatteiden mukaista taideteollista esineistöä ole aiempien tutkimusten mukaan juurikaan valmistettu 1900-luvun alkupuolen Suomessa lukuun ottamatta käsityönä ja kotiteollisuutena syntyneitä käyttöesineitä.

Koska teollinen taideteollisuus otti Suomessa ensi askeleitaan 1900-luvun alussa, näkyy kirjoituksissa ristiriitainen suhde käsityön ja teollistuvan kulutus-tavaratuotannon välillä. Taideteollisuus etsi itseään, myös käsitteellisesti. Modernismin teoreettisuus sekä sarjatuotanto ja uuden teknologian hyväksikäyttö muodostuivat keskeisiksi, usein myös problemaattisiksi kysymyksiksi käsityö-mäiselle, yksilöllisyyttä korostavalle suomalaiselle taideteollisuudelle. Tutkimuk-sen kohteena olevat lehdet ovat relevantti tutkimuslähde, koska niiden osuutta ja merkitystä käsityön ja taideteollisuuden aatteiden välittäjänä ei ole kokonaisuutena tutkittu aiemmin. Lisäksi artikkelien kirjoittajina oli alan merkittäviä vaikut-tajia. Teksteissä ei ole kyse vain yksittäisten henkilöiden mielipiteistä tai näke-

myksistä, vaan niissä tulee esille myös käsityö- ja taideteollisuusorganisaatioiden ja instituutioiden sekä valtion virkamiesten käsityksiä ja painopistealueita.

Taideteollisuusalan tutkimuksista Harri Kalhan *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssi* (1997) ja Vuokko Takala-Schreibin *Suomi muotoilee. Unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa* (2000) -väitöskirjat ovat sekä aiheensa että lähestymistapansa puolesta lähinnä omaa tutkimustani. Samanlaisuutta löytyy muun muassa rajausten käsittämistavassa. Molemmat käsittelevät suomalaisuutta, omaleimaisuutta ja taideteollisuutta prosessin tuotoksina ja olettavat todenmukaisuuden löytyvän diskursseista. Yhtäläisyyksiä on myös siinä, että samoja teemoja kuin 1940- ja 1950-luvuilla (Kalha) sekä 1980-luvulla (Takala-Schreib) esiintyi jo 1900-luvun alkuvuosikymmenten taideteollisuus- ja käsityökeskusteluissa sekä näyttelykirjoituksissa.

Suomalaista käsityötä ja taideteollisuutta on tutkittu valikoiden. Kattava perustutkimus puuttuu yhä. Leena Maunulan ja Erik Kruskopfin¹⁶⁸ yleishistoriat ovat 1980- ja 1990-luvun vaihteesta. Viime vuosikymmenen lopussa ilmestyivät Marianne Aavin ja Nina Stritzler-Levinen 1998 toimittama näyttelyjulkaisu *Finnish Modern Design, Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930-1997* sekä Anne Stenrosin 1999 toimittama *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Molemmat jälkimmäisistä kirjoista on jaoteltu materiaalipohjaisesti, joten niistä puuttuu kokonaisvaltainen yleiskuva suomalaisesta taideteollisuusideologiasta. Hyvin vähän on julkaistu myös käsityötä ja taideteollisuutta kommentoivaa taidehistoriallista tutkimusta. Viime vuosikymmenillä tutkimukset ovat keskittyneet henkilöihin, kuten Timo Sarpanevaan ja Tapio Wirkkalaan tai yrityksiin kuten Marimekkoon. Myös muotoilijoiden ammattia, identiteettiä ja uraa on tutkittu. Henkilöihin ja yrityksiin kohdistuneet tutkimukset tukevat osaltaan keräilijöiden kiinnostusta muotoilua kohtaan.

Käsityössä tutkimus on keskittynyt pääasiassa aikaan ennen 1900-lukua, kuten Pentti Virrankosken tutkimukset ansiokotiteollisuudesta ja Turun yliopiston ammattikäsityöhön liittyvät väitöskirjat. Taloushistorian näkökulmasta käsiteollisuutta ja teollisuuskäsityötä on tutkinut esimerkiksi Riitta Hjerppe. Paula Tuomikoski-Leskelä on käsitellyt kotiteollisuuden kulttuuripoliittista merkitystä sekä taidekasvatusta ja taitoaineita koulupedagogiikassa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Kokonaisvaltaisesti käsityön eri muotojen asemaa ja merkitystä suomalaisessa yhteiskunnassa luotaava tutkimus puuttuu. Myös käsityöalan yrityshistorioita ja henkilöhistorioita on kirjoitettu hyvin vähän. Uutena yliopistollisena oppiaineena käsityötiede on parin viime vuosikymmenen aikana kohdistanut tutkimusta käsityöhön. Tieteenalan painopiste on käsityönä valmistettavissa tuotteissa, niiden valmistuksen prosesseissa sekä niihin vaikuttavissa tekijöissä. Käsityökasvatus on yhdistelmä kasvatustiedettä ja käsityötiedettä ja se kohdistaa huomionsa toiminnallisuuteen ja sen suhteeseen kokonaispersoonallisuuden kehittymisessä¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Maunula 1989; Kruskopf 1989; Maunula 1990.

¹⁶⁹ Kärnä-Behm 2005, 22.

Muotoilun ja taidehistorian suhteesta esineisiin sekä esteettisiin arvoihin ja asenteisiin on kirjoitettu 1990-luvulla varsinkin Isossa-Britanniassa. Peter Dormer oli kansainvälisesti merkittävä käsityön ja muotoilun tutkija. Hänen teoksestaan *The Meaning of Modern Design Towards the Twenty-first Century* (1990) käsittelee käsityöläisen vastuuta modernissa yhteiskunnassa sekä *The Art of the Maker* (1994) taitoa ja sen merkitystä taiteessa, käsityössä ja muotoilussa. Vuonna 1997 ilmestyi Dormerin toimittama artikkeliteos *The Culture of Craft*, joka sisältää pohdintoja käsityön asemasta teollistuneessa yhteiskunnassa sekä suhteesta taidemaailmaan. Brittiläisperäistä on myös *design history*, muotoiluhistoria, joka lanseerattiin 1970-luvulla. Se pyrkii yhdistämään esinetutkimuksen historian tutkimukseen ja kulttuuriteoriaan painottaen tuotantoa, tavaroiden jakelua ja kulutusta, joihin esinemuodot suhteutetaan¹⁷⁰.

Kansainvälisessä 1984 perustetussa yhdysvaltalaisen Victor Margolin toimittamassa *Design Issues* -aikakauslehdessä¹⁷¹ ovat muotoilukoulutuksen professorit Adrian Forty, Nigel Whiteley, Victor Margolin ja Alain Findeli kirjoittaneet *design studies*- ja *design history* -lähestymistavoista ja niiden soveltumisesta muotoilun kulttuuristen tekijöiden tutkimiseen ja opettamiseen¹⁷².

Tekstiilitaiteilija Marjo Wiberg korostaa väitöstutkimuksessaan *The Textile Designer and the Art of Design. On the formation of a profession in Finland* (1996) muotoilututkimusta tietona, joka tuo esille arvot, haluamiset ja toiveet. Muotoilua on opetettu perinteisesti tekniikkana, mutta Wibergin mukaan muotoiluhistoria tuo siihen mukaan tiedon, johon liittyy myös hiljainen tieto (engl. *tacit knowledge*) ja käytännöllinen tieto (engl. *practical knowledge*)¹⁷³.

George H. Marcus on tutkinut funktionalismin ilmenemistä muotoilussa teoksessaan *Functionalist Design* (1995). Nykykäsityksiä nostalgiasta, perinteestä ja kansallisesta identiteetistä muotoilussa on tuonut esille Jonathan M. Woodham teoksessaan *Twentieth-Century Design* (1997). Taideteollisuuden historiasta perustietoa tutkimustani varten ovat antaneet muun muassa Paul Greenhalgin (ed.) *Modernism in Design* (1990) ja Nikolaus Pevsnerin *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (1960), Elizabeth Cummingin ja Wendy Kaplanin *The Arts and Crafts Movement* (1991), Anne Maseyn *Interior design of the 20th century* (1994) sekä Torsten Weimarckin toimittama *Design och konst - texter om gränser och överskridandet. Del I. Texter före 1960* (2003).

Pevsnerin teos (1936), joka ilmestyi tarkastetussa muodossa 1960, on yksi luetuimmista taideteollisuuden historioista. Pevsner perusti tutkimuksensa oletukseen, että taideteollisuus opitaan tuntemaan tutkimalla esineitä ja niiden suhdetta yksittäisten suunnittelijoiden uraan ja kirjoituksiin. Brittiläisen arkkitehtuurin ja muotoilun tutkijan Adrian Fortyn mukaan suunnittelijoita ei tarvitse aliarvioida, mutta heihin kohdistuva tutkimus ei kerro kaikkea muotoilusta.

¹⁷⁰ Woodham 1997; Sarantola-Weiss 2003, 32.

¹⁷¹ *Design Issues* on kahdesti vuodessa ilmestyvä akateeminen muotoilun historian, teorian ja kritiikin aikakauslehti, jota julkaisee chicagolainen Illinoisin yliopisto. Julier 2004, 71.

¹⁷² *Design Issues* 1995. Vol. 11. Number 1. Spring 1995.

¹⁷³ Wiberg 1996, 14, 216-217, 220-222.

Suunnittelijat ovat kylläkin vaikuttaneet siihen mitkä esineet ovat museoissa ja näyttelyissä, mutta näytteillä olevissa esineissä on esillä yleensä vain suunnittelijan nimi, esineen nimi, aika ja valmistajan nimi. Mistä se kertoo? Se ei kerro siitä merkityksestä, joka esineellä oli tai on yhteiskunnassa, sillä esine ei ole vain suunnittelijansa luovuuden tuotos.¹⁷⁴ Esimerkki laajakatseisemmasta ja yhteiskunnallisesta tutkimusmetodista on Adrian Fortyn teos *Objects of Desire. Design and Society 1750-1980* (1986), jossa hän esittelee meitä ympäröivää ihmisen tekemää maailmaa esineiden ja niiden merkitysten avulla.

Pohtiessani vastakkainasettelua taiteen ja käyttöesineiden välillä olen tutustunut muun muassa Richard Shustermanin artikkeleihin sekä teokseen *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmaattisen filosofian näkökulma estetiikkaan* (1997). Teoreettisena ja metodologisena lähdemateriaalina olen käyttänyt myös kulttuuria ja taidetta käsittelevien filosofian ja historian teoksia. Menetelmällisen viitekehyksen perustana ovat laadulliseen tutkimukseen liittyvät teokset, joista tärkeimpiä ovat Pertti Alasuutarin *Laadullinen tutkimus* (1994) sekä Pirkko Anttilan *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta* (2005). Käsityö ja taideteollisuus ovat alana monitieteellisiä ja siksi kattavampaan lopputulokseen pääsee käyttämällä riskikkäin eri tieteenalojen teoksia.

¹⁷⁴ Forty 1986, 239-240.

II PRIMAARIAINEISTONA SEITSEMÄN LEHTEÄ

1 VUOSISADAN VAIHTEEN AIKAKAUSLEHDISTÄ

Euroopassa ilmestyi noin sata taiteesta, taidekäsityöstä ja taideteollisuudesta kertovaa aikakauslehteä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Eniten lehtiä ilmestyi Englannissa ja Saksassa, jotka olivat myös alan aatevirtausten keskusmaita.¹ Kielitaitoisille tiedon välittyminen lehtien avulla oli suhteellisen helppoa² ja luontevaa. Kyse oli omasta halusta seurata aikaansa, mutta toki lehtien ostamiseen ja tilaamiseen tarvittiin myös rahaa.

Tunnettuja englantilaisia lehtiä ovat vuodesta 1849 lähtien ilmestynyt teolliseen koristetaiteeseen keskittynyt *The Journal of Design and Manufacture*, ensimmäinen varsinaisesti taideteollisuuteen erikoistunut *The Hobby Horse* (1884, 1886-1892) sekä vuodesta 1893 ilmestynyt *The Studio*. Saksassa ilmestyivät esimerkiksi *Deutsche Kunst und Dekoration* (per. 1897), *Die Dekorative Kunst* (1897), *Jugend* (1896-1914) ja *Pan* (1895-1900). Ranskalaisia lehtiä olivat *Art et Décoration* (1897-), *L'Art Décoratif*, *Reveu des Arts Décoratifs* sekä itävaltalaisia *Kunst und Kunsthandwerk* ja *Ver Sacrum*.³ Yhdysvalloissa ilmestyi 1896 perustettu *House Beautiful* -lehti⁴. New Yorkissa julkaistiin pelkistettyyn tyyliin ihastuneen huonekalusuunnittelija Gustav Stickley'n *The Craftman* -lehteä vuosina 1901-1916⁵. Paul Greenhalghin mukaan Stickley'n lehti oli visuaalisten taiteiden aikakauslehti, jossa *craft*-sana (käsityö) käsitettiin ensimmäisiä kertoja sekä tekemiseksi että tuotteiksi. Lehdessä *craft*-termi liitettiin poikkeuksellisesti myös oopperaan ja maalaukseen. Sanan sisällön muodostukseen vaikutti suuresti *The Studio* -

¹ Tschudi-Madsen 1976, 14; Sterner 1982, 39-41; Jervis 1984, 26.

² Esimerkiksi *Euterpe* oli *Kunst und Dekoration* -lehden tilausilmoitus 1904. *Euterpe* 46/1904, takakansi.

³ Sterner 1982, 40; Jervis 1984, 468; Pevsner 1986 (1936), 107-108; Cumming-Kaplan 1991, 23-24; Marcus 1995, 36-40; Julier 2004, 23.

⁴ Auslander 1996, 390.

⁵ Anscombe-Gere 1978, 31; Brandt 1985, 27-28.

lehden ympäri maailman markkinoima Arts and Crafts -liike.⁶ Pietarissa ilmensi *Mir Iskusstva* vuodesta 1899⁷.

Charles Holmen julkaisemassa *The Studio*-lehdessä kirjoitettiin perinteisen kuvataiteen lisäksi myös ajankohtaisista aiheista, kuten valokuvauksesta ja kordinisustuksesta. Lehti järjesti käyttö- ja koriste-esineiden suunnittelu-kilpailuja ja esitteli kansainvälisen kirjeenvaihtajaverkostonsa avulla lukijoilleen eri maiden tapahtumia. *The Studion* merkitystä lisää se, että se oli ensimmäisiä aikakauslehtiä, jotka ryhtyivät käyttämään kuvituksessaan valokuvia. Korkeatasoisesti ja runsaasti kuvitetut artikkelit levittivät viestiä uudesta taidekäsityön ja taideteollisuuden noususta laajalti ympäri maailman⁸. Modernit ajatukset levisivät lehden välityksellä myös Suomeen. Louis Sparre toimi *The Studio*-lehden Suomen kirjeenvaihtajana vuodesta 1895 alkaen⁹.

Saksalaisen *Pan*-lehden päätoimittaja ja henkinen isä oli taidekriitikko ja galleristi Julius Meier-Graefe, ja lehteä toimitti muun muassa Alfred Lichtwark. Erikoisnumerot sisälsivät originaaleja etsauksia ja litografioita, mikä oli poikkeuksellista alan taidejulkaisuissa. Berliini haluttiin nostaa *Panin* avulla taidekaupungiksi Pariisiin ja Lontoon rinnalle. *The Studio* esikuvanaan luotu *Pan* pyrki kansainväliseksi lehdeksi, jolla oli kirjeenvaihtajansa myös Pohjoismaissa. Louis Sparre oli myös *Panin* kirjeenvaihtaja. Saksassa ilmestyi myös 1896 perustettu *Jugend*-lehti, joka antoi nimen koko tyyllisuunnalle, niin sanotulle nuorelle tyyliille, jugendille. Jugend oli *Pania* suosituampi, koska se ei ollut yhtä elitistinen. Jugendin kaltainen väripainatuksia käyttänyt lehti oli myös humoristinen *Simplicissimus*, jonka toimittajakuntaan kuului muun muassa Bruno Paul. Müncheniläinen *Kunst und Handwerk* ja darmstadttilainen *Die Dekorative Kunst* erikoistuiivat sisustussuunnitteluun. Itävallan Wiener Secessionin ja Wiener Werkstätten äänenkannattajana ilmestyi Josef Hoffmannin luoma *Ver Sacrum*. Lehden ekspressiivinen linja poikkesi muista uuden taiteen, art nouveau -ajan lehdistä.¹⁰

Ensimmäinen maailmansota ja sodan jälkeiset vaikeudet vaikuttivat suuressi moniin kulttuurilehtiin. Sodan päätyttyä toimintansa aloittaneita taidelehtiä olivat esimerkiksi hollantilainen *De Stijl* (1917-1931), saksalainen vuosina 1923-1924 ilmestynyt "*G*" (*Gestaltung* eli muotoilu), jota oli perustamassa muun muassa Mies van der Rohe¹¹ sekä Italiassa ilmestynyt *Domus* (1928) perustajaan Gio Ponti. Sisustukseen erikoistuneet lehdet yleistyivät myös Britanniassa ja Ranskassa.¹² Kansainvälisyyttä, avantgardea ja esteettistä teoretisointia edustivat konstruktivistinen venäläisen El Lissitskyn Berliinissä ilmestynyt *Vesch* (esine) sekä Le Corbusierin ystävineen perustama *L'Esprit Nouveau*, jotka ilmestyivät 1920-luvun alussa¹³. Der deutscher Werkbundin julkaisemasta *Die Form-*

⁶ Greenhalgh 1997a, 21-25.

⁷ Sembach -Leuthäuser -Gössel 1990, 48; Auslander 1996, 390.

⁸ Jervis 1984, 468; Pevsner 1986 (1936), 107-108; Adams 1992, 71,115.

⁹ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 139-140; Munck 1961, 92; Jervis 1984, 468.

¹⁰ Sterner 1982, 40-41; Lorenz 1987, 84-85, 88; Suhonen 1989, 30; Massey 1994, 44, 59.

¹¹ Droste 1991, 204; Warncke 1991, 9, 12, 156-157.

¹² Woodham 1997, 84-85.

¹³ Heinonen 1986, 9; Massey 1994, 71; Woodham 1997, 37-38; Frampton 2001, 25-27.

lehdessä tuli 1920-luvun puolenvälin jälkeen vaikutusvaltainen edistyksellisten aatteiden äänenkannattaja, jota avantgardistit lukivat niin kotimaassa kuin ulkomailla¹⁴. Walter Gropius ja László Moholy-Nagy julkaisivat neljännesvuositain ilmestyvää *Bauhaus*-lehteä, jonka ensimmäinen numero ilmestyi uuden koulurakennuksen vihkiäisten yhteydessä 1926¹⁵. Valokuvan keskeinen asema 1920-luvun modernistien kirjoituksissa näkyi ajan lehdissä ja kirjoissa. Esimerkiksi kuvat Walter Gropiuksen Bauhaus-rakennuksesta tai Le Corbusierin Villa Savoyesta (1929) ovat olleet monelle suomalaiselle arkkitehdille merkittävämpiä innoittajia kuin heidän kirjoituksensa¹⁶. Pohjoismaisista lehdistä tärkeimpiä modernismin edustajia suomalaisille olivat 1920-luvun lopussa tanskalaisen Poul Henningsenin *Kritisk Revy* ja ruotsalainen *Byggmästaren*¹⁷.

Suomalaisia lehtiä leimasi 1800-luvun lopussa yleinen aatteellinen aktivismi ja niin sanotut yhden asian liikkeet. Syntyi raittiusväen, nuorisoseurojen, naisasialiikkeen, eläinsuojelijoiden ja sosiaalireformistien lehtiä sekä työväenlehtiä ja uskonnollisia lehtiä. Kulttuuri- ja tiedelehdistö monipuolistui. Aikauslehtiä kustansi yleensä yksityinen henkilö, joka perusti lehden ajamaan omia ja lähipiirinsä ajatuksia¹⁸. Lehdet saattoivat siirtyä myöhemmin niiden ympärille perustetulle kustannusyhtiölle. Lehtien sivutoiminen toimitus vaati rinnalleen laajan avustajakunnan. Potentiaalinen kirjoittajakunta oli kuitenkin Suomessa suhteellisen pieni. Samat kirjoittajat avustivat useita lehtiä. Edes kielikysymys ei aina estänyt kirjoittamasta lehteen, jos se ei ollut voimakkaasti sitoutunut tiettyyn poliittiseen ryhmään.¹⁹

Autonomian ajan loppujaksolla Suomessa ilmestyi kaikkiaan 799 aikauslehteä, mutta lehdistä monet olivat lyhytikäisiä²⁰. Aikauslehtien kasvuvauhti oli 1920-luvulla lähes yhtä nopeaa kuin 1890-luvun lopulla. Vasta vuosikymmenen lopun pula, joka koetteli ostokykyä, jarrutti kasvuvauhtia.²¹ Suomen aikauslehdistö jakaantui kielipoliittisista syistä vuosisadan vaihteessa suomen- ja ruotsinkielisiin lehtiin. Carl Gustaf Estlander perusti ja toimitti liberaalia, teollisuutta tukenutta *Finsk Tidskrift* -lehteä vuodesta 1876. Siitä tuli merkittävä pohjoismainen aikauslehti.²² Suomeen tilattiin runsaasti myös Ruotsissa vuodesta 1892 ilmestynyttä *Ord och Bild* -lehteä, jota pidettiin kulttuurilehtien esikuvana²³. Suomenkielisistä lehdistä yksi keskeisimmistä oli *Valvoja* (1880-1955)²⁴. Vuosina 1897-1899 ilmestyi Kasimir ja Eino Leinon toimittama *Nyky aika*. Heidän kaksi kertaa kuukaudessa ilmestynyt lehtensä oli "yleistajuinen aika-

¹⁴ Woodham 1997, 47-48.

¹⁵ Droste 1991, 137-138; Whitford 1988, 158.

¹⁶ Koho 2000, 45.

¹⁷ Schildt 1985, 46-47, 55-56; Suhonen 1999, 36.

¹⁸ Leino-Kaukiainen 1992b, 124, 140-141, 146-149, 155.

¹⁹ Leino-Kaukiainen 1992b, 162-163.

²⁰ Leino-Kaukiainen 1992b, 123-125, 141-143.

²¹ Leino-Kaukiainen 1992a, 203.

²² Mustelin 1962, 2-4;

²³ Mustelin 1962, 5, 8-9.

²⁴ "Nykyajan" ... 1897, 3.

kauskirja kirjallisuutta, taidetta, tiedettä, kauppaa ja teollisuutta sekä yhteiskunnallisia kysymyksiä varten”.²⁵ Lehden tarkoituksena oli kohentaa yleistä kansalaissivistystä. Siinä oli pääasiassa tiivistelmiä ja otteita ulkomaisista, mutta myös kotimaisista aikakauslehdistä, aatteista, ilmiöistä, uutuuksista ja maailmanmenosta. *Nyky aika* oli esimerkki maailmalla suosituista *Review of Reviews – Revue des Revues* -lehdistä. Se oli suunnattu kaikille yhteiskuntaluokille eikä vain koulutetulle sivistyneistölle.²⁶ Lehti halusi lisätä vuorovaikutusta ja tuoda tietoa Euroopan eri maista omalla äidinkielellä eikä Ruotsin tai ruotsinkielisen lehdistön kautta, kuten aiemmin tapahtui. ”Lyökäämme siis ikkunat auki ja antakaamme suurten puhdistavien aatteiden kaikilla aloilla virkistää olojamme!”²⁷ *Nyky aika* avasi ikkunat kohti Eurooppaa aiemmin kuin *Ateneum* tai *Euterpe*, vaikka itse asiassa kansainväliset pyrkimykset olivat yleisempiä ruotsinkielisten liberaalien piirissä kuin vanhoillisempien fennomaanien. *Nyky aika* pyrki katsausosioissaan objektiivisuuteen ja puolueettomuuteen. Toimittajien omat mielipiteet näkyivät vain heidän kirjoittamissaan artikkeleissa.²⁸

Valvoja sai kilpailijakseen *Aika*-lehden (1906-1922). Lehdet kamppailivat lukijoista 15 vuoden ajan, kunnes ne yhdistettiin 1922 nimellä *Valvoja-Aika*. Historioitsija Gunnar Suolahden päätoimittama *Aika*-lehti pyrki edistämään ”kansallisen eheyden ihannetta” ja kansallista sivistystä. Myös 1907 perustettu ruotsinkielinen *Argus* (1907-1911) mieli kulttuurinvälittäjäksi Suomen ja muun maailman välille. *Arguksen* toimialana oli kirjallisuuden ja taiteen sekä yleistajuisen tieteen lisäksi yhteiskunnalliset ja poliittiset asiat. Kun *Valvoja* ja *Finsk Tidskrift* jatkoivat vakiintunutta toimintaansa, täydensivät työväen sekä nuorsuomalaisien julkaisut omilla tahoillaan lehtikenttää.²⁹

Aikakauslehdistöä leimasi 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana toisaalta individualistinen pyrkimys hahmottaa maailma hallitsevista perinteistä poikkeavin tavoin, toisaalta vahva reformistinen joukkoliikehdintä. Kummassakin oli kyse mannermaisten ja amerikkalaisten virtausten nopeasta rantautumisesta Suomeen, erityisesti helsinkiläisten kulttuuriaktivistien vastaanottoa ja muokkausta varten. *Euterpen* kaltaisten yläluokkaisten julkaisujen vastapainoksi syntyi työväenlehdistöä ja osuustoimintalehtiä.³⁰ Venäläistämistoimet tehostuivat 1910-luvun alkaessa. Sensuuri vaikutti lehdistöön.³¹ Samaan aikaan jatkui voimakas talouskasvu ensimmäisen maailmansodan alkamiseen saakka, johon mennessä Suomi oli ehtinyt saavuttaa eurooppalaisen vaurauden keskitason. Yleislakko, joukkotyöttömyys ja kärjistyvä torpparikysymys edelsivät kansalaissotaa. Painovapauslaki säädettiin 1919³². Kulttuurilehdistö näivet-

²⁵ *Nyky aika* 1897, numeroimaton sivu.

²⁶ ”*Nyky ajan*” Toimitus 1897, 4; Mitä Ranskan... 1897, numeroimaton sivu; Toimitus 1898, 900-906

²⁷ ”*Nyky ajan*” Toimitus 1897, 4; Toimitus 1898, 902.

²⁸ Toimitus 1898, 903; Toimitus 1899, 15.

²⁹ Leino-Kaukiainen 1992a, 229-231; Tuusvuori 2004, <http://www.kultti.net/tutkimukset/kronikka/kronikka_6.html>.

³⁰ Vert. Leino-Kaukiainen 1992b, 113.

³¹ Leino-Kaukiainen 1992b, 121 -122.

³² Leino-Kaukiainen 1992b, 193.

tyi 1910-luvulla³³. Vanhoillinen aatemaailma hallitsi 1910- ja 20-lukuja, mutta itsenäisen valtion uudistetut yhteydet Manner-Eurooppaan kanavoivat vaihtoehtoisia maailmankuvia.

Nuoruudella oli 1920-luvulla samankaltaista iskuvoimaa kuin parikymmentä vuotta aiemmin. Aikakauslehdissä alkoi näkyä uudenlainen joukko-voima. Kun aikaisemmin järjestöt, yhdistykset ja puolueet olivat saaneet liikkeelle lehden, nyt saivat lehdet liikkeelle joukot. Vuonna 1920 ilmestyi Suomessa 243 suomenkielistä ja 100 ruotsinkielistä aikakauslehteä.³⁴ 1910-luvulla riutunut kulttuurikenttä nousi pian maailmansodan ja kansalaissodan jälkeen uuteen nousuun. Myös oikeistoaktivismi, kiinnostus heimotyöhön ja nationalismi kasvattivat suosiotaan. Kun maailmanlaajuinen lama taannutti vilkkaaksi kehittyneen teollisuustuotannon 1920-luvun lopussa, kotimaan teollisuuden järjestöt joutuivat karsimaan runsaaksi käynyttä lehtinimikkeistöään.³⁵

Taideteollisuuden alalta ilmestyi Suomessa 1920-luvulla seuraavat lehdet: *Revue des Modes* (1921-1924), *Pariisin Muodin Revue des Modes* (1923-1924), *Muotikuvassto* (1929-1935) ja *Metallitaide* (1925-1926). Radioaikaan siirtyvässä Suomessa kulttuurilehdistön 1920-luvun johtavat julkaisut olivat *Valvoja-Aika*, *Ultra* (1922-1923), *Sininen Kirja* (1927-1930), avantgardistinen *Quosego* (1928-1929) sekä *Tulenkantajat* (1928-1930 ja 1932-1939). Mallia ja suuntaa suomalaisille näytti "vain kaikkein uusimpaan" keskittynyt saksalainen *Der Querschnitt* (1921-1936). Tulenkantajissa käytiin keskustelua urbanisoitumisesta, koneromantiikasta, modernismista, kansainvälistymisestä ja moraalin vapautumisesta. Se oli poliittis-yhteiskunnallinen lehti. Debattia käytiin myös lehden linjanvedosta Olavi Paavolaisen ja Martti Haavion välillä.³⁶ Kulttuurisissa aikakauslehdissä oli havaittavissa taiteenalojen modernisoinnin lisäksi pyrkimys agraarikansallisten ja kosmopoliittisten näkemysten välisiin kiistoihin varsinkin 1920-luvulla. Seuraavalla vuosikymmenellä politiikka yhä polarisoitui, joka ilmeni myös lehdistössä.

Niin sanomalehtien kuin aikakauslehtienkin levikkitiedot ovat erittäin puutteellisia. Valtaosa aikakauslehdistä levisi vain muutaman sadan kappaleen painoksina, kuten lähes kaikki ammattilehdet. Hieman suurempi levikki oli kulttuuripoliittisilla ja monilla uskonnollisilla lehdillä. Levikiltään yli 3000 lehtiä olivat lähinnä viihteelliset lehdet, kuvalehdet ja suurimmat uskonnolliset lehdet. Sanomalehtien ohessa aikakauslehtien lukeminen yleistyi myös alemmissä sosiaaliluokissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ja varsinkin 1910-luvulla. Merkittävä kynnys oli lukutaidon yleistyminen. Lehtien tilaajatiedot ovat kuitenkin hyvin niukkoja.³⁷ Tiedot myyntimenetelmistä ja organisaatioista kuitenkin kertovat, että irtomyynti oli varteenotettava osa lehden markkinointia. Irtomyynnin ja lehtitilausten välittäjäksi tuli postitoimistojen rinnalle vuonna

³³ Leino-Kaukiainen 1992b, 184.

³⁴ Leino-Kaukiainen 1992a, 203; Kurikka-Takkala 1983.

³⁵ Mickelsen 1997, 338.

³⁶ Leino-Kaukiainen 1992a, 229-331; Tuusvuori 2004, <http://www.kultti.net/tutkimukset/kronikka/kronikka_8.html>.

³⁷ Leino-Kaukiainen 1992b, 127-132.

1910 Rautatie-kirjakauppa ja 1915 Yleinen Sanomalehtitoimisto. Useat lehdet lähetettiin lukijoille esimerkiksi yhdistyksen jäsenmaksun vastikkeena. Tilausmyyntiä hoitivat pääasiassa asiamiehet.³⁸

2 TUTKIMUSAINEISTO

Ammatilliset erikoislehdet edustavat osin tuntematonta ja tutkimatonta näkökulmaa Suomen tapahtumiin. Lehdet eivät ole autonomisia eivätkä omalakisia, mutta niistä on hahmotettavissa selkeitä näkökulmia ja kannanottoja sekä ajankuvia. Tarkastelen tutkimuksen kohteena olevia lehtiä, *Koti ja Yhteiskunta* (1889-1911), *Ateneum* (1898-1903), *Euterpe* (1900-1905), *Kotitaide* (1902-1918), *Käsityö ja Teollisuus* (1906-1931), *Käsityö ja Teollisuus* (1909-1933³⁹) sekä *Domus* (1930-1933), pääasiassa lukijan näkökulmasta tukeutuen lehtien julkaisemaan aineistoon. Tärkeää on se, mitä lehtien sivuille on painettu. Tarkoitukseni on tulkita sitä historiaa, jota lehdistä on luettavissa - toiveita, asenteita, arvostuksia, kehityskulkuja. Nämä näkemykset pyrin suhteuttamaan yleiseen käsityö- ja taideteollisuusalan kehitykseen kyseisenä aikana. Lehdet ovat propagoineet, puolustaneet, manipuloineet, kyseenalaistaneet, murskanneet ja kannattaneet näkemyksiä ja tosiasioita ja todennäköisesti myös vaienneet joistakin asioista. Ne ovat pyrkineet vaikuttamaan mielipiteisiin. Osa kirjoittajista, toimittajista sekä julkaisijoista ja kustantajista on vaikuttanut varsinaisen työnsä, mutta myös järjestötehtäviensä mukanaan tuoman asemansa vuoksi, keskeisesti käsityön ja taideteollisuuden kehitykseen ja linjanvetoihin Suomessa. Näihin keskeisiin vaikuttajiin kuuluvat esimerkiksi Viktor von Wright (1856-1934), Jalmari Kekkonen (1878-1948), Lauri Mäkinen (vuodesta 1920 Kuoppamäki) (1877-1935), Arttu Brummer (1891-1951), Rafael Blomstedt (1885-1950), Gustaf Strengell (1878-1937), Toivo Salervo (1888-1977), Sigurd Frosterus (1876-1956) ja Frans Jokela (1869-1945).

Tutkimuksen kohteena olevat lehdet valitsin tarkastelun kohteeksi, koska ne olivat tutkimusajanjaksoksi valikoituneilla vuosikymmenillä keskeisimmät, joissa kirjoitettiin käsityöstä ja taideteollisuudesta, kun ottaa huomioon myös käsityön ja taideteollisuuden suhteen teollisuuteen ja taiteeseen. Kielikysymyksen esilläolon vuoksi otin mukaan myös ruotsinkielisiä lehtiä, joiksi valitsin yleisistä kulttuurilehdistä *Ateneumin* ja *Euterpen*. Useita vuosia ilmestyneitä ruotsinkielisiä alan ammattilehtiä, jotka eivät olleet käänöslehtiä suomesta ruotsiksi, ei tuolloin julkaistu. *Koti ja Yhteiskunta* on mukana, koska oletin lehdessä käsiteltävän laajasti myös käsityötä ja kodin merkitystä. Lehden päätoimittaja Aleksandra Gripenberg oli koulutukseltaan puutyönopettaja sekä teollisuusyrittäjä. Hän oli mukana myös valtion kotiteollisuuskomiteassa vuosina 1906-1908. Lisäksi lehti julkaisi käsityömalliliitettä.

Tutkimuksessani olen erottanut suorat lainaukset aineistosta sisennyksin ja kirjoittanut ne pienemmällä fontilla. Kappaleiden sisällä on myös muutaman

³⁸ Leino-Kaukiainen 1992a, 207-208, 117-118.

³⁹ Lehti ilmestyi vuoteen 1955.

sanan tai maksimissaan noin kolmen rivin pituisia suorina lainauksia, jotka on erotettu lainausmerkein.

Koti ja Yhteiskunta

Pieni joukko naisia julkaisi kehotuksen kodin ja yhteiskunnan yhteistyön parantamiseksi syksyllä 1888, ja jo huhtikuun puolivälissä 1889 ilmestyi toiminnan tuloksena *Koti ja Yhteiskunta* -lehden ensimmäinen numero. Suomen Naisyhdistyksen (perust. 1884) nimissä lehteä päätoimitti sen perustaja kirjailija, valtiopäiväedustaja Aleksandra Gripenberg (1857-1913). Hänen esikuvanaan oli ilmeisesti ruotsalainen kansantaiteesta ja kotiteollisuudesta kiinnostunut naisasianainen, paronitar Sophie Adlersparre, joka perusti 1859 "*Tidskrift för Hjemmet*" -lehden⁴⁰. Gripenbergin (KUVA 1) avustajina toimituksessa olivat alkuvuosina Elisabeth Stenius, Maria Furuhjelm, Elisabeth Löfgren (Lounasmaa), Maria



KUVA 1

Koti- ja Yhteiskunta -lehden perustaja ja toimittaja Aleksandra Gripenberg. *Koti- ja Yhteiskunta* 4/1909, kuvaliite.

Cederschiöld, Aleksandra Smirnoff ja A. Olsoni.⁴¹ Gripenberg ilmoitti kuukausittain ilmestyvän lehden tehtäväksi "seurata sitä kehitystyötä, jota meillä ja muualla tapahtuu naisten sivistyksen kohottamiseksi ja hänen asemansa selvittämiseksi kodissa ja yhteiskunnassa".⁴² Lehden sisältöalueiksi hän määritteli kasvatuksen, raittius- ja siveellisyyssymykset sekä kirjallisuuden. Lisäksi annettiin neuvoja muun muassa terveydenhoidosta, ruoanvalmistuksesta ja puutarhanhoidosta.⁴³ Lehti ei ollut yksipuolisesti emansipaatiolehti, vaan sitä voi pitää naistenlehtiemme edeltäjänä⁴⁴.

Gripenbergin mukaan aluksi oudoksuttiin lehden tarkoitusta ja päämääriä. Hän kuitenkin totesi, että "ellei voidakaan väittää, että koti tekee ihmisen siksi mikä hän on, on se ainakin varma asia, että koti laskee perustuksen ihmisen luonteelle. Yksityiset muodostavat yhdessä yhteiskunnan."⁴⁵ Lehden näkemyksen mukaan naiset luovat kodin vaimoina, äiteinä, tyttärinä sekä palvelijoina. Naisten avulla kodit joko menestyvät tai sortuvat, ja kotien mukana yhteiskunta joko menestyy tai sortuu.

⁴⁰ Danielson 1991, 303.

⁴¹ *Koti ja yhteiskunnan...* 1904, 55; *Toimitus* 1909, 43; *Tilausilmoitus* 1892, numeroimaton sivu.

⁴² Gripenberg 1889, 1.

⁴³ Gripenberg 1889, 1.

⁴⁴ Leino-Kaukiainen 1992b, 136.

⁴⁵ *Lukijalle* 1889, 2.

Kodin merkitystä voidaan parantaa vain naisen asemaa parantamalla – "naisen on päästävä kehittymään vapaaksi ja itsenäiseksi yksilöksi" sosiaaliluokkaan ja asemaan katsomatta. Tarkoituksena oli seurata naisten koulutuksen ja sivistyksen kehittymistä sekä naisten aseman muuttumista kodissa ja yhteiskunnassa kotimaan lisäksi myös ulkomailla.⁴⁶

Jo vuoden 1890 alussa Gripenberg ilmoitti, että lehden sivumäärää lisätään, koska se on saanut niin hyvän vastaanoton. Lehden sisällölliset päämäärät säilytettiin ennallaan.⁴⁷ Sisältöä laajennettiin jälleen 1892. Nyt alettiin esitellä myös toimialoja, joilla työskenteli naisia tai oli avoimia työpaikkoja. Julkaistiin myös elämäkertoja historian merkittävistä naisista. Vuodesta 1894 lähtien lehdessä seurattiin naiskysymysten käsittelyä Suomen valtiopäivillä⁴⁸. Seuraavana vuonna *Koti ja Yhteiskunta* aloitti *Käsitöitä*-, myöhemmin *Käsitöitä ja Pukuja* -nimisen kuvallisen liitteen julkaisemisen. Liite sisälsi malleja kudontaa, ompelua, nypläystä, virkkausta ja muita malleiltaan helppoja käsitöitä varten. Mallien tuli olla käytännöllisiä ja tuotteiden hyödyllisiä sekä sellaisia, että niitä valmistamalla saattoi tarvittaessa ansaita lisätuloja. Liitteen osalta yhteistyötahoina olivat Suomen Käsityön Ystävät sekä Tammisaaren kutomakoulun johtaja Nanny Odenwall, Helsingin pedagogisen käsityökoulun johtaja Junia Ingman ja opettaja Sofie Snellman.⁴⁹ Aleksandra Gripenberg selvitti valtion kotiteollisuuskomitean toimeksiannosta kotiteollisuuden asemaa Euroopan eri maissa 1900-luvun alussa. Näiltä matkoiltaan hän toi useita käsityömalleja, jotka julkaistiin *Käsitöitä*-liitteessä vuodesta 1904 lähtien.⁵⁰

Koti ja Yhteiskunta -lehteen vaikutti naisasialiikkeen sisäiset ristiriidat. Aleksandra Gripenbergin johtama Naisasialiiton jäsenmäärän hitaaseen kasvuun kohdistunut pureva polemiikki aiheutti konflikteja, joiden seurauksena monet merkittävät jäsenet lähtivät naisyhdistyksestä pitäen johtajaansa liian diktatorisena. Myöhemmin konfliktia on pidetty seurauksena poliittisista erimielisyyksistä, koska Gripenberg, kuten monet muutkin yhdistyksen johtohahmot oli vanhasuomalainen, kun taas jäsenistä useat olivat nuorsuomalaisia tai kuuluivat svekomaaneihin. Seurauksena oli, että naisliike jakaantui kielipoliittisiin ja ikäpolveen perustuviin osastoihin, ensin kahteen ja myöhemmin kolmeen liittoon. Jaostaan huolimatta naisyhdistykset olivat kiinnostuneita samoista asioista: kannatettiin esimerkiksi yhteiskoulua, joka nähtiin tienä yhdenvertaisuuteen. Kaksinaismoraali ja prostituutio olivat uudistusmielisten kritiikin kohteena. Ajettiin myös siveyden ja raittiuden asiaa ja kannustettiin kotiteollisuuteen.⁵¹ *Koti ja Yhteiskunta* -lehteä julkaisut Suomen Naisyhdistys jäi fenomaanien haltuun kun ruotsinkieliset ja nuorsuomalaiset perustivat 1892 oman yhdistyksen – Naisasialiitto Unionin – jonka lehdeksi tuli *Nutid* ja vuo-

⁴⁶ Lukijalle 1889, 2.

⁴⁷ Tilausilmoitus 1890, 1.

⁴⁸ Tilausilmoitus 1893, numeroimaton sivu.

⁴⁹ Tilausilmoitus 1894, numeroimaton sivu.

⁵⁰ *Käsitöitä* v. 1904, 123.

⁵¹ Ramsay 2003, 252-255.

desta 1905 alkaen myös *Naisten Ääni*, josta tuli nuorsuomalaisten vuonna 1907 perustaman Suomalaisen Naisliiton lehti.⁵²

Kirjoittaessaan lehden 20-vuotishistoriikka Gripenberg totesi, että alkuvuosina toimintaa vääristeltiin eikä lehden päämääristä oltu selvillä ”ystävienkään piireissä”. Vaikeuksia tuotti myös se, että lehden lukijat edustivat sekä poliittisesti että yhteiskunnallisesti niin erilaisia ryhmiä, että heidän toivomuksensa olivat keskenään ristiriitaisia. Lehdellä oli myös taloudellisia vaikeuksia. Vaikeuksista huolimatta naisasia-aate voimistui. Äänioikeuden ja vaalikelpoisuuden saaminen 1906 oli kohokohta. Gripenberg kiitti myös niitä satoja asiamiehiä, jotka levittivät lehteä joka puolelle Suomea niin kaupungeissa kuin maaseudullakin. Lehden kirjoittivat yliopiston opettajat, talonemännät ja sanomalehtien toimittajat mutta myös naislääkärit, ompelijat, taiteilijat ja sairaanhoitajat.⁵³ Hilda Käkikoski kiitti Aleksandra Gripenbergiä myös siitä, että hän ruotsinkielisessä kodissa kasvaneena ja vasta aikuisena suomen kielen oppineena toimitti suomenkielistä lehteä ja kirjoitti suomen kielellä⁵⁴. *Koti ja Yhteiskunta* ilmestyi vuoden 1911 loppuun saakka. Lehden vuosikerrassa oli keskimäärin 160 sivua. Päälehti lakkautettiin, mutta *Käsitöitä ja Pukuja* -liite jatkoi Nanny Odenwallin toimittamana ja ulkomaisten ompelualan ammattilaisten avustamana ilmestymistään kerran kuukaudessa vuoteen 1925⁵⁵.

Ateneum

Eri puolilla maata nousi 1890-luvun loppupuolella innostus uuden, suomalaisen kulttuurilehden julkaisemista kohtaan. Aikeen toteutti lopulta kirjakauppias Wentzel Hagelstam. Hän oli jo pitkään kehittänyt ideaa kirjallisuuden, taitteen ja populäärin tieteen aikakauslehdestä. Tarkoituksena oli luoda kansainvälinen julkaisu ja saada vähitellen yhteistyökumppaneita ainakin koko Skandinaviasta, Saksasta, Ranskasta ja Englannista. Ideaa lehden perustamiseen Hagelstam ei yllättävää kyllä saanut Suomessa suositusta ruotsalaisesta *Ord och Bild* -kulttuurilehdestä vaan Manner-Euroopan symbolismia lähellä olevista piireistä. Hän piti esikuvinaan julkaisuja *Blätter für Kunst, Pan, Jugend* ja *The Studio*, joita kaikkia luettiin myös Suomen kirjallisuus- ja taidepiireissä. Olof Mustelinin mukaan Hagelstamilla ei ollut sosiaalisia tai poliittisia ambitiesiä lehtensä suhteen, ainoastaan isänmaallisia.⁵⁶

⁵² Leino-Kaukiainen 1992b, 142.

⁵³ Toimitus 1909, 43-44; Käkikoski 1909, 66.

⁵⁴ Käkikoski 1909, 67.

⁵⁵ *Koti ja Yhteiskunta* 12/1911, kansilehti; Kurikka - Takkala 1983, 110.

⁵⁶ Mustelin 1962, 9-10.



KUVA 2 *Ateneum* 1/1899, etukansi.

Ateneumin, kansainvälisen ja kuvitetun kirjallisuuden, taiteen ja yleisen mielenkiinnon kohteena olevien asioiden aikakauslehdessä⁵⁷, ensimmäinen numero ilmestyi tammikuussa 1898. Lehti määritteli tehtäväkseen kansainvälisen, mutta myös kansallisen keskustelun esittelemisen. Se halusi seurata ja arvioida puolueettomasti sivistyselämän ilmiöitä ja lisätä kiinnostusta henkisiin kysymyksiin⁵⁸. Lehden ohjelmalliseksi tehtäväksi määriteltiin yleisesti kiinnostavien kulttuurien käsittelevien kansainvälisten ilmiöiden seuraaminen ja niistä kirjoittaminen. Eriytyiskiinnostuksen kohteena olivat kirjallisuus ja taide. Ohjelman toteuttamisen katsottiin onnistuvan lukuisten kotimaisten avustajien, kansainvälisten kontaktien ja yhteistyön avulla (KUVA 2).⁵⁹ *Ateneumin* kirjoittajajoukossa oli hyvin edustettuna nuori sukupolvi, kuten Karl Flodin, Gustaf Strengell, Torsten Söderhjelm ja Bertel Gripenberg, joista osa kuului Euterpe-piiriin. Lähellä Euterpe-piiriä oli-

⁵⁷ Internationell, illustrerad tidskrift för literatur, konst och spörmål af allmänt intresse.

⁵⁸ Den skall söka att mångsidigt och opartiskt återgifva och bedöma yttringarna af vår bildningslif och därigenom i sin bidraga att utveckla och höja det hos oss stigande intresset för andliga spörmål. Hagelstam 1898, numeroimaton sivu.

⁵⁹ Hagelstam 1898, numeroimaton sivu.

vat lehden tekijöistä myös Albert Edelfelt, Werner Söderhjelm ja Juhani Aho.⁶⁰ Lehden ensimmäisen numeron kansilehdellä mainitaan 52 kulttuurihenkilöä, jotka osallistuvat lehden tekemiseen. Lisäksi viitattiin ryhmään ”useat muut kotimaiset ja ulkomaiset taiteilijat, kirjailijat ja tiedemiehet”.

Pääosin kuudesti vuodessa ilmestyneen *Ateneumin* graafinen ilmiasu oli korkeatasoinen ja edustava. Kuvituksesta vinjettien, friisien, initiaalien ja grafiikan lehtien muodossa vastasivat muun muassa Albert Edelfelt, Axel Gallén, Eric Ehrenström ja Hugo Simberg. Myös F. Tilgmannin ja myöhemmin Lilius & Hertzbergin painotalot voivat pitää lehteä näyttönä ammattitaidostaan. *Ateneum* vaati kirjapainolta erityistä huolellisuutta, koska siinä oli värillisiä kuvia. Lehti painettiin laakapainatuksena kivipainossa eikä kohopainomenetelmällä kuten aikakauslehdet yleensä⁶¹. Lehteen myytiin myös mainostilaa. *Ateneum* tarjosi ajankohtaista luettavaa näyttävän ulkoasunsa lisäksi. Esimerkiksi ensimmäisessä numerossa 1898 oli taideteollisuuteen liittyvä Albert Edelfeltin artikkeli *l'art nouveau*sta ja Acke Anderssonin artikkeli sovelletusta taiteesta esimerkkinä kaakeliuunit. Esiteltiin myös Postdamin keisarillinen palatsi ja Hyvinkään uusi parantola. Julkaistiin ruotsinnettu ote Juhani Ahon uudesta *Panuroomaanista*, Felix Dörmannin ja Arvid Mörnen lyriikkaa ja analysoitiin Runebergin *Kuningas Fjalaria*. Karl Tawaststjerna kirjoitti Topeliuksesta, Karl Flodin Sibeliuksesta sekä Konni Zilliacus pariisilaistuneesta Ville Vallgrenista ja koomisen tarinan suomalaisummikon vaikeuksista Amerikassa. Lehdessä oli myös ranskalaisen Pierre Morenan käänösartikkeli suomalaisista naisista ja Ali Kroguksen selvitys uusista näkemyksistä leikkausanestasiassa.⁶² Mustelinin mukaan lehden kiinnostus taideteollisuutta ja kotiteollisuutta (*hemslöjd*) kohtaan herätti keskustelua⁶³.

Päätoimittaja Hagelstam kirjoitti lehdessä 1899 alkavasta ”suruvuodesta”, jolla hän viittasi häiriöihin Suomen poliittisessa elämässä. Kiristynyt ennakkosensuuri uhkasi ”luonnollista ja kallisarvoista oikeutta vapaasti ilmaista mielipiteitä isänmaan asioista”. ”Pakkosysteemi” ja ”lehdistötyrannia” kärjistikivät kaikkia ongelmia. Toukokuussa ilmestyneessä *Ateneumissa* (2-3/1899) Santeri Ingman (myöhemmin Ivalo) selosti seikkaperäisesti helmikuun manifestia ja sitä vastaan koottua Suurta adressia sekä lähetystön pyrkimystä tavata keisari, joka ei ottanut adressia vastaan. *Ateneum* kuvasi omalla tavallaan Suomen henkistä vahvuutta sortotoimien keskellä⁶⁴, eikä lehden sisältö jäänyt sensuuriviranomaisilta huomaamatta.

Kolme ensimmäistä vuotta Hagelstam vastasi yksin lehden toimittamisesta. Vuonna 1901 kansajulkaisijoiksi mainitaan Otto Donner, joka tuki lehteä

⁶⁰ Mustelin 1962, 13.

⁶¹ Leino-Kaukiainen 1992b, 115.

⁶² *Ateneum* 1/1898.

⁶³ Mustelin 1962, 14; op. cit. Ellen Key, I Finland och i Ryssland 1900, 77.

⁶⁴ Suomalais-venäläisen poliittisen konfliktin seurauksena suomalaisten tilannetta auttaakseen allekirjoitti yli 1000 eurooppalaista kulttuurivaikuttajaa Venäjän keisarille toimitettavaksi Kulttuuriadressin eli Pro Finlandia-adressin keväällä 1899 suomalaisilta kootun Suuren adressin (522 931 allekirjoitusta) jälkeen. Keisari ei ottanut tätäkään adressia vastaan. Halonen 2003, 86-87.

taloudellisesti sekä Axel Gallén, joka oli taiteellinen neuvonantaja.⁶⁵ Lehdellä oli taloudellisia vaikeuksia jo ensimmäisen vuoden jälkeen, ja ilmestyminen oli epäsäännöllistä 1902 painoteknisten syiden vuoksi, mutta myös siksi, että lehdeltä evättiin valtionapu. Lisäksi taitavista, ruotsinkielellä kirjoittavista vallitsi kova kilpailu etenkin *Euterpen*, *Finsk Tidskriftin*, *Ateneumin* sekä ammattilehtien välillä.⁶⁶ *Euterpen* ilmestyminen aiheutti kilpailua ja vähensi *Ateneumin* tilauskantaa, mikä vaikeutti myös lehden taloutta. Mutta merkittävin syy *Ateneumin* lakkauttamiseen ensimmäisen numeron jälkeen 1903 oli se, että Wentzel Hagelstam karkotettiin kotimaastaan. Hänet pakotettiin lähtemään, koska Venäjän viranomaiset pitivät häntä aktivistina, joka levitti kiellettyä kirjallisuutta.⁶⁷ Jo 1899 hän oli vähällä joutua karkotetuksi *Ateneumin* sisällön vuoksi. Tuolloin hänen oli jätettävä kaikki yleiskulttuurillinen aineisto lehdestä pois ja keskityttävä taidehistoriaan ja taidekritiikkiin. Hagelstam alkoi tehdä lehdestään entistä kansainvälisempää, markkina-alueenaan ainakin Pohjoismaat. Maastakarkoitus sotki kuitenkin kuviot ja hänen oli keskeytettävä työnsä *Ateneumin* päätoimittajana. Ystävät yrittivät pelastaa lehden. Painotalo Lilius & Hertzberg otti lehdestä taloudellisen vastuun, Armas Lindgren vastaavan toimittajan tehtävän ja Tukholmassa asuva Osvald Sirén avustavan toimittajan tehtävän. Vuoden 1903 ensimmäisestä numerosta otettiin 4 500 kappaleen painos, koska yritettiin valtata Pohjoismaiden markkinat. Yritys epäonnistui. Tuloksena oli 300 kotimaisen tilauksen lisäksi vain 300 tilausta ulkomailta. Kirjapaino vetäytyi kustantajan tehtävästä. Armas Lindgren yritti löytää keinoja pelastaa *Ateneum*, mutta ei onnistunut.⁶⁸

Wentzel Hagelstam kirjoitti 1902 viimeisessä numerossa, että lehdellä on ollut suuria taloudellisia vaikeuksia, koska sille ei enää myönnetä valtionapua. Hän kuitenkin ilmoitti, että lehti on saanut taiteen suosijoilta ja ystäviltä rahallista tukea niin, että toimintaa voidaan jatkaa seuraavat pari vuotta varsinkin, jos tilaajamäärää saadaan kasvatettua. Kuitenkin 1903 lehdestä ilmestyi vain yksi numero.

Ajankohtaisena ja hyvin toimitettuna *Ateneum* oli ylivertainen muihin aikansa suomalaisiin kulttuurilehtiin verrattuna. 6-12 kertaa vuodessa ilmestyneen lehden vuosikerrassa oli 325-520 sivua. Ajalle tyypilliset matkakertomukset eivät olleet yleisiä *Ateneumissa*; sen sijaan venäläinen kirjallisuus sai paljon huomiota. Ulkomaisten asiantuntijoiden artikkeleita ei lopulta ollut lehdessä niin paljon kuin Hagelstam suunnitelmissaan antoi ymmärtää.

⁶⁵ Myös Mustelin 1962, 17; Wäre 1991, 95-96.

⁶⁶ Mustelin 1962, 14, 16, 24.

⁶⁷ Mustelin 1962, 20; op. cit. Wentzel Hagelstam 1923, *Personer och minnen*, 145.

⁶⁸ Mustelin 1962, 20-22; op. cit. Lindgren – Hagelstam 7.5. 1903, *Mörnerska samlingen*; Sirén – Hagelstam 10.2.1903, *Mörnerska samlingen*.

Euterpe

Euterpe-lehden (1900-1905) ympärillä toimi 26 henkilön Euterpe-piiri, josta osa kirjoitti aktiivisesti myös artikkeleita. Piiri alkoi koostua kaveriporukasta, joka kokoontui 1896-1900 Raketen-yhdistyksen nimissä Helsingissä Nya Svenska Läroverketissa koulua käydessään. Euterpe-piiriin kuului kymmenkunta rakettilaista. Ruotsinkielisten, paljon ulkomailla matkustelleiden ja matkustavien 20-30-vuotiaiden yliopistossa opiskelevien ja kantaa ottavien miesten ryhmään kuuluivat 1900-luvun alussa muun muassa Bertel Gripenberg, Alexis von Kraemer, Emil Zilliacus, Olaf Holmén, Sigurd Frosterus, Emil Hasselblatt, Leo Ehrnrooth, Gustaf Strengell, Gunnar Castrén ja Torsten Söderhjelm⁶⁹, joista kolme viimeksi mainittua olivat lehden kannalta keskeisiä nimiä. Keskustelu-piiri kokoontui 2-3 kertaa viikossa aiheinaan muun muassa kirjallisuus, filosofia, etiikka, estetiikka ja politiikka. Ajatukset olivat liberaaleja, kosmopoliittisia, radikaaleja, humanistisia, mutta eivät isänmaan vastaisia. Piiriin, joskaan ei ydinjoukkoon, kuului myös Eugen Schauman.⁷⁰

Euterpen musiikkipainotteisen näytenuumeron toimitti ja kustansi joulukuussa 1900 kuitenkin ydinryhmään kuulumaton musiikkiarvostelija, kirjailija ja säveltäjä Karl Flodin. Laulurunouden muusan mukaan nimetyn lehden sisällöllisenä painopisteenä oli musiikki, mutta myös teatteri ja kaunokirjallisuus.⁷¹ Vähitellen musiikki sai tehdä tilaa muulle aineistolle ja vuoden 1901 lopussa Euterpe-piirin jäsenet tekivät yhteistyösopimuksen lehden kustantaja Flodinin kanssa ja pääsivät muokkaamaan lehden sisällön paremmin omiin näkemyksiinsä sopivaksi. Flodin luopui lehden päätoimittajuudesta 1903, mutta jatkoi kustantajana. *Euterpe* siirtyi kokonaan argonauteille, joiksi euterpelaisia myös kutsuttiin.⁷² Lehdessä julkaistiin laajasti taidetta, taidekriittisiä, estetiikkaa, moraalkysymyksiä, yhteiskunnallisia asioita, uskontoa ja myös taideteollisuutta käsitteleviä artikkeleita.⁷³ Lehdellä oli koko ilmestymisensä ajan taloudellisia vaikeuksia, joita lisäsivät sensuuri sekä paino- ja jakeluongelmat. Lehti ilmestyi 1901-1904 joka viikko, 1905 joka toinen viikko. *Euterpe* lakkautettiin taloudellisten vaikeuksien vuoksi joulukuussa 1905. Vuosikerrassa oli sivuja noin 480-730. Levikki oli noin 450. Lehteä lukivat nuoret intellektuellit pääkaupunkiseudulla, mutta sitä tilattiin myös eri puolille Suomea, varsinkin kouluihin ja kirjastoihin, kulttuurisesti heränneisiin piireihin.⁷⁴

Euterpen artikkelit olivat mielipideartikkeleita. Kirjoittajilla oli halu vaikuttaa lukijoiden asenteisiin – muihin paitsi poliittisiin näkemyksiin. Lehti osallistui aktiivisesti Suomessa käytyyn keskusteluun musiikista, kirjallisuudesta, taiteesta ja ilmensi mannereurooppalaista tietoisuutta vuosisadan vaihteen moderneista

⁶⁹ Torsten Söderhjelm oli myöhemmin taidehistorioitsija.

⁷⁰ Mustelin 1963, 16-18, 24-27, 29, 32-35, 49.

⁷¹ Till läsaren 1900, 2; Mustelin 1963, 18-19.

⁷² Mustelin 1963, 49, 60, 68, 82-83.

⁷³ Mustelin 1963, 20-21, 46, 176-364.

⁷⁴ Mustelin 1963, 44, 70-71, 93, 97, 335, 351.

näkemyksistä. Maailmankansalaisuus perustui varsinkin ranskalaisen kirjallisuuden lukemiseen ja runsaaseen matkusteluun. Euterpeläisiin kuului myös syntyperäinen ranskalainen, Jean Poirot, joka opetti ranskankieltä Helsingin yliopistossa.⁷⁵ *Euterpen* ote oli itsetietoisempi ja kosmopoliittisempi kuin esimerkiksi *Ateneumin* tai Kasimir ja Eino Leinon *Nyky aika*-lehden. *Euterpe*ssa ei otettu kantaa kielipolitiikkaan. Myös suomalaisuusproblematiikka sivuutettiin. Euterpeläiset eivät olleet patriottoja, he eivät ihailleet Runebergia eivätkä kuuluneet ruotsalaiseen puolueeseen, vaikka olivatkin ruotsinmielisiä. Heidän mielestään suomalaisilla ei ollut mitään yhteistä venäläisten kanssa.⁷⁶ Alexis von Kraemer kirjoitti: "Att vara anti-patriot är tämligen dumt, såvida man icke har rent personliga skäl därtill, men att ropa ut sin fosterlandskärlek är ännu mycket dummare"⁷⁷. *Euterpe* ei ollut poliittinen lehti, mutta lehteä tutkineen Olof Mustelinin mukaan euterpeläiset olisivat politikoineet radikaalilla tavalla, jos se olisi ollut sensuurin puolesta mahdollista⁷⁸. Taustaltaan yläluokkaisten tekijöiden julkaisu näytti varsinkin konservatiivien mielestä kansallisesti arveluttavalta.

Sensuuri iski *Euterpeen* usein niin uskonnollisista kuin sukupuolimoraalisista syistä. Lehdessä kirjoitettiin suopeasti sosiaalipolitiikasta ja esiteltiin Durkheimin ajatuksia. Monen lukijan oli tuohon aikaan vaikea erottaa sosiaalipolitiikkaa ja sosialismia toisistaan. Toisaalta sosialismin katsottiin intellektuelipiireissä tuohon aikaan edustavan kansainvälistä länsimaista kulttuuria⁷⁹. Kirjoitukset kirkkoa vastaan ja avoimemman sukupuoliasenteen ja sukupuolikeskustelun puolesta leimasivat euterpeläiset moraalittomuuden saarnaajiksi. Rolf Lagerborgin vapaamielinen kirjoitus avioliitosta ja erotiikasta aiheutti skandaalin.⁸⁰ Oman kohunsa herätti myös Gunnar Castrénin kirjoitus dekadenssista, Lagerborgin individualismin puolustus sekä kirjoitukset aikansa kohufilosofista, Nietzschestä. Euterpeläisiä alettiin pitää dekadentteina osittain myös siksi, että he olivat kiinnostuneita symbolismista ja siksi, että he eivät olleet kaikkien mielestä uhrautuneet tarpeeksi isänmaan hyväksi, vaan nauttineet elämästä ja estetiikasta. Olof Mustelinin mukaan euterpeläiset eivät kuitenkaan olleet päämäärättömiä eivätkä vieroksuneet työtä.⁸¹

Lehti edusti radikaalia liberalismia. Suomalaisesta kulttuurista pyrittiin tekemään eurooppalaisempaa. Kulttuurilla ei ollut kansallisia rajoja. Kotimaisuutta ei haluttu korostaa. Painottaessaan erityisesti kansainvälisyyden merkitystä lehdestä muodostui modernismin vankka tukija kulttuurielämässä. Uudistusmielisistä ihanteistaan huolimatta Euterpe-ryhmän jäsenet suhtautuivat

⁷⁵ Mustelin 1963, 57, 143.

⁷⁶ Mustelin 1963, 141, 155, 168.

⁷⁷ von Kraemer 1905, 464.

⁷⁸ Mustelin 1963, 173.

⁷⁹ Sarje 2000, 224. Esimerkiksi brittiläisten H. G. Wellsin, Bernard Shawn ja William Morrisin sekä belgialaisen Henry van de Velden sosialismi vaikutti Sigurd Frosteruksen näkemyksiin.

⁸⁰ Mustelin 1963, 85, 289, 299, 306-307.

⁸¹ Mustelin 1963, 317, 322-324. Vert. Sarje 2000, 223.

maassamme tapahtuneisiin muutoksiin myös kriittisesti.⁸² *Euterpe* on tullut tunnetuksi modernin näkökulman jo 1900-luvun alussa valinneiden arkkitehtien Sigurd Frosteruksen ja Gustaf Strengellin kuvataide- ja arkkitehtuurikirjoitusten foorumina. Näkemystensä vuoksi he jäivät kansallisromanttisten piirien ulkopuolelle, oppositioon.⁸³ ”Yöterpeläisinä” tunnetut oppineet kulttuuritoimitajat ulottivat vaikutuksensa myös pääkaupungin huvielämään ja seurapiireihin⁸⁴. Laaja, keskusteleva ja ystäviä keskenään oleva tekijäjoukko loi yhteisöllisen lehden toimitustavan ja ympärilleen omanlaisensa toimintakulttuurin.

Mustelinin mukaan *Euterpe* ”avasi ikkunat Eurooppaan”⁸⁵, mutta myös jo ennen *Euterpea* ilmestyneet *Ateneum* ja *Nyky aika* kirjoittivat maailmantapahtumista kulttuurin alalta. Varsinaisen iskulauseen ”ikkunat auki Eurooppaan” muotoili kuitenkin Elmer Diktonius vasta 1920-luvun *Tulenkantajissa*.

Kotitaide

Kotitaide (1902-1918) ilmestyi osana *Suomen Teollisuuslehteä*, joka syntyi käsi- ja teollisuudenharjoittajien yhteiseksi yleistaloudelliseksi, kotimaista teollisuutta edistäväksi julkaisuksi 1882. Sen perustivat Suomen Teollisuudenharjoittajien Liitto sekä maan Käsityö- ja teollisuusyhdistykset. Suomenmielisen lehden päätoimittajana oli ensimmäiset kahdeksan vuotta arkkitehti Josef Stenbäck⁸⁶ avustajinaan muun muassa tehtailijat J. Nissinen, H. J. Stigell ja Viktor von Wright. Myöhemmin (1895-1907) lehdestä vastasi Vilho Penttilä sekä Seb. Tammela, Albert Petrelius ja Väinö Valkola. Lehti hyväksyttiin myös virallisten ammattiyhdistysten ja niiden keskusjärjestön äänenkannattajaksi.⁸⁷ Se seurasi uudistuksia, joita kotimaassa ja ulkomailla tehtiin käsityöläisten ja pienteollisuuden hyväksi⁸⁸. Nimensä mukaisesti lehti edusti teollisuutta, ei kauppaa⁸⁹. Taloudelliset vaikeudet pakottivat lehden jakamaan sisältöään erillisiksi liitelehdiksi teollisuusalojen intressien ja voimasuhteiden mukaisesti. Päälehdessä käsiteltiin niitä teollisuudenaloja, joilla ei ollut omaa liitelehteä⁹⁰. Liitelehdiksi muodostuivat *Rakentaja* (1902-1905), *Kotitaide* (1902-1918), *Seppo* (1902-1909),

⁸² Koho 2000, 23-25. Vert. Castrén, Gunnar 1958, passim. Humanister och humaniora. Helsingfors.

⁸³ Mustelin 1963, 257-262; Reitala 1987, 33-34; Wäre 1991, 101.

⁸⁴ Mustelin 1963, 133-134.

⁸⁵ Mustelin 1963, 381.

⁸⁶ Arkkitehti Josef Stenbäck oli tulevan kotiteollisuustarkastajan ja Käsiteollisuuslehden päätoimittaja Lauri Mäkisen eno. Von Wright - Kekkonen 1939, 71-72; Heinänen 1998, 59.

⁸⁷ von Wright - Kekkonen 1939, 105; Änkö 1968, 152-157; Kurikka - Takkala 1983, 277; Mickelsen 1997, 330-332; Rauske 2004, 35.

⁸⁸ Änkö 1968, 152-153.

⁸⁹ Änkö 1968, 153; Mickelsen 1997, 330-332, op. cit. Suomen Teollisuudenharjoittajien Liiton vuosipöytäkirjat 1881-1882.

⁹⁰ *Kotitaide* 1/1902(B), 19.

Sähkö ja Voima (1902-1909) sekä *Kutoma- ja Paperiteollisuus* (1906-1907). *Suomen Teollisuuslehden* päätoimittaja valvoi koko julkaisun sisältöä, mutta käytännössä eri teollisuusalojen edustajat toimittivat liitelehdet itsenäisesti. Lopulta liitelehdet söivät pois koko alkuperäisen yleisen osan, *Suomen Teollisuuslehden*, vuonna 1910.⁹¹

Suomalaisuusaatteen kannattaja, arkkitehti Vilho Penttilä (1868-1918) vastasi muutaman kurssitoverinsa kanssa *Suomen Teollisuuslehden* yleisosastosta, mutta otti vähitellen vastuun koko lehdestä ja alkoi kehittää siitä monipuolista teollisuuslehteä⁹². Penttilä oli myös *Kotitaiteen* vastaava toimittaja ensimmäiset kymmenen vuotta, mutta luopui käytännön toimitustyöstä saamiensa rakennussuunnittelutöiden suuren määrän vuoksi. Penttilä kuitenkin periaatteessa vastasi kuolemaansa 1918 saakka *Kotitaide*-lehden toimintalinjasta.⁹³ Hänen käytännön työtänsä jatkoivat vuodesta 1912 lähtien arkkitehdit Eino Schroderus ja Jalmari Kekkonen⁹⁴ (KUVA 3), viimeksi mainittu yksin vuosina 1917-1918. Lehden toimittamiseen osallistui myös Armas Lindgren, Yrjö Blomstedt, Taavi Järveläinen, Vietti Nykänen, Tyyne Kolin, Väinö Vähäkallio, Toivo Salervo, Jussi Paatela, Ellinor Ivalo ja Fredr. J. Lindström. Lehden toimittajat olivat Kolista, Nykästä, Ivaloa ja Lindströmiä lukuun ottamatta koulutukseltaan arkkitehteja, mikä näkyi myös lehden sisällössä. Vaikka *Kotitaide* pyrki olemaan käsityön ja taideteollisuuden yleislehti ahmaisi rakennustaide lehden sivumäärästä suuren osan.⁹⁵

Jalmari Kekkonen (1878-1948) valmistui filosofian maisteriksi 1900 ja arkkitehdiksi 1903. Hän teki kesällä 1901 arkkitehtitoveriensa Alarik Tawaststjerna ja Uno Ullbergin kanssa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusmatkan Suomen ja Venäjän Karjalaan. Kekkosen elämäntyö suuntautui ammattiopetukseen ja -kasvatukseen. Hän toimi ammatti- ja teollisuuskouluissa opettajana ja siirtyi 1911 kauppa- ja teollisuusministeriön ammatillisten koulujen tarkastajaksi. Sujuvana kynänkäyttäjänä Kekkonen kirjoitti ammattikirjoja, käänsi kirjal-



KUVA 3

Arkkitehti Jalmari Kekkonen oli keskeinen mielipidevaikuttaja sekä *Kotitaiteessa* (1902-1918) että *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä (1909-1933). *Käsityö ja Teollisuus* 11/1928, 161.

⁹¹ Kekkonen 1918, 2; Mickelsen 1997, 330-332.

⁹² Kekkonen 1918, 2; Wäre 1991, 134; Rauske 2004, 35-36.

⁹³ Kekkonen 1918, 2.

⁹⁴ Lukijoille 1913, 1.

⁹⁵ Heinänen 1992, 25-31; Heinänen 1993, 109-111.

lisuutta sekä kirjoitti artikkeleita myös *Suomen Teollisuuslehteen*, *Rakentajaan* sekä *Käsityö ja Teollisuus* -lehteen. *Kotitaiteeseen* Kekkonen kirjoitti lehden ilmestymisen alkuvuosista lähtien. Hän kuului samaan arkkitehtipolveen kuin Gustaf Strengell (1878-1937) ja Sigurd Frosterus⁹⁶ (1876-1956). Heistä Kekkonen poikkesi suomenkielisyytensä ja kansallishenkisyytensä perusteella eikä siksi yleensä kirjoittanut *Ateneumin*, *Euterpeen* tai muihin ruotsinkielisiin lehtiin.⁹⁷

Yrjö Blomstedt kirjoitti *Kotitaide*-lehden synnystä ja sanoi ehdottaneensa jo 1900 pidetyssä Suomen yleisessä käsiteollisuuskokouksessa käsityön- ja piirustuksenopettajien yhdyssiteeksi lehteä. Kuusihenkinen komitea, johon kuuluivat Suomen Käsiteollisuusyhdistyksen puheenjohtaja, tehtailija Viktor von Wright, työkoulunjohtaja Fredrika Wetterhoff, taiteilija Louis Sparre, arkkitehti Usko Nyström, veistonopettaja Taavi Järveläinen ja arkkitehti Yrjö Blomstedt, asetettiin miettimään lehden sisältöä. Lehtihanke toteutui vasta 1902, kun Suomen Teollisuuslehti otti sen kustannettavakseen.⁹⁸

Kotitaiteen ensimmäisessä numerossa Vilho Penttilä kuvaa kansanomaista ja luovaa käsityötä ihannoiden Suomen kotien aherrusta ja tarve-esineiden tekemistä. Hänestä kansanihmisten esineet olivat ”pieniä taideteoksia – kotitaidetta”.⁹⁹ *Kotitaide* lehden nimenä kertoo sen päämäärän ja sisällön, koska se oli tarkoitettu nimenomaan lehdeksi, jossa esiteltiin taidetta kotien koristelemiseksi¹⁰⁰. William Morrisin hengessä eklektismiä vastustavan ja kansanomaisuudesta aiheita ammentavan ajatusmaailman levittäminen kaikkiin kansan kerroksiin oli *Kotitaiteen* päätehtäviä, varsinkin alkuvuosina.

Kotitaide ilmestyi vuonna 1902 kerran kuussa vuoroin A- ja B-painoksena. Pääasiassa Vilho Penttilän toimittamassa A-painoksessa kirjoitettiin taideteollisuudesta ja sisustuksesta. Yrjö Blomstedtin ja Taavi Järveläisen kokoama B-painos suunnattiin erityisesti seminaarien, kansanopistojen, taideteollisuus-, oppi-, kutoma- ja maanviljelyskoulujen käsityön ja piirustuksen opetuksen avuksi sekä niiden ohjaamiseen kansallisempaan suuntaan. Taloudellisten vaikeuksien vuoksi B-painos jouduttiin lakkauttamaan jo ensimmäisen ilmestymisvuoden jälkeen. Lopettamiseen vaikutti myös se, että Blomstedt halusi säilyttää toimitustyön kokonaan itsellään.¹⁰¹ B-lehden korvasi osittain kotiteollisuustarkastaja Lauri Mäkisen toimittama *Käsiteollisuus*-lehti (1906-1931), joka oli kuitenkin sisällöltään huomattavasti laajempi ja monipuolisempi kuin *Kotitaiteen* B-painos¹⁰².

Suomen Teollisuuslehden liitelehtiä yhdistettiin 1906, ja *Rakentaja* liitettiin *Kotitaiteeseen*, koska lehtien sisältö oli liian samankaltainen. Oli vaikea päättää kumpaan lehteen esimerkiksi sisustusartikkelit kuuluivat. *Rakentajan* lukijoita

⁹⁶ Sigurd Frosterus muotoili rationaalisen ja modernin ideoita tulkitsijana, välittäjänä ja ajattelijana. Hän toimi arkkitehdin työnsä lisäksi kriitikkona ja esseistinä sekä julkaisi kymmenkunta kirjaa. Sarje 2000, 10-11.

⁹⁷ Suomen Käsityö ja...1934, 84; Wäre 1991, 132.

⁹⁸ Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(B), 2-4; Helsingissä 14.-16. päivänä... 1903, 133.

⁹⁹ V. P. [Vilho Penttilä] 1902(A), 2.

¹⁰⁰ Sparre 1902(A), 60.

¹⁰¹ Kuoppamäki 1927, 4.

¹⁰² J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1913, 5.

vähensi myös sen kilpailijaksi tullut rakennusmestareiden *Rakennustaito*-lehti. Yhdistymisen myötä runsaasti kuvitetun ja kerran kuussa ilmestyvän *Kotitaiteen* sisältö laajeni arkkitehtuurin ja sisustustaiteen lisäksi kuvataiteisiin, tosin "vain sen dekoratiiviseen osaan", todennäköisesti siksi, etteivät *Ateneum*, *Euterpe* ja *Nyky aika* enää ilmestyneet. Kuvataidearvostelijoina ja kuvataideartikkeleiden kirjoittajana olivat FT Fredr. J. Lindström ja Ludwig Wennervirta. Toimituskunta toivoi lehden laajenemisen ja ilmestymiskertojen lisäämisen avulla saavansa lisää tilaajia ja lukijoita.¹⁰³ Tärkeänä pidettiin myös lehden taidekasvatuksellisia päämääriä. Huolenaiheena olivat esimerkiksi maaseudulla asuvat taiteenharastajat, joilla ei ollut mahdollisuuksia tutustua pääkaupungin näyttelyihin ja ammattilaisten töihin. Koska "taide on ollut vain rikkaiden saavutettavissa" oli *Kotitaide*-lehden tarkoituksena ulottaa kauneus ja taide kaikkiin kansankerrokseen, maalaismökkeihin ja torppiin saakka. "Jokaiselle kansalaiselle on näytettävä taidetta, opetettava sitä ymmärtämään ja jokaiselle on annettava tilaisuus sitä harjoittaa."¹⁰⁴

Päätoimittajan vaihdoksen myötä lehteä linjattiin jälleen 1912. Se otti tehtäväkseen olla taidelehti, jonka piiriin kuuluu "kaikki kotoista taidetta ja kaunista käsittelevät asiat"¹⁰⁵. Esikuvina olivat ulkomailla ilmestyvät taidejulkaisut, joiden katsottiin "suuresti vaikuttavan yleisön taideaistin kasvattamiseen"¹⁰⁶. Muotiin ja naisten kodinsisustamiseen liittyvät artikkelit lisääntyivät. Ilmeinen syy naisnäkökulman korostumiseen oli lehden toimituskuntaan kuulunut naisasianainen, koristetaiteilija Ellinor Ivalo. Lisäksi edellisenä vuonna oli lakannut ilmestymästä Aleksandra Gripenbergin toimittama *Koti ja Yhteiskunta*.

Kotitaide teki yhteistyötä myös Ornamon kanssa. Vuoden 1914 joululehti oli melkein kokonaan ornamolaisten suunnittelema, toimittama, kuvittama ja kirjoittama. Kyseinen numero toimi tavallaan 1911 perustetun Koristetaiteilijöiden liitto Ornamon mainoksena ja koristetaiteilijöiden osaamisen esittelyforumina. Joululehti poikkesi varsinkin graafisen suunnittelun osalta edukseen muista lehdistä. Lehden toimitus kirjoitti päämäärästään 1915:

Kotitaide on ainoa maassamme ilmestyvä aikakauslehti, jonka erikoistehtävänä on seurata niitä ilmiöitä, mitkä hyvällä syyllä 'asumistapojen vallankumoukseksi' nimityn ja viimeisen kymmenen vuoden kuluessa tapahtuneen maku-, muoto-, ja koko elämistävän muuttumisessa ilmenevät. Lehden tarkoituksena on selvittää sanoin ja kuvin sitä meidän ajallemme ominaista pyrkimystä, jonka päämääränä on tehdä vaatimattomastakin asumuksesta harmooninen, sopusointuinen kokonaisuus. Omaksuen sen ajatuskannan, että nykyaikainen taide ei ole syntynyt taistelusta koneteollisuutta vastaan – kuten Morris ensi intoilussaan luuli voivansa väittää – vaan että koneet ja suurteollisuuskin voidaan ja täytyykin saada mukaan valmistettaessa vähempivaraisillekin mahdollisuuksia tyydyttää kauneuskaipuutaan, katsomme velvollisuudeksemme merkitä muistiin nekin saavutukset, mitä suurteollisuus, koneteollisuus voi aikaansaada mainitun tuloksen saavuttamiseksi.¹⁰⁷

¹⁰³ Uusi taival... 1906, 1.

¹⁰⁴ Kekkonen 1906, 92; *Kotitaide* 1908,1.

¹⁰⁵ "Kotitaiteen" lukijoille 1912, 2.

¹⁰⁶ "Kotitaiteen" lukijoille 1912, 2

¹⁰⁷ Kotoisen...1915,1.

Lehden olemassaolo oli vaakalaudalla vuosikymmenen puolestavälistä lähtien, koska valtionapu supistettiin puoleen, ilmoitustulot vähenivät ja kustannuksista varsinkin kuvalaattojen hinnat nousivat. Kuvituksen osuutta vähennettiin ja lehti köyhtyi myös sisällöllisesti, vaikka esiin nostettiin uusia osa-alueita kuten puutarhanhoito ja graafinen suunnittelu. Osittain lehden taloudellisten vaikeuksien vuoksi ja osittain Paavo Tynellin kanssa omistamansa yrityksensä Taide-takomo Korun vuoksi Eino Schroderus vetäytyi lehden toimittamisesta 1916. Vetovastuu jäi yksin Jalmari Kekkosen harteille.¹⁰⁸ Vuoden 1917 Suomen epävakaiset olot, useat lakot ja kansalaissota sekä painatuskulujen kohoaminen vaikeuttivat lehden toimittamista. *Kotitaiteesta* ilmestyi 1918 vain neljä numeroa. Kekkonen totesi olevansa pakotettu lopettamaan lehden sekä taloudellista syistä että avustajien puutteen vuoksi.¹⁰⁹ Lehden tekeminen oli muun virkatyön ohessa yksin liian raskasta, nyt kun Vilho Penttiläkin oli kuollut kansalaissodassa punaisten ampumana¹¹⁰.

Kotitaiteen artikkeleiden, kysely- ja ohjepalstojen, mainosten ja ilmoitusten sekä kuvituksen määrä vaihteli suuresti eri vuosina; samoin graafinen ilmiasu ja kuvituksen laatu. *Kotitaide*-lehteä ilmestyi yhteensä 188 numeroa, lehden tekstisivujen määrän ollessa yhteensä noin 2000, 100-150 sivua/vuosikerta. Levikistä en ole onnistunut löytämään tietoja. *Kotitaiteella* oli todennäköisesti tilaajia sekä maaseudulla että pikkukaupungeissa, koska osa sen artikkeleista ja kuvituksesta oli lähellä maaseudun elämänpiiriä. *Kotitaidetta* toivottiin tilattavan myös kirjastoihin sekä pankkien ja lääkärin odotussaleihin.¹¹¹

Käsiteollisuus

Käsiteollisuus-lehden (1906-1931) syntysanat lausuttiin samaan aikaan, jolloin Suomen Käsiyönopettajain liitto perustettiin Kuopion yleisen kotiteollisuuskoouksen aikana 7.-11.6.1906. Lehden päätoimittajaksi valittiin nuori Puu- ja Rautasepän ammattikoulun ja Mäkisen tehdasliikkeen johtaja Lauri Mäkinen (KUYVA 4) ja hänen avustajikseen arkkitehti Armas Lindgren ja taideteollisuuspiirtäjä Ilona Jalava. Näytenumero ilmestyi joulukuussa 1906. Seuraava vuosi lehteä tehtiin Mäkisen kotikaupungissa Sortavalassa. Vuoden 1908 puolivälissä toimitus siirtyi Helsinkiin. Kun Käsiyönopettajien liitolla ei ollut varaa kustantaa lehteä, otti päätoimittaja Mäkinen lehden kustannettavakseen vuoden 1909 alusta. Vuosina 1912 ja 1913 lehteä kustansi Suomalainen Työväenliitto ja vuoden 1914 alusta vuoteen 1931 Kansanvalistusseura, vaikka Kansanvalistusseura luopui vuonna 1919 lähes kaikesta muusta siihen asti harjoittamastaan kustannustoiminnasta.¹¹²

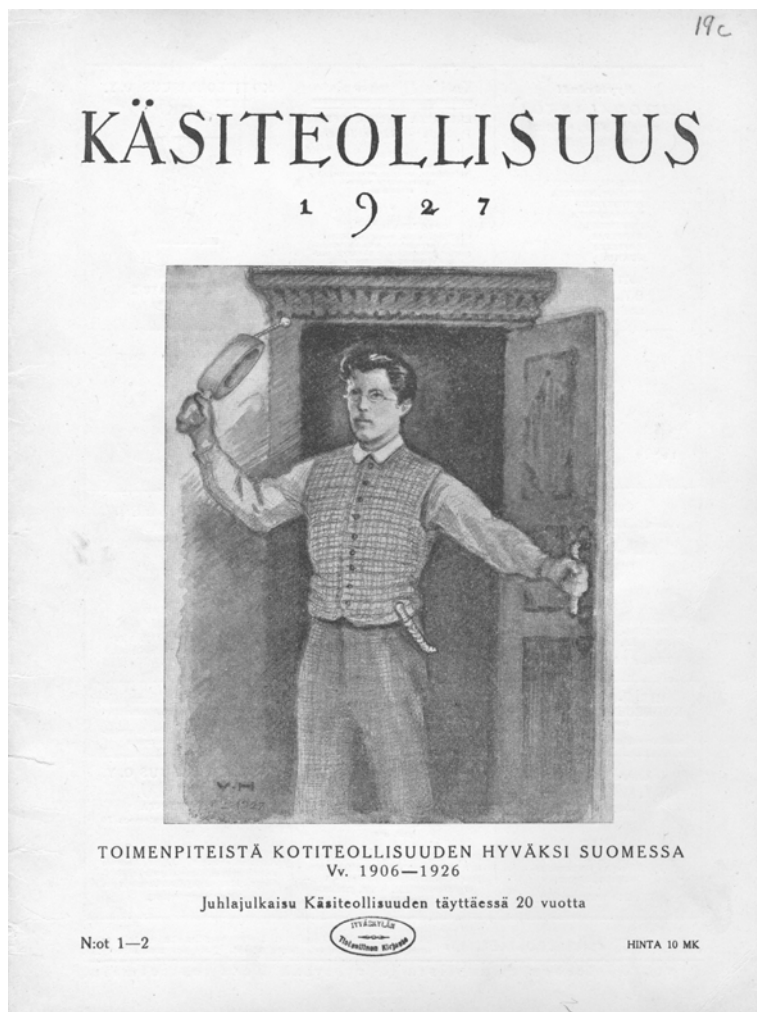
¹⁰⁸ Kekkonen 1916, 97.

¹⁰⁹ Kekkonen 1918, 41.

¹¹⁰ Kekkonen 1918, 2.

¹¹¹ *Kotiteollisuus* 3/1915, numeroimaton sivu.

¹¹² Kuoppamäki 1927, 4; Inkilä 1960, 153.



KUVA 4 Vuoden 1927 Käsiteollisuuden juhlahlehden kannessa oli taiteilija Väinö Hämäläisen piirros ylitarkastaja Lauri Mäkisestä (vuodesta 1920 Kuoppamäki), joka kutsuu kelloa kolkuttaen kotiteollisuusväkeä koolle. *Käsiteollisuus* 1-2/1927, etukansi.

Alusta lähtien Lauri Mäkinen pyrki löytämään lehdelle innokkaita kirjoittajia, piirtäjiä ja suunnittelijoita eri puolilta Suomea. Mäkinen tunnusti, että alkuvuosina hänen oli itse salanimien turvin toimittava sekä kirjoittajana että piirtäjänä, jotta lehteen saatiin tarpeeksi aineistoa. Wetterhoffin työkoulun johtaja Anna Henriksson tuli *Käsiteollisuus*-lehden toimitukseen 1912. Lehden neljä vuotta kestänyt nousukausi alkoi vuonna 1914, kun *Käsiteollisuus* siirtyi Kansanvalistusseuralle. Tuolloin lehden toimituskuntaan kuuluivat Mäkisen ja Henrikssonin lisäksi Edvard Elenius, John Engelberg, Hilka Finne, Artturi Hiidenheimo, Ester Hällström, Frans Jokela, Eva Somersalo ja Sigrid Wikström. *Käsiteollisuuden* keskeisinä teemoina olivat tuolloin kansantaide, eri käsityötekniikat ja kotien sisustaminen.¹¹³

Vuosina 1918-1921 lehti taantui. Varsinaisen virkansa lisäksi kotiteollisuuden ylitarkastaja Lauri Mäkisen (vuodesta 1920 Kuoppamäen) aikaa lehden

¹¹³ Kuoppamäki 1927, 4-6.

toimittamiselta vei Suomen messujen organisointi ja monet luottamustoimet. Vuosina 1922-1926 lehti teki yhteistyötä Ornamon kanssa. Ornamon puheenjohtaja Arttu Brummer-Korvenkontio¹¹⁴ kuului *Käsitemallisuus*-lehden toimituskuntaan. Yhteistyössä tehtyjä lehtiä, joita suunniteltiin olevan kaksi numeroa vuodessa, kutsuttiin *Taide-Käsitemallisuudeksi*. Ornamon myötä *Käsitemallisuuden* tekemiseen osallistuivat useat ajan koristetaiteilijat ja arkkitehdit, kuten Henry Ericsson, Carl Wilhelms, Margaret Nordman, Gustaf Strengell, Yrjö Lindegrén, Eva Gyldén ja Mary Ollonqvist (myöh. Olki). Koska sitkeästi ylläpidetty Ornamon mallinlainauskeskus ei tuottanut kaivattua työtä suunnittelijoille, yritettiin yhteistyötä *Käsitemallisuus*-lehden kanssa¹¹⁵. Yhteistyö edusti myös ajankohtaisia, vakkare vardagsvara -tyylisiä valistuspyrkimyksiä. Mutta kun yhteistyö Ornamon kanssa ei tuonut *Käsitemallisuus*-lehdelle toivottua talouden kohenemistä ja maaseudulla asuvat lehden tilaajat toivoivat paluuta entiseen, lopetettiin yhteistoiminta¹¹⁶. Lisäksi Ornamo halusi, että *Taide-Käsitemallisuus* -lehdet olisi voinut tilata erikseen, mutta kustantajana Kansanvalistusseura ei suostunut siihen. Ornamo alkoikin julkaista vuodesta 1927 lähtien omaa vuosikirjaa.¹¹⁷

Päätoimittaja Lauri Mäkisen mukaan *Käsitemallisuus*-lehti pyrki:

kansanomaisuuteen, terveeseen estetiikkaan ja käytännön kotitarpeisiin soveltuvaan kotiteollisuustuotantoon ... olemme halunneet edistää uudemmanaikaisia liikeperiaatteita ... Kotimaisten raaka-aineitten kuten pellavan, villan ja pajun ym. ajanmukaista tuottamista olemme yrittäneet selostaa ja siihen innostaa. Koneitten avuksi ottamista siinä, missä käsin muovailun olemme sitä katsoneet sallivan, olemme puoltaneet. Osuus- ja muuhun yhteistoimintaan olemme neuvoneet. Täten ovat myös järjestötoiminnot kotiteollisuusyhdistysten ja opettajain liiton puitteissa tulleet palstoillamme selostetuiksi. Vastaavia edesottamuksia muissakin maissa olemme selostaneet... Oman maan näyttelyt ja kilpailut kuvastuvat myös lehtemme palstoilta.¹¹⁸

Arttu Brummerin arvioidessa *Käsitemallisuus*-lehteä taideteollisuuden näkökulmasta, hän totesi "lehden olevan osa nuoremman taideteollisuutemme historiaa kuvastaen yleisiä pyrkimyksiä milloin selvemmin, milloin hämäämmin".¹¹⁹ Koska *Käsitemallisuus* toimi myös Käsityönopettajien liiton tiedotuslehtenä, kirjoitettiin lehdessä liiton kokousten lisäksi opetukseen liittyvistä asioista, kuten opetusmenetelmistä ja oppilaan motivoinnista. 1920-luvun lopun keskeinen asia oli opettajien palkkojen korottaminen sekä lakien ja asetusten laatiminen kotiteollisuuskouluihin¹²⁰. *Käsitemallisuus*-lehdestä ilmestyi 6-12 numeroa vuodessa sivumäärän ollessa ilman mainoksia noin 100-200/vuosikerta.

¹¹⁴ Arttu Brummer käytti noin vuoteen 1927 asti myös nimeä Brummer-Korvenkontio.

¹¹⁵ Maunula 1990, 161.

¹¹⁶ Kuoppamäki 1927, 7-8.

¹¹⁷ Brummer 1927, 24.

¹¹⁸ Kuoppamäki 1927, 8.

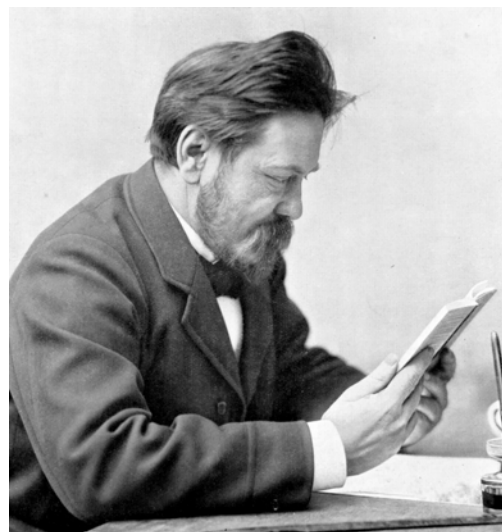
¹¹⁹ Brummer, 1927, 22.

¹²⁰ Kuoppamäki 1926, 55; Kotiteollisuuskoulut... 1926, 66.

Käsityö- ja Teollisuuslehti, vuodesta 1915 Käsityö ja Teollisuus

Vuonna 1908 havaittiin, että *Suomen Teollisuuslehti* (1882-1910) oli vieraantunut varsinaisista käsityöläispiireistä, jotka olivat muodostaneet lehden taustaryhmän¹²¹. Korjatakseen asian käsiteollisuuspiireissä jo vuosikymmeniä aktiivisesti toiminut Viktor von Wright (KUVA 5) perusti *Käsityö- ja Teollisuuslehden* (1909-1955), jonka vastaavan toimittajan tehtävän hän otti hoitaakseen. Lehteä julkaisi Suomen Teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitea¹²². Keskuskomitean nimissä vedottiin lehden näyttenumerossa käsityöammattien- ja pienteollisuudenharjoittajiin, jotta saataisiin syntymään lehti, joka ajaisi heidän etujaan ja välittäisi tietoa niin kotimaan tilanteesta kuin kehityksestä ulkomailla.¹²³ Lehden levikki oli aktiivisen kampanjan jälkeen 1 213 suomenkielistä ja 834 ruotsinkielistä lehteä¹²⁴. Ruotsinkielinen painos, *Tidning för Handverk och Industri*, (1909-1914) oli tarpeen, jotta lehdelle saatiin helpommin toimittajia ja avustajia. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* otti 1910-luvulla ohjelmaansa kaikki ne teemat, jotka surkastunut *Suomen Teollisuuslehden* yleinen osa oli menettänyt liitelehtiensä myötä.¹²⁵

Autonomian ajan loppuun tultaessa teollisuuspatruunat loivat yleistaloudellisten aikakauslehtien avulla itselleen tiiviin ja keskitetyn tiedotusjärjestelmän (*Työnantaja/Arbetsgivaren*), jonka kärki suuntautui nousevaa ammattiyhdistysliikettä vastaan, kun taas toinen lehti (*Mercator*) huolehti teollisuuden tarvitsemasta tuotannollisesta ja taloudellisesta tiedonkulusta. Näin teollisuus pystyi ainakin välillisesti painostamaan talouspoliittisia päätöksentekijöitä. Kerran kuukaudessa ilmestynyt *Käsityö- ja Teollisuuslehti* huolehti puolestaan varsinaisen patruunaryhmän ulkopuolelle jääneen pienen ja keskisuuren teollisuuden tiedotustoiminnasta.¹²⁶



KUVA 5
Teollisuusneuvos Viktor von Wright perusti Käsityö- ja Teollisuuslehden ja vaikutti keskeisesti kaupunkien ammatikäsityön edistämiseen. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1916, kuvaliite.

¹²¹ Änkö 1968, 153; Mickelsen 1997, 331-332, op. cit. Suomen teollisuudenharjoittajien Liiton vuosipöytäkirjat 1882, 1883.

¹²² von Wright 1914, 123; von Wright - Kekkonen 1939, 344; Änkö 1968, 154-157.

¹²³ Suomen teollisuusvaliokunnan...1909, 1-2.

¹²⁴ von Wright - Kekkonen 1939, 201.

¹²⁵ Änkö 1968, 153-154; Mickelsen 1997, 331-332, op. cit. Suomen teollisuudenharjoittajien Liiton vuosipöytäkirjat 1882, 1883.

¹²⁶ Mickelsen 1997, 332-333.

Käsityö- ja Teollisuuslehdellä oli taloudellisia vaikeuksia jo heti muutaman ilmestymisvuoden jälkeen. Tappiosta huolimatta lehteä ei lakkautettu vaan yritettiin saada lisää tilaajia vetoamalla virallisiin käsityö- ja tehdasyhdistyksiin, jotta lehti saataisiin leviämään kaikille jäsenille.¹²⁷ Järjestöön kuuluvia ammatinharjoittajia oli noin 5000. Oman lehden tilanne oli yleinen keskustelunaihe myös yleisissä teollisuudenharjoittajien kokouksissa ja Suomen Teollisuusvaltuuskunnan keskuskomiteassa eli käsityöläisyhdistysten keskusjärjestössä.¹²⁸ Viktor von Wrightin¹²⁹ (1856-1934) toimituksen apujoukkoihin kuuluivat lakitieteen kandidaatti Einar Böök, lakitieteen tohtori Leo Ehrnrooth, sähkötekniikko Juho Holmstén-Heiniö, arkkitehti Jalmari Kekkonen ja kultaseppä Isak Saha.¹³⁰

Vuoden 1915 alusta lehden nimi lyheni ja siitä tuli *Käsityö ja Teollisuus*. Lehti uusi myös toimituskuntaansa ja mainosti nyt itseään käsityöläisten ja pienteollisuudenharjoittajien äänenkannattajaksi, kun se oli aiemmin ollut Suomen virallisten ammattiyhdistysten ja niiden keskusjärjestön äänenkannattaja. Lehti kilpaili kotimarkkinateollisuuden lukijoista 1913 perustetun *Kotimainen Työ* -lehden kanssa¹³¹. Vastaavaksi päätoimittajaksi Viktor von Wrightin tilalle valittiin arkkitehti Jalmari Kekkonen, joka toimi teollisuusministeriössä käsityöläis- ja ammattikoulujen tarkastajana sekä toimitti vielä vuoteen 1918 saakka *Kotitaiide*-lehteä.¹³² Nimen vaihdokseen liittyi myös julkaisijan päätös lakkauttaa lehti vuoden 1914 loppuun mennessä talousepäselvyyksien vuoksi¹³³. Lisäksi näkövammaisen Viktor von Wright koki raskaaksi *Revue des Revues* -tyyppisen lehden toimittamisen, koska juuri hänen tehtävänänsä oli seurata usean maan alan kirjallisuutta ja lehtiä sekä laatia niistä katsauksia *Käsityö- ja Teollisuuslehteen*¹³⁴.

Vuoden 1915 ensimmäisessä numerossaan lehden toimittajat Jalmari Kekkonen ja F. Hallio linjasivat toimintaa ja julistautuivat vastustamaan teollisuusmiesten ja kansantaloustutkijoiden käsitystä käsityöläisistä kuolevana ammattikuntana. Suurteollisuuden tuotannon menestyminen ei johtunut yksinomaan koneista vaan siitä, että suuryrityksillä on käytössään enemmän pääomaa, tuotteiden myynti on organisoitu hyvin ja tuotanto on erikoistunut. Näistä menestyksen avaimista käsityöläisten ja pienteollisuuden tuli ottaa oppia. "Nykyajan käsityöläinen ei enää saa olla pelkkä 'mestari', teknillinen liikkeen johtaja, hänen tulee olla myös taloudellinen yrittäjä, joka liikemiessilmällä arvostelee elämän ehtoja..."¹³⁵ Uudistunut *Käsityö ja Teollisuus*-lehti painotti aikai-

¹²⁷ Toimitus 1912, 217-218.

¹²⁸ *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 1913, 125-126; *Käsityö- ja Teollisuuslehti elämän...* 1914, 1; von Wright -Kekkonen 1939, 231-232.

¹²⁹ Viktor von Wright toimi myös Helsingfors Dagbladetin (1879-1885) ja Hufvudstadsbladetin (1879-1934) avustajana sekä *Työmies ja Arbetaren* -lehtien vastaavana toimittajana (1886-1889). Von Wright -Kekkonen 1939, 438.

¹³⁰ Änkö 1968, 154.

¹³¹ Mickelsen 1997, 338.

¹³² Toimitus 1915, 3-4.

¹³³ von Wright -Kekkonen 1939, 232, 347.

¹³⁴ von Wright 1914, 123-124; Änkö 1968, 10.

¹³⁵ Toimitus 1915, 3.

sempaa enemmän ammattiopetuksen merkitystä, olihan Kekkonen ammattiopilaitosten tarkastaja. Lehti seurasi myös elinkeino- ja sosiaalipoliittisen lainsäädännön sekä luottopalvelujen kehittymistä. *Käsityö ja Teollisuus* korosti ajavansa myös maaseudun käsityöläisten etuja. Maailmansodan roihutessa panostettiin kotimaiseen tuotantoon, mikä oli eduksi myös pienteollisuudelle ja käsityöläisille.¹³⁶

Lehden ylläpitämiseksi ja talouden turvaamiseksi perustettiin ammatinharjoittajien muodostama osakeyhtiö 1919.¹³⁷ Suomen ensimmäisten messujen jälkeen kirjoitti lehden toimitussihteeri O. Lajula, että *Käsityö ja Teollisuus* -lehden on pysyäkseen kehityksessä mukana syvennyttävä pienteollisuuden eri osa-alueisiin. Syksystä 1920 lähtien alettiin julkaista teemanumeroita, esimerkiksi vaatetusalaista, jalkineiteollisuudesta, metallialasta.¹³⁸

Vuoden 1931 alusta lehden talous koheni ja päätoimittajaksi, joskin nimeliseksi palasi Viktor von Wright, kun Jalmari Kekkonen siirtyi opetustehtäviin. Lehden toimitussihteerinä ja myöhemmin vastaavana toimittajana oli Veli Pinomaa ja avustajina muun muassa teollisuusneuvos Paavo Pero, ammattienedistämislaitoksen johtaja V. Valkola, kultaseppä Hj. Saarto-Sahstedt ja kirjainpainaja K. F. Puromies, joka oli myös lehden taloudenhoitaja.¹³⁹ Saman vuoden alusta *Käsityö ja Teollisuus* -lehdestä tuli Suomen Käsityö- ja Teollisuusliiton virallinen äänenkannattaja¹⁴⁰ ja lehti tilattiin jokaiselle liiton jäsenelle, jotka virallisten käsityö- ja tehdasyhdistysten kautta kuuluivat liittoon. Levikki nousi yli 8 000:een, koska liiton jäseniä oli noin 6 000 ja lisäksi lehti levisi noin 2 000:lle maaseudulla elinkeinoaan harjoittavalle.¹⁴¹ Lehden tekstisivuja oli noin 100-200/vuosikerta. *Käsityö ja Teollisuus* oli vuodesta 1932 lähtien myös Suomen ammatillisten koulujen opettajayhdistyksen tiedonvälittäjä. Ammattikasvatukseen ja -opetukseen liittyvät teemat yleistyivät.¹⁴² Lehden toimittajat tekivät lehteä pääasiassa ilman palkkaa¹⁴³.

Domus

Sekä suomeksi että ruotsiksi julkaistu *Domus* ilmestyi 1930-1933. Arkkitehti Gustaf Strengell oli vastaavana toimittajana ensimmäisessä lehdessä. Toimitukseen kuului myös sisustustaiteeseen erikoistunut Arttu Brummer (KUVA 6),

¹³⁶ Toimitus 1915, 4.

¹³⁷ Lehtemme...1919, 1.

¹³⁸ O. L-la [O. Lajula] 1920, 88.

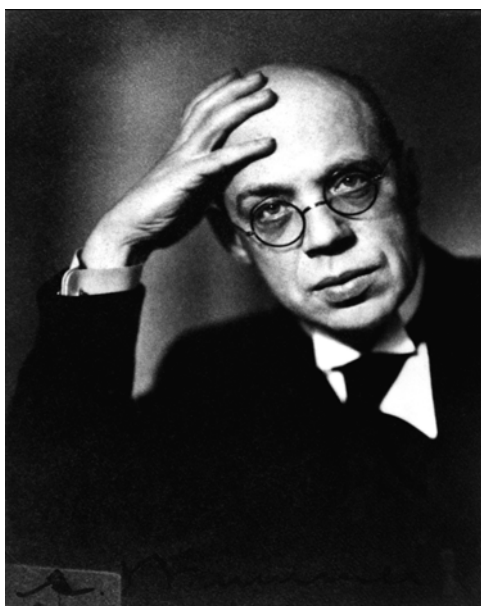
¹³⁹ Toimitus 1930, 201.

¹⁴⁰ Lehden hyväksymisestä viralliseksi äänenkannattajaksi oli keskusteltu teollisuusharjoittajien kokouksessa jo 1922. von Wright - Kekkonen 1939, 281-282.

¹⁴¹ Toimitus 1931, 4-5.

¹⁴² Kekkonen 1932, 28.

¹⁴³ Toimitus 1917, 81.



KUVA 6

Taideteollisuuskeskuskoulun opettaja Arttu Brummer oli merkittävä taideteollisuusalan vaikuttaja ja *Domus*-lehden toimittaja. Hän kirjoitti aktiivisesti myös *Käsiteollisuuslehteen*. Designmuseon kuva-arkisto.

joka vastasi lehdestä vuoden 1932 loppuun saakka. Oman ilmoituksensa mukaan *Domus* oli sisustustaiteen, taideteollisuuden ja taidekäsateollisuuden äänenkannattaja. Lehti ei sitoutunut tiettyyn ohjelmaan vaan halusi "asiallisesti ja puolueettomasti käsitellä alaa koskettelevia ilmiöitä ja kysymyksiä, ja siinä käsitellään niin hyvin pientä kuin suurta asuntoa, taiteellisesti jalostettua massaesineitä samassa suhteessa kuin yksilöllistä, käsin tehtyä taideteollisuusesinettä".¹⁴⁴ Lisäksi lehdessä luvattiin julkaista joitakin artikkeleita maalaustaiteesta ja kuvanveistosta.

Lehti perustettiin, koska mielenkiinto kodinsisustusta ja asumista kohtaan oli kasvanut. Myös rakentamisessa ja asumisessa oli tapahtunut merkittäviä muutoksia. Asuntojen koko pieneni ja huoneiden lukumäärä väheni, mutta rakennuskustannukset nousivat. Varsinkin kaupungeissa 2-3 huoneen pienasunnot yleistyivät. *Domus* toimi myös ammattilaisten - sisustussuunnittelijoiden, sisustusarkkitehtien ja koriste-

taiteilijoiden - aseman parantamiseksi, koska jo lehden sisällönesittelyssä korostettiin, että ainoastaan taiteilijat voivat antaa esineille hyvän muodon. Teollisuuden katsottiin vastaavan standardituotteista, taidekäsateollisuuden ja kotiteollisuuden yksilöllisistä koriste- ja käyttöesineistä.¹⁴⁵ Samanaikaisesti kun functionalistiset ajatukset alkoivat näkyä yhä selvemmin uutena muotokielenä myös Suomessa, oli *Domus* tarkoituksenmukaisuuden, rationaalisuuden ja käytännöllisyyden puolestapuhuja. "Lehden kantavin periaate on työskentely kotiemme kauneuden vaalijana, ja siinä mielessä tahdomme saada julkisuuteen kannustimeksi toisille sen, mitä toiset hiljaisuudessa ovat rakentaneet."¹⁴⁶

Arttu Brummer totesi toimituksen nimissä, että pula-ajasta, poliittisista jännitteistä ja taantumuksesta huolimatta on henkisellä alalla luotava uutta. Nuoren itsenäisen valtion on kyettävä luomaan omaperäistä kulttuuria. "Me tahdomme luoda uuden Suomen, uuden suomalaisen kulttuurin - kaiken uhallakin. Me tahdomme voittaa."¹⁴⁷ "Domus ei tyydy ainoastaan taidekulttuurin palvontaan ja olemaan sen tulkki, vaan se tahtoo samalla aktiivisesti, omalta osaltaan tehdä työtä taideteollisuutemme ja tehdastaiteemme hyväksi..."¹⁴⁸ Ulkomaille suuntautuneen markkinoinnin vuoksi *Domus* painettiin osittain myös

¹⁴⁴ Tilausilmoitus 1930, numeroimaton sivu.

¹⁴⁵ Tilausilmoitus 1930, numeroimaton sivu.

¹⁴⁶ Sisustustaidetta...1930, 24.

¹⁴⁷ Toimitus. Jälleen taipaleella. 1/1931, numeroimaton sivu.

¹⁴⁸ Toimitus 1932, numeroimaton sivu

ranskaksi¹⁴⁹. Vuoden 1931 viimeisessä numerossa Arttu Brummer kirjoitti, että vaikka moni muu lehti on jouduttu lakkauttamaan taloudellisesti kannattamattomana oli vuosi *Domus*-lehdelle voittoisa. Sen tilaajamäärä on kasvanut ja mainostilan myynti lisääntynyt. Lehti markkinoi kotimaista teollisuutta ja katsoi, että Suomen kilpailukyky paranee, jos teollisuudella on tukenaan maan saavutuksia esittelevä korkeatasoinen taidelehti. *Domus* oli muuttumassa teollisuuden promootiolehdiksi, vaikka Brummer totesikin, että sen kiinnostuksen kohteena on edelleen kodinsisustus.¹⁵⁰

Vuoden 1933 alusta lähtien vastuu *Domuksen* toimittamisesta siirtyi kaksi ja puoli vuotta lehteä toimittaneelta Arttu Brummerilta osittain Ateenassa työskennelleelle taidearvostelija Nils-Gustav Hahlille¹⁵¹. *Domuksen* toimittajat vaihtuivat usein näkemyserojen ja suuntaristiriitojen vuoksi¹⁵². *Domuksesta* ilmestyi vuosittain 5-10 numeroa ja tekstisivuja oli 110-210/vuosikerta.

¹⁴⁹ Toimitus 1930, numeroimaton sivu.

¹⁵⁰ Brummer 1931, 156-158.

¹⁵¹ Suhonen 1985, 9.

¹⁵² Leino-Kaukiainen 1992a, 253.

III TEMAATTINEN TARKASTELU

Temaattisen tarkastelun jaottelun perusteena ovat aineistosta nousseet kolme pääteemaa, jotka ovat kansainvälisyys, käsityö vai teollisuus sekä rationaalisuus ja estetiikka. Kukin pääteema jakautuu alateemoihin. Kansainvälisiä vaikutteita on käsitelty jakaen lehtien sisältö kielialueellisiin ja maantieteellisiin perustein tekstissä esiintymisjärjestyksen mukaisesti seitsemään eri alueeseen: Iso-Britannia, Belgia-Hollanti, Yhdysvallat, saksankieliset alueet, Pohjoismaat ja Venäjä sekä muut alueet. Käsityö vai teollisuus -osion aihealueet ovat kansallishenkisyys, kansakoulujen käsityö, maaseudun kotiteollisuus, kaupunkien käsityö, teollisuus ja taideteollisuus. Esteettinen kasvatus jakautuu rationaalisuuden, makukasvatuksen ja kotien sisustamisen alalukuihin. Kyseisten aiheiden lisäksi tutkittavissa lehdissä kirjoitettiin monista muista käsityöhön, kotiteollisuuteen, käsiteollisuuteen ja taideteollisuuteen liittyvistä asioista: julkaistiin malli- ja työpiirustuksia, esiteltiin suunnittelukilpailuja ja niiden tuloksia, kirjoitettiin yhteiskunnallisista ja opetukseen liittyvistä asioista, varsinkin eri käsityötekniikoista sekä arkkitehtuurista, kuvataiteesta, naisasialiikkeestä ja yleensä kulttuurista sekä tiedotettiin järjestöasioista, mitkä kaikki on rajattu tutkimusaineiston ulkopuolelle. Poikkeuksia on tehty vain, jos esimerkiksi suunnittelukilpailujen tulosten esittelyn yhteydessä on käsitelty käsityötä tai taideteollisuutta yleisellä tasolla.

Artikkeleita käsitellään ilmestymisvuosien ja lehden numeroiden mukaisessa järjestyksessä, jotta myös lukija voi seurata käydyn keskustelun kehittymistä eri vuosikymmenillä. Tekstejä ei ollut tarkoituksenmukaista jaotella lehtien tai kirjoittajien mukaisesti, koska tutkimuksessa keskitytään nimenomaan asiasisältöön. Artikkeleiden kirjoittajat ja artikkeleiden nimet näkyvät erillisestä lähdeluettelossa. Ennen teemojen aineistosisällön esittelyä on aihepiiri sidottu kontekstiinsa, taustoitettu yleisellä tasolla. Tutkimusaineisto käsitellään omassa osiossaan, jolloin lukijalla on mahdollisuus halutessaan tutustua ainoastaan primaariaineistoon. Kaikkia lehtiä ja kirjoittajia kohdellaan samanarvoisina. Erot tulevat esille siinä, kuinka usein kutakin lehteä ja kirjoittajaa on referoitu ja siteerattu. Aikalaistekstin luonteen ja asiasisältöjen esittelytavan esille tuomiseksi siteeraukset ovat toisinaan melko pitkiä. Kirjoitustyyliä ja sitä, miten kir-

joittajat tekevät ymmärrettäväksi asioita kielenkäytöllään, ei kommentoida, koska ei ole kyse kriittisestä diskussianalyysistä.

1 KANSAINVÄLISYYS

Ammattilaisilla oli mahdollisuus tutustumiskäynteihin ja työskentelyyn ulkomailla esimerkiksi Suomen teollisuushallituksen vuosittain jakamien apurahojen turvin¹. Käsityöläiset, kotiteollisuusopettajat ja käsityöyrittäjät matkustivat ulkomaille tutustumaan alan oppilaitoksiin, opetusjärjestelmiin, tehtaisiin, käsityöverstaiisiin, museoihin, kansainvälisiin ja paikallisiin näyttelyihin sekä merkittäviin nähtävyyksiin. Aatteet, tekniset uutuudet, käytännön niksit sekä mallit ja vaikutteet levisivät tehokkaasti, kun matkoista vielä usein kerrottiin esimerkiksi ammattilehdissä tai pidettiin esitelmiä valtakunnallisissa ja paikallisissa kokouksissa havaintomateriaalin ja kuvien kera.² Innovaatiöväylinä olivat myös kansainväliset käsityön, taiteen, teollisuuden ja taideteollisuuden ammattilehdet.

Arts and Crafts -liike

Estetiikan uudelleenarviointi tapahtui ensimmäisenä Isossa-Britanniassa, jossa teollistuminen sai aikaan suuria muutoksia talouden rakenteissa ja tuotantotavoissa. Jo goottilaisen tyylin puolesta kampanjoinut kirjailija A. W. N. Pugin (1812-1852) kirjoitti hyvästä muotoilusta, jonka hän yhdisti korkeaan moraaliin. Vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttely havahdutti lopullisesti huomaamaan tuotannon huonon tason.³ Viktoriaanisen ajan mauttomuutta ja akateemisuutta vastaan perustettiin 1848 prerafaeliittojen järjestö, jota johti D.G. Rossetti (1828-1882)⁴. Valtion virkamies Sir Henry Cole (1808-1882), arkkitehdit Owen Jones (1809-1874) ja Matthew Digby Wyatt (1820-1877) sekä taidemaalari Richard Redgrave (1804-1888) loivat yhteyksiä taiteilijoiden ja teollisuuden välille. He uskoivat, että kauniin teollisuustuotteen suunnittelu on pelkkä käytännön ongelma, joka oli ratkaistavissa ilman laajaa esteettis-teoreettista pohdiskelua. Toisin sanoen kaunista oli se mikä oli hyödyllistä ja vaivatonta koneellisesti valmistaa. Nämä utilitaristit vastustivat myös suosittujen ranskalaisten taideteollisuustuotteiden tuomista Englantiin, sillä he halusivat edistää kotimaista tuotantoa. Toisaalta viktoriaanisen ajan taidevaikuttajat, kuten Gottfried Semper (1803-1879), Thomas Carlyle (1795-1881), John Ruskin (1819-1900) ja William Morris (1834-1896) näkivät suunnittelun kokonaisvaltaisena ongelmana.⁵

¹ Haettavia... 1912, 90. Vert. Tuomikoski-Leskelä 1977, 24-25.

² Brander 1913, 19-20, 33; -a-a 1913, 107-108; Wikström 1914, 4; Vuori 1919, 87.

³ Rhodes 1983, 212; Massey 1994, 9.

⁴ Watkinson 1970, 7.

⁵ Naylor 1971, 19; Pevsner 1985, 10-11.

Uusi käsityön ja taideteollisuuden estetiikka, jonka periaatteet John Ruskin muotoili, oli moraalinen reaktio teollistumisen aiheuttamia epäkohtia vastaan. Hän kritisoi teollisen yhteiskunnan hengettömyyttä ja työnjakoa. Ruskin, joka ihaili gotiikkaa ja yleensäkin keskiaikaa, julisti kategorisesti, että työ on yhtä kuin käsityö. Ruskinin mielestä käsityöläisen ja keskiaikaisen ammattikuntalaitoksen mukainen elämäntapa oli ihanteellinen. Hän perustikin 1871 Barmouthiin malliyhteiskunnan, St George's Guildin.⁶

Ruskin kirjoitti taiteen tehtävästä, sisällön uudistamisesta sekä sen sosiaalisesta ja kasvatuksellisesta merkityksestä. Tavoitteena oli lähentää kansaa taiteeseen luonnon ja kauneuden avulla, joka ilmeni myös tutkittavista lehdistä. Pyrkimyksenä oli poistaa niitä haittavaikutuksia, joita teollistumisen myötä tapahtunut kaupungistuminen ja kaupunkien slummiutuminen olivat Englannissa aiheuttaneet.⁷ Ruskinin suurin palvelus taideteollisuudelle oli siinä, että hän kiinnitti aikalaistensa huomion viktoriaanisen ajan tuotteiden rönsyileviin muotoihin ja kehotti palaamaan selkeälinjaiseen, korkeatasoiseen käsityöhön.

Ruskin ei ollut käsityöläinen vaan teoretikko, filosofi ja luennoija, joka vaikutti kirjoitustensa ja puheidensa välityksellä. Hänen oppilaansa William Morris sovelsi Ruskinin ajatuksia käytäntöön ja seurasi opettajansa sosiaalisia ja moraalisia arvoja. Hän uskoi keskiaikaisten työskentelytapojen parantavaan voimaan. Tuotantotalouden näkökulmasta käsityöläisyys oli vain yhdistelmä romanttista utopiaa ja sosialismia, koska teollinen tuotanto oli paljon tehokkaampaa ja edullisempää. Käsityössä palattiin "takaisin luontoon" ja sopeuduttiin luonnonlakeihin. Käsityöhön perustuva kansantaide muodosti utopiassa taiteen perustan. Taide oli jokaisen harrastus, koska taiteen vapauttaminen oli keino ihmisen vapauttamiselle industrialismin orjuudesta. Morrisin "Ihannemaan"⁸ esikuvana oli selvästi Thomas Moren⁹ "Utopia", joka ilmestyi 1516.¹⁰ Morris kannatti työpajatyöskentelyä ja -opetusta. Konetuotannon suuren kapalemäärän koettiin turruttavan herkkyyden käsitellä materiaalia.¹¹

Ruskinin ja Morrisin ajatuksissa oli uutta se, että ensimmäistä kertaa kiinnitettiin huomiota kansalliseen ja kokonaisvaltaiseen taideilmaisuuksiin. Tuotteita haluttiin suunnitella muillekin kuin yläluokalle. Tämä jäi pääasiassa aatteelliselle tasolle, koska käsintehtyjä tuotteita käytännössä pystyivät hankkimaan vain varakkaat. Morrisin yritystä pysäyttää teollistuminen voidaan pitää epärealistisena, jopa naiivina, koska käsityönä ei pystytty valmistamaan kasvavan ihmisjoukon tarvitsemaa tavaramäärää.¹² Kuitenkaan koneet ja tekniikka eivät enää

⁶ Ruskin 1905, 166-168; Naylor 1971, 26, 93; Ruskin Today 1982, 10, 256.

⁷ Ruskin Today 1982, 133-134, 137-138, 269-270.

⁸ Morris esitteli ajatuksiaan Ihannemaasta teoksessaan "News from Nowhere".

⁹ More esittää ihannevaltiomallin, joka on yksi keskeisimmistä utopian arkkityypeistä. Toiminnan lähtökohtana oli käytännöllisyys ja yksinkertaisuus. Kukin perhe valmisti vaatteensa itse. Käyttöesineisiin käytettiin halpoja materiaaleja, kuten savea ja lasia. Muotoilua ohjasi aistikkuus ja käyttökelpoisuus. Tarpeettoman tavaran omistaminen oli tuntematonta utopialaisille. More 1997, 82-95; Riikonen 1984, 80-82; Itkonen-Kaila 1997, 7-2; Takala-Screib 2000, 136.

¹⁰ Ehnrooth 1992, 175-176; Marcus 1995, 42-45.

¹¹ Pevsner 1973, 263; Droste 1991, 10.

¹² Naylor 1971, 108; Morris 1988, 13.

olleet Morrisille, kuten hänen oppi-isälleen John Ruskinille, pelkästään kiellon kohteita, vaan ne muodostivat esteettis-teoreettisen ongelman¹³. Aikakauden tuotteet olivat yleensä tehtaanomistajien valitsemia. Koristetaiteilija-suunnittelija koristeli vain pinnan, lisäsi tuotteeseen "taiteellisuutta". Suhtautumista paan toi muutoksen vasta William Morris, jonka mielestä raaka-aineen, työprosessin, tarkoituksen ja esteettisen muodon välillä on riippuvuussuhde. Materiaalin oikeasta, sille ominaisesta käytöstä tuli muotoilun esteettinen ja eettinen ihanne. Ajatus ei ollut yksin Morrisin, koska samansuuntaisia ideoita oli ollut jo prerafaeliitoilla, Carlylellä ja Goethellä.¹⁴

Ruskinin ja Morrisin luomalle aatteelliselle perustalle rakentui Arts and Crafts -liike. Halu organisoida ja tehostaa uudistusliikettä johti 1888 Arts and Crafts Exhibition Societyn perustamiseen. Tämä yhteiseen näyttelytoimintaan keskittynyt seura oli yhdyssiteenä työpajoihin. Arts and Crafts -termiä käytettiin ensimmäisen kerran seuran yhteydessä, ja siitä sai myöhemmin koko Arts and Crafts -liike nimensä.¹⁵ Liikkeen intensiivisimpänä toimintakautena pidetään jaksoa vuodesta 1888 aina 1910-luvun alkuun¹⁶.

Työpajatyyppejä nuorten ja uudistushenkisten taiteilijoiden, arkkitehtien ja käsityöläisten perustamia ammattikuntamaisia käsityöläisyhteisöjä oli 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa Ison-Britannian esimerkin innoittamana useimmissa Euroopan maissa, kuten Saksassa, Itävallassa, Unkarissa, Sveitsissä, Puolassa ja myös Suomessa sekä Yhdysvalloissa. Työpajoilla oli laaja valikoima muodikkaita tuotteita: tekstiilejä, koruja, huonekaluja, taloustavaroita, grafiikkaa, vaatteita, tapetteja ja sisustuksia. Tavoitteena oli kohottaa arkinen käyttöesine taiteen piiriin ja ulottaa taide kaikkialle elinympäristöön. Jopa pöydänkattamista pidettiin tapana liittää taide jokapäiväisiin toimintoihin, samoin puutarhataidetta.¹⁷

Edward Lucie-Smithin mielestä nykyaikainen länsimainen käsitys taideteollisuudesta juontaa juurensa japanilaiseen kulttuuriin. Hänestä ei ollut sattuma, että Arts and Crafts -liike sai alkunsa samanaikaisesti yhä voimistuneen japanilaisuuden aallon kanssa. Englannissa japanilaisuus synnytti 1860-1890-luvuilla esteettisen suuntauksen, jota kutsutaan nimellä "The Aesthetic Movement",¹⁸ ja jonka taidekäsitys erosi Arts and Crafts -ajattelusta. Myös esteettinen liike kantoi huolta tuotteiden laadun ja maun huonontumisesta. Kirjailija Oscar Wilde (1865-1900) oli suuntauksen keskeinen ajattelija. Hänen mukaansa taide oikeutti olemassaoloonsa sen itsensä vuoksi, *l'art pour l'art*. Ajatus ei ollut ideana uusi, koska ranskalainen kirjailija Théophile Gautier (1811-1872) esitti vastaavia ajatuksia ja myöhemmin myös Charles Baudelaire (1821-1867).¹⁹ Taide oli vapaata ja arvokasta, jos se kykeni tuottamaan iloa ja mielihyvää. Esteettisen

¹³ Morris 1969, 115-116; Pevsner 1973, 259.

¹⁴ Pevsner 1973, 263.

¹⁵ Naylor 1971, 113, 123; Droste 1991, 10; Julier 2004, 24.

¹⁶ Julier 2004, 24.

¹⁷ Woodham 1997, 24.

¹⁸ Lucie-Smith 1981, 90, 216-218; Eagleton 1983, 20-21; Massey 1994, 26-29.

¹⁹ Massey 1994, 28; Sevänen 1998, 169; Vihma 2002, 41.

liikkeen kannattajat yhdistelivät ja jäljittelivät ei vain japanilaisia vaan yleensä itämaisia tyylipiirteitä. Japanilaisessa kulttuurissa nähtiin esineiden valmistukseen liittyvän myös moraalisia arvoja. Siksi Euroopassakin 1800-luvun lopulla vahvistui suuntaus, jonka mukaan käsityön ammattilaisia ei enää pidetty vain tietyn taidon hallitsijoina vaan heidän odotettiin antavan vastauksia ongelmiin, joita olivat aikaisemmin pohtineet ja ratkoneet vain niin sanotut korkeamman taiteen edustajat.²⁰ Esteettisellä liikkeellä ei ollut yhtä voimakasta moraalista näkemystä ja huolta tilanteesta kuin Arts and Crafts -liikkeellä²¹.

Uuden suuntauksen, l'art nouveau, taiteellisena pyrkimyksenä oli antaa uusi muoto uudelle vuosisadalle ja välttää historismia. Leviämiseen vaikutti *The Studio*-lehti ja kansainväliset näyttelyt, varsinkin Pariisin maailmannäyttely 1900. Paikallisilla muunnoksilla oli useita eri nimityksiä, kuten Liberty Style, Tiffany Style, kansallisromantiikka, Jugendstil, Stil Moderne, Arte Moderno, Style 1900, Le Style Anglais ja art belle époque. Kuvataiteen vaikutus art nouveau sisältöön oli merkittävä. Aineksia antoivat myös japanilainen puupiirros, symbolismi ja Arts and Crafts -liike. Taidokas käsityö ja luonnon muotojen sommittelu olivat ominaisia piirteitä uudelle tyyliille, samoin taidokas pinnan muotoilu. Romanttinen art nouveau edusti modernismin alkua. Vanhan taiteen tilalle vaadittiin uutta.²² Tyyli ei kuitenkaan ollut pelkästään Arts and Crafts -liikkeen muunnos tai jatke. Uudessa taiteessa yhdistettiin ornamenttiin erilaisia muotoaiheita historiasista, vieraista kulttuureista, taruista ja luonnosta samaan tapaan kuin eklektismiä edustavissa tuotteissa oli aiemmin tehty. Tämä häiritsi modernisteja ja "hyvän maun" kannattajia²³. Art nouveaussa kiteytyi myös 1800-luvun taidekasvatusaate. Kaikki taiteenalat haluttiin saada yhtenäisen taideteollisen kasvatusjärjestelmän piiriin.²⁴

Myös kokonaistaideteoksen (*Gesamtkunstwerk*) idea kiehtoi suunnittelijoita 1800-luvun lopussa. Käsite oli alun perin säveltäjä Richard Wagnerin (1813-1883), koska hän pyrki musiikin, runouden ja draamallisen esittämisen orgaanisen kokonaisuuden kautta luomaan yleisölle totaalisen metafyyssisen elämyksen²⁵. Art nouveau -ajan taiteilijoista muun muassa Victor Horta (1861-1947), Henry van der Velde (1863-1957), Hector Guimard (1867-1942) ja Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) suunnittelivat rakennuksia kokonaistaideteoksina. Tämän ajattelun mukaisesti ei ollut selvää hierarkiaa eri taidelajien välillä eikä vapaa taide ollut sovellettua taidetta ylempää. Tavoitteena oli, että jako ylempiin ja alempiin taiteisiin menettäisi merkityksensä. Kokonaismuoto ja yksityiskohdat ovat samanarvoisia ja kuuluvat yhteen. Ne ovat saman suunnittelijan käsialaa.²⁶

²⁰ Lucie-Smith 1981, 90, 216-218.

²¹ Massey 1994, 26.

²² Massey 1994, 42-49; Konttinen-Laajoki 2000, 36.

²³ Vihma 2002, 47-48.

²⁴ Tuomikoski-Leskelä 1979b, 8-9.

²⁵ Siivonen 1997, 223.

²⁶ Vihma 2002, 45-47.

Arts and Crafts -liikkeen kannattajat eivät aluksi hakeutuneet Britanniassa yhteistyöhön teollisuuden kanssa, vaan käsityötä ja taideteollisuutta uudistettiin työpajatoiminnan avulla. Mielipiteet teollisuutta kohtaan alkoivat kuitenkin muuttua taloudellisten vastoinkäymisten seurauksena ja suunnittelijat siirtyivät suurteollisuuden palvelukseen vähitellen 1900-luvun puolella. Samanaikaisesti liikkeen nuoremmat jäsenet, kuten William Lethaby (1857-1931) ja Charles Ashbee (1863-1942), muuttuivat konetuotannon kannattajiksi ja ryhtyivät kritisoimaan Ruskinia ja Morrisia. Vuonna 1915 Lethaby perusti Design and Industries Associationin (DIA), joka yhdisti teollisuuden ja muotoilun intressejä.²⁷ Gillian Naylorin mukaan Arts and Crafts -liikkeessä alkoi vähitellen hahmottua modernin taideteollisuuden periaate, joka piti teollista muotoilua elitistisen käsityön vastakohtana.²⁸

Aineistonäkökulma

Taidemaalari Albert Edelfelt kirjoitti *Ateneumin* ensimmäisessä numerossa 1898 dekoratiivisen maun rappiosta ja uudelleensyntymisestä. Hänen mukaansa Englannissa, Saksassa ja Ranskassa oli viime vuosina pyritty uudistamaan makukäsityksiä l'art nouveaun välityksellä. Uudet näkemykset olivat rantautuneet jo Tanskaan ja ne näkyivät myös Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä 1897. Suomenkin kyseinen "hyökyaalto" on saavuttanut, totesi Edelfelt. Pohjoismaiset taiteilijat ja taiteenystävät kiinnostuivat myös *The Studio* -lehestä, joka saavutti heidän keskuudessaan suuren suosion.²⁹ Yksinkertainen, konsentroitunut sekä aiemmasta kirjavuudesta ja värikylläisyydestä poispyrkivä uusi suuntaus sai suosiota, mutta ei Edelfeltin oman kokemuksen mukaan ollut Englannissa tai Ranskassa vielä tavoittanut porvaristoa eikä näkynyt kuvataideakatemoissa. Hän epäili, ettei varsinainen uudistus ehdi tapahtua 1800-luvun parin viimeisen vuoden aikana, koska imitointi ja rappio on liian yleistä. Hänestä oli outoa, että 1800-luvulla kehitystä tapahtui maalaustaiteessa, kuvanveistossa, kirjallisuudessa ja musiikissa, mutta ei värien ja muotojen alueella, "jokapäiväisen elämän" esineissä eikä rakennustaiteessa. "Emme ole kyenneet antamaan kaunoaistillista muotoa esineille, joita uudet keksinnöt ovat elämäämme tuoneet".³⁰ Edelfelt kaipasi tuotteisiin järkipäisyyttä ja kauneutta; kauneutta niin monelle kuin mahdollista – ei ylellisyyttä, komeilua eikä turhuutta.

Edelfelt moitti myös arkkitehtien koulutusta esteettisen kasvatuksen puutteesta. Arkkitehtien olisi oltava luovia ja opittava mittasuhteiden käyttö – muotojen kopioinnin osaaminen ei ole taidetta. Nyt syntymässä oleva uusi, moderni tyyli oli hänestä yksinkertaista ja syvällistä. Pyritään saamaan esille sisin olemus. Kuvataiteiden symbolismille olennainen pelkistyneisyys auttoi koristetai-

²⁷ Macdonald 1970, 287-290; Naylor 1971, 184.

²⁸ Naylor 1971, 165.

²⁹ Edelfelt 1898, 6-7.

³⁰ "Vi ha bevisat oss fullkomligt oförmögna att gifva någonslags estetisk form åt de föremål, som de nya uppfinningarna fört in i vår lif". Edelfelt 1898, 9.

detta kohti yksinkertaisuutta.³¹ Sama Edelfeltin artikkeli, joka oli *Ateneumissa* tammikuussa, ilmestyi suomennettuna ja hiukan lyhennettynä *Nykyaika-*lehdessä helmikuussa 1898.³²

Bertel Jung totesi 1901, että Suomessa varsinkin nuorien arkkitehtien on työskenneltävä salassa uuden suunnan mukaisesti, koska vastustajia oli paljon³³. Jung korosti artikkelissaan Morrisin ja Arts and Crafts Exhibition Society:n merkitystä käytännöllisten ja yksinkertaisten huonekalujen suunnittelussa. Hän painotti erityisesti C. F. A. Voyseyn (1857-1941) merkitystä ja piti häntä intiimin ja viihtyisän englantilaisen maalaistalon luoja.³⁴ Arts and Crafts -liikkeestä kirjoitti *Ateneumissa* samana vuonna myös Gustaf Strengell³⁵, joka toi esiin liikkeen pyrkimyksen vastustaa koneellista työtä. Hän esitteli John Ruskinin, William Morrisin ja Walter Cranen (1845-1915) sosiaalisen reformin johtoniminä. Lisäksi Strengell kertoi C. R. Ashbeen (1863-1942) vuonna 1887 perustaman Guild of Handicraftin toiminnasta. Oppipoikia opetettiin, ei niin kuin piirustus-saleissa, vaan käsityön avulla työpajoissa. Raaka-aineen hallinta ja oikea käsittely sekä tekniikka olivat työskentelyn perusta. Koulu jouduttiin kuitenkin lopettamaan, koska Englannin lainsäädännön mukaan yhdistys ei voinut samanlaisesti ylläpitää koulua ja harjoittaa liiketoimintaa eli myydä työpajassa valmistettuja tuotteita.³⁶

Sukujuuriltaan englantilainen, Belgiassa asunut ja työskennellyt, Suomeen muuttanut A. W. Finch (1854-1930) kritisoi 1901 *Ateneumissa*³⁷, että Arts and Crafts -liikkeen sisältö on muutettu teolliseksi ja kaupalliseksi ”basaaritavaraksi”, varsinkin Saksassa.³⁸ Poikkeuksen teki vain Darmstadtin käsityöläisyhteisö. Saksassa ja Ranskassa ollaan odottavalla kannalla uuden tyylin suhteen, mutta Skandinaviassa toimitaan samansuuntaisesti kuin Englannissa ja luodaan vanhojen mallien pohjalta originellia, uutta taidetta. Belgiassa ja Hollannissa oli hänen mukaansa ymmärretty Englannin taideteollisuusliikkeen sisin olemus. Yleisessä tiedossa oli myös belgialaisten ja hollantilaisten³⁹ vaikutus saksalaisiin ja ranskalaisiin. Englannissa Arts and Crafts -liikkeen jäsenten huomion kohteena oli koti, josta tuli tehdä kokonaistaideteos. Keskiäjällahan taiteilija oli sa-

31 Edelfelt 1898, 8-11.

32 Edelfelt 1898, 93-100.

33 Jung 1901, 41-42.

34 Jung 1901, 44.

35 Gustaf Strengell valmistui maisteriksi 1900, arkkitehdiksi 1902 ja opiskeli Lontoossa 1903 C. Harrison-Townsendin toimistossa. Hän työskenteli arkkitehtina ja sisustus-suunnittelijana sekä oli Taideteollisuusmuseon intendenttinä Helsingissä. Lisäksi hänellä oli liiketila näyttelyitä ja taideteollisuustuotteiden myyntiä varten. Strengell toimi myös kriitikkona ja kirjoitti kirjoja. Kuka kukin oli 1961, 494.

36 Strengell 1901, 434.

37 A. W. Finchin artikkelit on käännetty myös suomeksi. Ks. Finch, 1991.

38 ”Tyskland i synnerhet har till ett slags sträfvan, och den går ut på att slå under sig konstmarknaden, liksom den redan slagit under sig den industriella marknaden, och det skall troligen icke dröja länge, innan vi öfversvämmas af de tyska konstnärernas aster liksom vi nu drunkna i alster från deras fabrikers billiga basarvaror.” Finch 1901, 470.

39 Kuten van de Velde ja Lemme sekä Thorn Prikkers ja Kolenbranders.

manaikaisesti maalari, kuvanveistäjä, arkkitehti ja käsityöläinen, joten rajojen ylittämistä pidettiin luonnollisena myös Arts and Crafts -liikkeessä.⁴⁰ Finch korosti, että Englannin kehitystä seuranneet maat omaksuivat Arts and Crafts -liikkeen ajatukset liian pinnallisesti, ilman henkisiä ja moraalisia arvoja, jotka olivat oleellisia liikkeen ideologialle.⁴¹ Manner-Euroopassa haluttiin uudistuksen avulla ansaita rahaa ja markkinoida omaa nimeä, kun taas Englannissa John Ruskin, William Morris ja Thomas Carlyle halusivat luoda uuden ihmisen ja paremman yhteiskunnan.⁴² Kannanottojen taustalla näkyy Finchille ominainen voimakas sosiaalinen omatunto – taide kuuluu kaikille köyhimmästä varakaimpaan. Vihollisia ovat kaupallisuus ja maun rappio, ei teollistuminen eikä kaupungistuminen.⁴³

Karin Hirnin mukaan Torinon kansainvälinen näyttely⁴⁴ 1902 tarjosi harvinaisen tilaisuuden vertailla eri maiden sovellettua taidetta. Näyttely antoi kuvan siitä, miten ”koristetaiteen liike”, Arts and Crafts -liike, oli levinnyt kaikkiin sivistyneisiin maihin. Ja mikä tärkeintä, se todisti, että kyseinen liike on levinnyt nopeammin ja määrätietoisemmin kuin liikkeen vastustajat myöntävät. Hirnin mukaan uuden tyylin päämääränä on sisustusesineiden entistä suurempi yksinkertaisuus ja luonnollisuus sekä edulliset hinnat. Hirn esitteli Walter Cranen ja Arts and Crafts Exhibition Societyyn sekä Morris & Companyn englantilaisen kodin sisustuksia.⁴⁵

Jalmari Kekkonen kirjoitti *Kotitaitteeseen* 1902 kolmiosaisen sarjan taideteollisuuden keskeisistä vaikuttajista. William Morrisista, hänen käsityöyrityksensä ja yrityksen tuotteista kirjoittaessaan hän esitteli myös Arts and Crafts -liikkeen perusajatukset. Rohkeana uudistuksena Kekkonen piti Morrisin kooperatiivista työpajatoimintaa, koska työntekijät saivat osan liikevoitoista itselleen. Kekkonen mukaan tuotteiden hintoja pidettiin tarkoituksellisesti korkeina, jotta myyntiin saatiin parhaita mahdollisia uuden taidekasvatusliikkeen ideologian mukaisia tuotteita. Tuotteita ei haluttu tehdä tilaajien maun ja toiveiden sanelemina.⁴⁶

⁴⁰ Finch 1901, 470-471.

⁴¹ ”Då den nya konstnärliga rörelsen och dess alster först blefvo kända, skyndade sig Tyskland, Österrike, Frankrike och Belgien att imitera dem, men på ett ytligt sätt utan att fatta, utan att tillegna sig den andliga och moraliska värdighet, som bör gå jämsides med själva utförandet.” Finch 1901, 468.

⁴² Finch 1901, 469-470.

⁴³ Finch 1991, 1.

⁴⁴ Torinon taideteollisuusnäyttely oli laaja ja merkittävä l'art nouveaun esittely, jossa oli mm. van de Velden, Hortan ja Guimardin sisustuksia italialaisten omien uuden tyylin edustajien lisäksi. Näyttely oli myös päätös l'art nouveaun avantgardistiselle sisällylle. Tyyli saavutti saturaatiopisteensä hyvin nopeasti, vajaan kymmenessä vuodessa. Massey 1994, 47-48, 50.

⁴⁵ K. H. [Karin Hirn] 1902, 8-9.

⁴⁶ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902, 32-33.

Nimimerkki A. L. eli Armas Lindgren⁴⁷ kirjoitti 1902 *The New Crusade*⁴⁸ -yhdistyksestä, johon hän oli tutustunut Englannin matkansa aikana. Yhdistyksen toiminta perustui ”kauneutta koteihin” -aatteeseen. Kirjailija Godfrey Blountin (1859-1937) johtamassa lähellä Lontoota toimineessa yhteisössä työskenteli ja eli sekä ammattilaisia että amatöörejä valmistaen esineitä kodin tarpeisiin sekä köyhille että varakkaille. Jokaisen yhteisössä asuvan oli tultava toimeen omalla työllään. ”Liikkeen tarkoituksena on työskennellä kaikkea liikaista kulttuuria ja komeutta vastaan, industrialismia ja sen persoonallisuutta kuolettavaa edistymistä vastaan, vastaan kaikkea sitä mikä tekee meidän aikamme ihmisen elämän tyhjäksi ja sisällyksettömäksi.”⁴⁹ Lindgren lopetti artikkelinsa sanoihin: ”Me olemme kaikki yksimielisiä siitä, että 'ristiretki' meilläkin [Suomessa] olisi tarpeen, ristiretki industrialismia, liiallista kulttuuria ja komeilunhalua, mutta ennen kaikkea huonoa makua vastaan.”⁵⁰

Vuosina 1903 ja 1904 *Kotitaiteessa* ilmestyi laajoja artikkeleita John Ruskinin taidefilosofian periaatteista. Osa niistä oli käännetty W. Fredin prerafaeliittoja käsittelevästä teoksesta⁵¹. Vuonna 1903 korostettiin Ruskinin sanoin vähävaraisen taidekasvatuksen merkitystä:

Tulossa on – taide kaikille. Mutta se ei ole vielä meillä. ...„Kaikkien taide” – se ei kumminkaan merkitse vain *yhtä* taidetta kaikille maan päällä asuville. Se merkitsee: „Jokaiselle oma taiteensa”. On mahdoton ja vaikea tehtävä johdattaa taiteettomia ihmisiä ymmärtämään piirtäjien hienoimpia töitä. Ja liike, joka tahtoo kansantaiteen luoda, ei uskallakaan sillä alkaa, että viedään työmiehet taidenäyttelyihin ja näytetään heille „pointillisteja” taikka jonkun Dürerin tapaisen laatimia puupiirroksia. Nämät eivät voi heille kumminkaan mitään ymmärrettävää tarjota. Rakennettakoon tuollaisille taiteettomille kauniita rakennuksia, osoitettakoon heille värien suloista voimaa, hankittakoon heille yksinkertaisia talouskapineita. Niin voidaan ehkä kauneuden tarve herättää ja kun kaipuu on herätetty, ovat he itse sen tien löytävät, minä kautta saavat tyydytyksen.⁵²

Ruskinin *Modern Painters* -kirjasta oli *Kotitaiteessa* käänös, joka käsitteli luonnon, ihmisen ja taiteen välisiä suhteita. Keskeisiksi nousivat seuraavat teemat: taide kuuluu jokaiselle, taide ei ole tarkoitus vaan keino, taiteen moraaliset ja sosiaaliset päämäärät sekä takaisin luontoon. Tekstissä näkyi myös selkeästi Ruskinin vastenmielisyys koneita kohtaan sekä hänen tekemänsä työ käsi-

⁴⁷ Ilkka Huovion mukaan pseudonimi A. L. on Armas Lindgren. Huovio 1998, 100; Vert. Nikula 1988.

⁴⁸ Ruraalin romantiikan ja Rousseau'n hengessä 1896 perustettu taidekommuuni toimi Ruskinin ja Ashbeen ideologiaan nojautuen: työ, vapaa-aika ja maaseutuelämä integroitiin. Godfrey Blount kannatti myös kotiteollisuusaatteen filantropisia periaatteita -maalaiselämään kuuluva käsityö ja maatalous oli hyväksi sielulle ja ruumiille. Maalaiselämä oli ilmaus ihmisen suhteesta maahan ja maan hedelmiin. Blount oli huolissaan myös perinteisen ja paikallisen kotiteollisuuden, kuten kudonnan, kirjonnän, puu- ja metallitöiden, kirjansidonnan, muraalimaalauksen sekä painotöiden säilymisestä. Vaatimatonta elämää eläneen yhteisön esikuvan mukaan syntyi useita vastaisia kommuuneja. Cumming - Kaplan 1991, 71-72.

⁴⁹ A. L. 1902(A), 61.

⁵⁰ A. L. 1902(A), 62.

⁵¹ Fred, 1900.

⁵² Ruskin 1903, 30.

työyhteisöjen perustamiseksi.⁵³ Ruskin nähtiin moralistina ja hänen kirjoitukseensa saarnoina. Ruskinin taidefilosofian esittely jatkui seuraavana vuonna hänen esitelmensä lyhennelmien muodossa otsikolla "Taide ja hyödyllisyys". Ruskinin mukaan taiteen koko elinvoima riippuu joko sen täydellisestä totuudesta tai täydellisestä tarkoituksenmukaisuudesta, eli taiteen tuli ilmaista jotakin todellista tai koristaa jotakin hyödyllistä. Taide ei saa koskaan olla vain itseisarvo. Oikeutettu vaatimus oli, että taiteen tehtävä on toimia elämään oppimisen välineenä, jalostaa elämää. Taito, kauneus ja hyödyllisyys kuuluvat yhteen. Ruskinin mukaan käsitöitä tekemällä saavutetun pohjasivistyksen tuli olla taidekouluihin pääsyn edellytys. Hänen mielestään taidetta ei opita tekemällä luonnoksia kilpailuja ja näyttelyitä varten, vaan tekemällä.⁵⁴ Myöhemmin Walter Gropius sovelsi samaa käsityön perussivistyksen periaatetta Bauhausissa. Mietelauseita ja siteerauksia pääasiassa Ruskinilta ja Morrisilta, mutta myös muilta Arts and Crafts -liikkeen jäseniltä oli *Kotitaiteessa* usein sen kymmenen ensimmäisen ilmestymisvuoden aikana⁵⁵.

Kotitaiteessa julkaistiin myös saksalaisista taidelehdistä, kuten *Die Kunstista* käännettyjä artikkeleita. Niitä oli esimerkiksi Hermann Muthesiuksen artikkeli Itä-Lontoon Whitechapelin työläisalueella 1880-luvulla toimintansa aloittaneesta työläisille suunnatusta Toynbee Hallin taidenäyttelyistä ja toimintaperiaatteista. Taidekasvatuksellisen toiminnan päämääränä oli saada työväenluokka kiinnostumaan taiteesta – taide vietiin sinne missä työläiset asuivat. Idean isä oli taidemaalari D. G. Rossetti, joka antoi työläisille myös maksutonta piirustusopetusta. Opetusta kutsuttiin nimellä "*University-extensions*". Akateemisuutta ja ylempien säätyjen taiteen harrastuksen pintapuolisuutta vastustaneiden pre-rafaeliittojen lisäksi myös Cambridgen ja Oxfordin yliopistoissa syntyi kiinnostus työväestön saattamisesta taiteen ja tieteen pariin.⁵⁶

Sigurd Frosteruksen mukaan Ruskinin väite, että "taide on työssään tuntemansa ilon ilmaisumuoto" oli niin laajakantoinen, ettei sitä voida enää teoreettisesti kehittää. Mutta mitä tarkoitettiin työllä? Ruskinin mukaan työ on käsityötä, minkä perusteella hän ei hyväksynyt koneita eikä teollisuutta. Syy taiteen huonontumiseen on nimenomaan olosuhteissa. Frosteruksen mukaan Ruskinilta jäi kuitenkin huomaamatta, että maun huononemisen ei tarvitse merkitä taiteellisen elinvoiman vähenemistä. Tämä johtui siitä, että Ruskin ei syventynyt tarpeeksi taiteen olemukseen vaan teki johtopäätöksensä "pinnalla olevien" asioiden perusteella. Ruskin ei huomannut, että kristillisyydellä ei ollut enää samaa vaikutusta kuin gotiikan aikakaudella. Se herätys, jonka Ruskin sai aikaan oli sen tähden "puhtaasti esteettistä kauneususkontoa". Frosteruksen mielestä Ruskinin suurin merkitys jälkipolville oli hänen gotiikan analyysissään. Vastakkain olivat kahden eri aikakauden, gotiikan ja antiikin sivistyskäsitteet.⁵⁷

⁵³ Ruskin 1903, 36-38.

⁵⁴ Ruskin 1904, 23-31, 42-44.

⁵⁵ Esim. Morris 1905, 60.

⁵⁶ Muthesius 1904, 17-18.

⁵⁷ Frosterus 1905, 62-63; Frosterus 1909, 39-41.

William Morris vuorostaan vei liikettä käytännöllisempään suuntaan halutessaan parantaa työtaitoa, minkä kautta hän löysi materiaalien kauneuden. Frosteruksen mielestä materiaalin kauden havaitseminen oli "maailmanhistoriallinen tapaus", vaikka "Morrisin oma taide oli kömpelöä ja raskasta komeassa täyteläisessä loistossaan, ajan hengen koskettamattomana, keskiaikaisten tarujen salaperäisiin loimiin kudottuna"⁵⁸. Kannanotoissa näkyy rationalismin ja teknologian suosijana tunnetun Frosteruksen⁵⁹ lämmin suhtautuminen käsityöhön. Sovelletun taiteen ja taiteiden välisen tasa-arvon korostuksestaan huolimatta Morris ja Ruskin samoin kuin Frosterus asettivat arkkitehtuurin taiteen "korkeimmalle jalustalle"⁶⁰.

Jalmari Kekkonen kirjoitti Arts and Crafts -liikkeestä 1907. Artikkelin alussa kirjoitettiin jälleen Ruskinista, prerafaeliitoista ja Morrisista sekä Red Housen merkityksestä englantilaisen omakotitalon ideaalityyppinä. Kerrottiin myös käsityöläisyhteisöistä, kuten The Art Worker Guildista ja The Arts and Craft Exhibition Society -näyttelyorganisaation toiminnasta. Kekkonen esitteli myös Arts and Crafts -liikkeen nykyisiä [1907] johtohenkilöitä, kuten Rat[h]bonen, Ashbeen, Imagen ja Voysey'n.⁶¹ Kekkonen kiteytti näkemyksensä liikkeen ideologiasta seuraavasti:

Alussa oltiin ymmällään tähän uuteen tulokkaaseen [Arts and Craft -liikkeeseen] nähden. Mutta äkisti selvittiin. Yhdellä iskulla tuli Morris kuuluisaksi ja Ruskinin kirjoitukset halutuiksi. Ja nyt ymmärrettiin kuinka hyvin valmisteltuna ja järjestelmällisesti uusi tyyli oli kanaalin toisella puolella kehittynyt. Se ei ollut taiteilija-oikun synnyttämä, vaan koko kansan. Sen koreilemattomuus, sen vaatimattomuus, sen lujuus ja sen terveydellisten ja mukavuusseikkojen huomioonottavuus, sen luonnollisuus, sen porvarillisuus, sen koko nykyaikainen henki: kaikki nämät olivat ominaisuuksia, jotka sille tulivat itse Englannin kansasta.⁶²

Moderni interiööri- ja taide oli Gustaf Strengellin artikkelin aiheena *Kotitaiteessa* 1908. Hän totesi "intteriöritaitteen" -käsitteen olevan uusi ja saaneen nimensä saksalaisilta muodossa "Innenkunst", vaikka sisustustaide sinällään on ollut olemassa ennen uutta käsitettäkään.⁶³ Strengell esitteli sisustamisen historiaa 1800-luvun alusta lähtien. Hän kritisoi varsinkin sivistyneistön kodinsisustuksia ja ajan huonoa makua. Artikkelin oli kuvitettu valokuvilla Morrisin, Baillie Scottin, Mackintoshin, Macdonaldin, van de Velden, Olbrichin, Hoffmannin, Behrensin, Messnerin, Kreislin ja Riemerschmidin sisustuksilla. Strengell totesi artikkelissaan, että Ruskinin ja Morrisin näkemykset sekä Arts and Crafts -liikkeen toiminta ovat Suomessa niin tunnettuja, ettei hänen tarvitse niitä sen tarkemmin selitellä.⁶⁴ Uutta henkeä englantilaiseen sisustukseen toivat vasta C.

⁵⁸ Frosterus 1909, 41.

⁵⁹ Frosterus ylisti lähes morrisilaisessa hengessä varsinkin ruotsalaisten käsityötaitoja ja materiaalintajua. Sarje 2000, 229.

⁶⁰ Frosterus 1909, 41.

⁶¹ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 80-83, 99-100, 126-131, 150-153.

⁶² Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 99-100.

⁶³ Strengell 1908, 2.

⁶⁴ Stengell 1908, 3.

Voysey ja M. Baillie Scott, jotka alkoivat käyttää vaaleita sävyjä ja pelkistettyjä, rakenteeltaan yksinkertaisia ja käytännöllisiä muotoja sekä suunnitella sisustuskokonaisuuksia. Strengellin mukaan myös heidän vaikutuksensa näkyi suomalaisessa sisustuksessa.⁶⁵

Strengell esitti, että Morrisin ajan englantilainen ja skotlantilainen sisustus olivat oikeastaan toistensa vastakohtia. Jopa niin, että englantilaiset sulkiivat itsekkäästi skotlantilaiset pois Arts and Crafts Society:n näyttelyistä. Skottien vetoparina olivat sisarukset Margaret ja Francis Macdonald sekä heidän miehensä Charles Rennie Mackintosh ja Herbert MacNair. Strengell totesi, että: "Tämä on varmaankin ensimmäinen tapaus taidehistoriassa, jolloin naiset niin tehokkaasti ...ovat ottaneet osaa tyylin kehittämiseen, jota voi melkein sanoa skottilais-kansalliseksi."⁶⁶

Strengellin mukaan englantilaiset halusivat jatkaa perinnettä, kun taas mannermaalla pyrittiin vallankumouksellisiin uusiin muotoihin. Englannissa modernin kodinsisustuksen perusta oli hygienian merkityksen korostamisessa ja sosiaalisissa lähtökohdissa, kun mannermaalla sisustuksia ja huonekaluja suunniteltiin näyttelyitä ja aikakauslehtien tuomaa julkisuutta varten. Toinen tärkeä ero oli se, että alkuaikoina kaikki sisustustaiteen alalla työskentelevät olivat Englannissa arkkitehtejä, kun taas mannermaalla maalareita ja kuvanveistäjiä. Tämä aiheutti sen, että Manner-Euroopassa kiinnitettiin liiaksi huomiota vain pintakoristeluun.⁶⁷

Kotitaiteessa julkaistiin myös Gustaf Strengellin aiemmin *Huvudstadsbladets* (4.8.1908) ilmestynyt artikkeli hinnaltaan edullisista englantilaisista huonekaluista. Hän suositteli Lontoossa kävijöitä poikkeamaan tavarataloihin, jotka olivat samalla suuria sisustusliikkeitä. Muutamat, kuten Liberty, omistivat myös suuria huonekalutehtaita. Hän kertoi myös Englannissa muodissa olleista maaseudulla sijaitsevista viikonloppuhuviloista, jotka sisustettiin nimenomaan teollisesti valmistetuilla, hinnaltaan edullisilla huonekaluilla.⁶⁸

Vuonna 1909 *Kotitaiteessa* julkaistiin William Morrisin eräänlainen työn tekemisen ohjelmanjulistus. Tekstissä korostui työn sisällön merkitys ja työn ilo. Hänen mukaansa emme voi elää maailmassa, jossa työntekijät ovat väsyneitä raatajia. Olosuhteiden pakosta on kuitenkin tehtävä "kuollutta konetyötä", vaikka käsityö olisi ihanteellisin työskentelymuoto. Sama perusajatus tuotiin lehdessä esiin jo 1903 esiteltäessä Ruskinin *Modern Painters* -kirjan sisältöä. Samassa artikkelissa korostettiin Morrisia siteeraten, että esineissä ei tulisi olla koristeita ainoastaan muodon vuoksi, vaan niiden tuli olla mieluummin ilman koristeita.⁶⁹

Birger Brunila esitteli näyttävästi 1910 Hermann Muthesiuksen huvilarakkitehtina sekä hänen 1904-1905 ilmestyneen *Das englische Haus* -teoksen, johon oli otettu usean vuoden kestäneiden perusteellisten tutkimustensa tulokset

⁶⁵ Strengell 1908, 5-6.

⁶⁶ Strengell 1908, 28.

⁶⁷ Strengell 1908, 3, 36-37.

⁶⁸ G. S-II. [Gustaf Strengell] 1908, 89-90.

⁶⁹ Morris 1909, 10-11.

englantilaisesta kotiarkkitehtuurista. Muthesius ylisti englantilaisen kodin vaatimatonta luonnollisuutta, mukavuutta ja taiteellisuutta.⁷⁰ Verratessaan Muthesiusta Olbrichiin, Behrensiin ja van de Veldeen oli Muthesius Brunilan mielestä asiallisuuden edustaja ja edellä mainitut uudenluojia, muodonetsijöitä ja tunnelman luoja.⁷¹ Muthesiukselle kuten englantilaisillekin koti oli ensisijaisesti "ihmiskasunto eikä tyyliutuote"⁷². Lähtökohtana oli mukavuus ja käytännöllisyys, viihtyvyys ja kotoisuus. Tärkeintä on "tyyni viivailu, kirkas selkeys, neutraalit, hillityt värit, kekseliästä tilankäyttöä ja eräänlainen purismi, joka ei ole seurausta mielikuvituksen köyhyydestä, vaan todistaa korkeinta itsensähillitsemistä."⁷³

Willy Frank kirjoitti *Kotitaiteessa* 1910 modernin taideteollisuusliikkeen teoreettisista lähtökohdista. Varsinkin halusta etsiä modernille liikkeelle historiallisia juuria, halusta kiinnittää liike menneisyyteen, mikä oli hänestä tarpeetonta. Frankin mukaan "traditionin" oli taideteollisuusliikkeen vastustajien käyttämä haukkumasana. Hän korosti, että taideteollisuudella ei ole minkäänlaista perintövelvollisuutta. Ei ole syytä "isien adopteeraamiseen". Frank muistutti, että nykytaideteollisuuden ainekset ovat niukat. Aineksina ovat toisaalta "aineenmukaisuuden, tarkoituksenmukaisuuden ja konstrukttiivisen muodon dogmit" ja toisaalta "ne kaikkein alkeellisimmat edellytykset, jotka käsityöllä yleensä on olemassa."⁷⁴ Ja jos kyseisistä aineksista syntyy jotakin, joka muistuttaa perinteistä, ei Frankin mielestä saa olettaa syy- ja seuraussuhdetta. Kullakin aikalaisella on henkinen omistusoikeus teoksiinsa kaikkine ansioineen ja vikoineen.⁷⁵

Kansallismuseon kirkkosalissa Helsingissä oli 1910 Taideteollisuusyhdistyksen järjestämä⁷⁶ Suomen ensimmäinen laaja englantilaisen modernin taideteollisuuden näyttely. Näyttelystä kirjoitti *Kotitaiteeseen* Sigurd Frosterus⁷⁷, joka vertasi englantilaista taideteollisuutta englantilaiseen herrasmieheen, joka kammoaa liioittelua ja nauraa muodille. Hänen pukunsa, hattunsa ja jalkineensa eivät saa muodoltaan tai väriltään vetää huomiota puoleensa, mutta laadun tulee olla kaikkein parasta. Käytännöllisyys ja mukavuus ovat määrääviä tekijöitä. Tämä näkyi myös esillä olleesta näyttelystä. Hyvät mittasuhteet, itsehillintä ja arkipäiväinen selkeys näkyivät tuotteista, samoin materiaalien kunnioittaminen.⁷⁸ "Englantilaiselta taiteelta ja taideteollisuudelta puuttuu ... puhtaasti älylliset piirteet", totesi Frosterus ja lisäsi, että kyseessä on "taidesuunta, jolla ei

⁷⁰ Brunila 1910, 9.

⁷¹ Brunila 1910, 9.

⁷² Brunila 1910, 9.

⁷³ Brunila 1910, 9, 12.

⁷⁴ Frank 1910, 32-34.

⁷⁵ Frank 1910, 34.

⁷⁶ Vert. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimikunnan kertomus vuodelta 1910, 13-14.

⁷⁷ Artikkelin kirjoittaja oli nimimerkki S. F., joka on Sigurd Frosterus. Vert Sarje 2000, 260. Hän ei yleensä kirjoittanut suomenkielisiin lehtiin ja tämäkin artikkeli julkaistiin samoihin aikoihin ruotsiksi *Arkitekten* -lehdessä (4/1910, 69-72). Frosterus oli perehtynyt englantilaiseen taideteollisuuteen mm. ollessaan Henry van de Velden oppilaana Weimarissa 1903-1904. Valkonen 1973, 4.

⁷⁸ S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 43-44.

ollut muita elämisen edellytyksiä kuin ajan rappiotilan vastapainoksi viitata takaisin unhoitettuihin ihanteihin⁷⁹. Hän hämmästeli ”miten tämä puoliksi eksoottinen, puoliksi sairaalloinen suunta Englannissa tuli saamaan niin ratkaisevan merkityksen, että sillä on ollut ja yhä vielä on tämmöinen vaikutus, sen osoittaa jo pikaisinkin silmäys *'The Studioon'* ja käynti siinä englantilaisen taide-teollisuuden näyttelyssä, johon meillä äsken on ollut ilo tutustua täällä Helsingissä.”⁸⁰ Hänestä englantilainen taidekäsitys ja taideteollisuus rakentuu raaka-aineen ominaisuuteen ymmärtämiseen sekä italialaisen taiteen gotiikan ja renessanssin välisen ajanjakson vaikutukseen. Taideteollisuutta voi tarkastella siis näistä molemmista näkökulmista – materiaalin ja ammattitaidon sekä piirustus-taidon ja muotojen näkökulmasta. Korkealle kehittynyt piirustustaito näkyy kylläkin maneereihin taipuvana esimerkiksi kirjankuvituksissa, kirjapainotöissä sekä emali- ja lasimosaiikkitoissa. Käden mestaruus ja värien käyttö ihmetyttää meitä kuitenkin joka alalla.⁸¹

Frosteruksen mukaan Arts and Crafts -liike on tuttu suomalaisille ”lähinnä saksalaisten muodottomien jäljittelyjen kautta”⁸², ja siksi oli merkittävää, että Helsingissä oli esillä aitoja ja alkuperäisiä englantilaisia tuotteita. Frosterus poh-ti artikkelissaan myös modernin sisältöä:

Tämäntapainen näyttely osoittaa uuden puolen modernisuus-käsitteestä. Sillä aikaa kun olemme etsineet se avainta aivan toisaalta, pyrkien uuteen rytmiin, uuteen vii-vailuun ja massajaotukseen; hakien uutta perustetta ornamenttiikalle teorioiden ja spe-kulatsioonien tietä ovat englantilaiset – nämä aina käytännölliset ”commonsense” [common sense] miehet – kehittäneet ammattitaitonsa niin suureen täydellisyyteen että he suuremmitta vaikeuksista voivat puuhun ja metalliin toteuttaa ajanmukaiset muodot, jähka ne ensin ovat, niin sanoakseni, itsessään kristalliseerautuneet. Se ai-van toinen ja suurempi arvo, joka ajalla on 20:lla vuosisadalla verrattuna käsityön klassillisiin vuosisatoihin, sulkee tietysti pois sen rikkaan, toisarvoisen ornamentii-kan, jossa keskiaikaisen ammattimiehen rakkaus työhönsä ilmeni. Jo siinä puhtaam-massa pääpiirteitä etsivässä muotoilussa, josta taideteos ikäänkuin alastomampana astuu esiin, on epäilemättä selvä nykyaikainen piirre.... Ja jos modernisuus-käsite tulkitaan näin intohimottomasti ja selväpäisesti, on meillä paljon opittavaa tästä eng-lantilaisesta taideteollisuusnäyttelystä.⁸³

Helsingissä oli esillä ainakin kirjankuvituksia, nahkatöitä, keramiikkaa, kaakeleita, lasia, emalitöitä, terästaontaa ja hopeasepäntöitä. Taiteilijoista parhaimpina mainittiin Crane, Ashbee ja Jessie M. King sekä Howson-Tayler, Lucian Pisarro, Alexander Fischer, J. Powel & Son sekä Paul Coper.⁸⁴ *Käsitateollisuus*-lehdessä oli samasta näyttelystä vain lyhyt maininta. Tekstin mukaan kiinnostavia tuotteita olivat kulta- ja hopeasepäntyöt, keramiikka, kirjansidonta ja kirjankuvitukset. Painokankaita ja ompelutöitä ei arvioitu laadultaan kovin hyväiksi.⁸⁵

79 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 44-45.

80 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 45.

81 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 45-46

82 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 47.

83 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 50.

84 S. F. [Sigurd Frosterus] 1910, 47.

85 A. H-lo. 1910, 40.

Amanda Bruun kirjoitti henkilökuvan John Ruskinista *Käsitéollisuuteen* 1911. Hän nosti esille Ruskinin niin sanotut elämän ehdot, joista aineellisia olivat puhdas vesi, ilma ja maa ja henkisiä ihailu, toivo ja rakkaus.⁸⁶ Bruun esitteli myös Ruskinin tärkeimpien teosten, kuten *Modern Painters*, *Stones of Venice*, *Seven Lamps of Architecture*, *Seasam of Lilies* ja *Fors Clavigera*, keskeisintä sisältöä sekä Ruskinin perustaman St George's Guild -yhdistyksen toimintaa.⁸⁷ Bruun painotti Ruskinin näkemyksiä taiteesta, taideteollisuudesta ja taidosta, jotka poikkesivat totunnaisista kyseisten sanojen määrittelyistä:

Luovan työn alalla tapahtuu usein, ettei osata erottaa teollisuutta, taitoa eli taideteollisuutta ja varsinaista taidetta toisistaan. Tämä on kuitenkin hyvin tärkeätä. Teollisuus sanan alkuperäisessä merkityksessä tarkoittaa kaikkea, joko välillisesti tai välittömästi, ilman tahi työkalujen taittoa koneitten avulla, käsin tehtyä työtä, silloin kuin käsi toimii koneellisesti ilman älyn suoranaista myötävaikutusta. Taito on ihmiskäden ja ihmishengen yhteistoimintaa, varsinainen taide taas vaatii sekä ihmiskäden, ihmishengen että sydämen yhteisvaikutusta. Taiteessa täytyy käden olla mukana pienimmässäkin ja ulottua suurimpaan. Varsinaisessa taiteessa tulee käden olla mukana työssä paljon laajemmassa merkityksessä kuin konsanaan teollisuudessa. Ei mikään kone koskaan ole eikä ikinä tule kehittymään ihmiskäden hienon rakenteen tasalle. ...⁸⁸

Kun Jalmari Kekkonen kirjoitti nykytaideteollisuuden [1912] historiasta, esiteltiin jälleen kerran taidekäsityön ja taideteollisuuden englantilaiset juuret, prerafaeliitit ja John Ruskin. Kekkonen muistutti, että Ruskin korosti tuotteissa yksinkertaisuutta ja konstruktivisuutta sekä materiaalien ominaisuuksien ymmärtämistä unohtamatta käsityön korkeaa laatua ja ammattitaidon merkitystä.⁸⁹ Samansuuntainen Kekkonen kirjoitus ilmestyi *Kotitaiteessa* seuraavana vuonna, vaikka teemana oli koti kokonaistaideteoksena⁹⁰. Hän kertoi myös William Morrisista sekä hänen kodistaan, Red Housesta, jossa kokonaistaideteos-ajattelu kristallisoitui. Esiteltyä tulivat myös muut 1800-luvun loppupuolen tunnetut englantilaiset taidekäsityöläiset ja työpajat. Kekkonen arvosti Morrisia, koska hän korosti raaka-aineen tärkeyttä ja herätti henkiin monta kadoksissa ollutta käsityötekniikkaa, kuten kaakelien emalioimisen, kankaiden käsin kutomisen ja värjäämisen sekä mattojen valmistamisen.⁹¹

Englantilaisen käsityön ja taideteollisuuden esittely päättyi melkein kokonaan vuoteen 1914. *Kotitaiteessa* oli kyseisen vuoden jälkeen vain yksi artikkeli Glasgown taidekoulun kirjansidontaosaston johtajasta, kirjankuvittaja Jessie M. Kingistä, jonka töitä oli esillä Helsingissä 1910⁹². Samoin *Käsitéollisuudessa*, *Käsityö ja Teollisuus*-lehdessä ja *Domuksessa* oli vain yksi artikkeli kussakin vuoteen 1933 mennessä. *Käsitéollisuudessa* kirjoitettiin 1925 englantilaisen omakotitalon

⁸⁶ Bruun 1911, 35-36.

⁸⁷ Bruun 1911, 33-36.

⁸⁸ Bruun 1911, 47-48.

⁸⁹ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 137-138.

⁹⁰ Kekkonen 1913, 42.

⁹¹ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 138-140.

⁹² Englantilainen...1918, 43-50.

sisustuksesta⁹³. Viktor von Wright kertoi *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä useisiin englantilaisiin suurkaupunkeihin perustetuista ”käsityösiirtokunnista”; käsityöläisten, kuten puuseppien ja verhoilijoiden, muodostamista osuustoiminnallisista yhteisöistä⁹⁴. Alex Matson kirjoitti *Domukseen* 1933 materiaalien kunnioituksesta ja tarkoituksenmukaisuudesta, joka ilmeni brittiläisissä esineissä⁹⁵. Todennäköisinä syinä brittiläisten vaikutteiden esillä olon päättymiseen olivat ensimmäinen maailmansota sekä se, että Arts and Crafts -liikkeen intensiivisin vaihe päättyi 1910-luvun alussa. Käsityön ja taideteollisuuden painopiste siirtyi Saksaan ja Itävaltaan.

Rationaalisuus ja Henry van de Velde

Aineistonäkökulma

Arkkitehti Bertel Jung kirjoitti *Ateneumissa* 1901 modernista taideteollisuudesta ja belgialaisesta Henry van de Veldesta, joka oli hänen mukaansa Suomessa lähes tuntematon. Jung korosti van de Velden merkitystä taideteollisuuden moniosajana ja muodon antajana: ”Goncourt har kallat hans konst ’yachting style’, en ganska beteckande benämning, ty den konst van de Velde odlar, appellerar till samma estetiska förnimmelser, som ytra sig, då vi finna en smäcker segelyacht eller t.ex. en velociped vacker”⁹⁶. Van de Velde pyrki Jungin mukaan yksinkertaisiin, puhtaan abstrakteihin linjoihin ja puolusti konstruktivistien muotojen kauneutta. Hän ei käyttänyt luonnon mukaisia aiheita. Hän kannatti myös taide-esineiden koneellista valmistusta, jotta käyttö lisääntyisi. Belgialainen suuntaus sai tukijoita Saksasta ja Ranskasta. Jungin mukaan Ruotsissa arkkitehti Carl Westman seurasi itsenäisellä, kansallisella tavalla van de Velden jalanjälkiä huonekalujen suunnittelussa.⁹⁷

Bertel Jungin artikkelin jälkeen *Ateneumin* seuraavassa numerossa julkaistiin A. W. Finchin lehden toimitukselle lähettämä vastine, jossa Finch totesi Jungin olleen huolimaton kirjoittaessaan, että Finch teki muodoiltaan ja koristeiltaan hollantilaisista keramiikkaa, vaikka hän työskenteli Belgiassa sekä vihjanneen loukkaavasti, että: ”jag skulle gjort industriell konst efter föredöme af Van de Velde”⁹⁸. Finch muistutti, että hän oli itse tehnyt jo pitkään uudenlaista keramiikkaa; myös jo silloin, kun Henry van de Velde vielä etsi omaa muotokieltään. Finch kertoi osallistuneensa jo 1892 näyttelyihin tuotteilla, joissa hän oli käyttänyt uutta väri- ja muotokieltä soveltaen Charles Henryn rytmi- ja suhdeteoriaa. Lisäksi Finch totesi van de Velden sanoneen hänelle itselleen, että

⁹³ Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1925, 2-7.

⁹⁴ von Wright 1922, 158-159.

⁹⁵ Matson 1933, 110-113.

⁹⁶ Jung 1901, 44.

⁹⁷ Jung 1901, 46-47.

⁹⁸ Finch 1901, 104.

juuri hän, Finch, oli ensimmäinen, joka toi uuden näkemyksen dekoratiiviseen taiteeseen Belgiassa. Saman van de Velde kertoi julkisesti Luttichin konferenssissa 1895. Lopuksi Finch totesi, että: "Trots den gamla och djupa vänskap, som förenar oss [van de Velde ja Finch], hafva vi dock hvardera bevarat vår oafhænglighet i idéer och principer."⁹⁹ Finch ei halunnut polemisoida vaan tuoda julki näkemyksensä, jotta historiankirjoihin ei jäisi epäeksaktia tietoa ja epäoikeudenmukaisuuksia. Jung kirjoitti vastauksen vastineeseen todeten, ettei hänellä ollut tarkoitus vihjailla loukkaavasti ja että hän tunnustaa tehneensä virheen teksti-ilmaisussaan. Jung totesi tarkoittaneensa, että Finch seuraa samoja periaatteita kuin van de Velde ilmaisussaan,¹⁰⁰ ei sitä että Finch kopioisi van de Velden tuotantoa.

Todennäköisesti selventääkseen A. W. Finchin merkitystä ja asemaa uuden kansainvälisen taideteollisuuden synnyssä ja välittäjänä kirjoitti päätoimitaja Wentzel Hagelstam Finchista laajan artikkelin *Ateneumiin* 1902. Finch valittiin tuolloin Taideteollisuuskeskuskoulun vasta perustetun keramiikkaosaston opettajaksi. Hän oli ollut viisi vuotta Suomessa ja takana oli taiteellinen menestys Iris-keramiikan luojana Porvoossa.¹⁰¹

Myös Gustaf Strengell kirjoitti 1901 nykytaideteollisuudesta ja uudesta kauneus-käsitteestä. Hän piti *Ateneumissa* julkaistussa artikkelissaan Henry van de Veldeä englantilaisten antipodina. Englantilaiset ihailivat käsityötä ja vastustivat koneellisesti valmistettuja tuotteita. He eivät työskennelleet ajan hengen mukaisesti ja olivat sosiaalisista teorioistaan huolimatta aristokraatteja, jotka halusivat korkeatasoisia materiaaleja ja erinomaista työnjälkeä uniikkiesineisiinsä. Strengellin mukaan belgialaisille la pièce unique -ajattelu oli kauhistus, ja van de Velde selitti: "att ett konstalster, som ej kan mångfaldigas hundra och tusenfaldt, ej är värddt att finnas till".¹⁰² Belgialaisten ja englantilaisten välillä oli Strengellin mielestä myös muita eroja. Englantilaiset ottivat ornamenttiaiheensa kasvi- ja eläinkunnasta käsitellen niitä luovuutensa avulla, kun taas belgialaiset käyttävät mielikuvitusta ja tunnetta ja "saarnaavat järjen oppia". Heidän ornamenttiikkaansa kuuluu matemaattisen tarkka logiikka. Van de Velden tunnetuin koristeaihe on viiva: "med stolthet förklarar van de Velde, att hans allbekanta dekorationsmotiv, snörkeln, som äfven de andra allmänt användes, icke äger några som helst förebilder i naturen, utan är en ren tankeprodukt – den 'ideella linjen'".¹⁰³

Strengellin mukaan belgialaiset ovat modernimpia kuin englantilaiset. He käyttävät esimerkiksi rautaa rakennusmateriaalinaan, kuten Horta. Muoto syntyy raudalle ominaisesta tekniikasta ja materiaalin luonteesta. Koristeena voivat toimia tekniikalle välttämättömät niitit ja pultit.¹⁰⁴ Strengell muistutti, että uusi suuntaus syntyi kuitenkin Englannissa eikä Belgiassa. Vaikka erot ovat suuria ja

⁹⁹ Finch 1901, 104.

¹⁰⁰ Jung 1901, 105.

¹⁰¹ Hagelstam 1902, 258-266.

¹⁰² Strengell 1901, 436.

¹⁰³ Strengell 1901, 436-437.

¹⁰⁴ Strengell 1901, 437.

"oppilas on ehtinyt mestarinsa edelle", ovat tietyt periaatteet yhteneviä, kuten pyrkimys rehellisyyteen ja käytännöllisyyteen sekä konstrukttiivinen yksinkertaisuus ja sisätilojen värien merkityksen korostaminen. Nämä piirteet ovat vaikuttaneet myös kauneuden ideaaliin. Semperin tutkimustulokset lakkauttivat dogmin valkoisesta antiikista ja osoittivat, että kreikkalaiset temppeilit olivat olleet monivärisiä. Nykytaideteollisuudessa [1901] monivärisyys alkaa Stregellin mielestä dominoida. Värit ovat oleellinen osa esinettä muun muassa keramiikassa ja Tiffany-lasissa. Kompositiossa värillä on yhtä merkittävä asema kuin muodolla. Väri luo tunnelman: "Må ornamentet vara sparsamt, må formerna vara enkla - färgen ger dem lif."¹⁰⁵

Myös suomenkielisissä lehdissä kirjoitettiin Henry van de Veldestä. Jalmari Kekkonen piti häntä persoonallisena muotokielen uudistajana.¹⁰⁶ Tieteen ja teknologian logiikka näkyi Henry van de Velden ajattelussa ja työskentelyssä. Kaikki perustui esineen ja muodon järkipärisyyteen. Van de Velde oli jo ennen taideteollisuuteen siirtymistään työskennellessään taidemaalarina kiinnostunut värien ja viivojen vaikutelmasta, mikä näkyi hänen neoimpressionistisissa ja pointillistisissa maalauksissaan. Kekkonen kylläkin huomautti, että jos vain järki olisi kaiken lähtökohta, van de Velde olisi insinööri eikä taiteilija. Hän oli ensimmäinen sisustusarkkitehti, joka ymmärsi rakenteen arvon: "Tosin englantilaiset myöskin jo olivat sen huomanneet ja sitä hyväkseen käyttäneet, mutta he eivät olleet konsekventtejä siinä. He eivät ollee[t] radikalismiin taipuisia; päinvastoin he luulivat taideteollisuus uudistuksen täytyvän tapahtua traditiooneihin perustuen."¹⁰⁷

Kekkonen totesi Henry van de Velden pyrkivän harmoniaan, mikä koskee koko asuntoa eikä vain huonetta tai yksittäistä huonekalua. Harmonian ohella lähtökohtana on rehellinen materiaalin käyttö; jokaisen sauman tulee näkyä. Niitä ei saa peittää ornamenteilla. Tarpeettomien koristeiden käyttö on "lois-tonhaluista sivistymättömyyttä".¹⁰⁸

Suitsutuksestaan huolimatta Kekkonen muistutti, että Henry van de Velden työskentelyssä on vaarana kaavamaisuus ja yksitoikkoisuus. "Yhtä vähän voidaan taide luoda pelkistä abstaktioneista kuin tulevaisuuden valtiotaakaan."¹⁰⁹ Myös Louis Sparre kehui Henry van de Veldeä kirjoittaessaan Düsseldorfin vuoden 1902 näyttelystä, jossa oli esillä hänen tuotantoaan: "Van de Velde on varmasti yksi niitä alkuperäisimpiä persoonallisuuksia, joita on esiintynyt sen jälkeen kun dekoratiivinen taide on alkanut osaansa näytellä, ja mies jolla on ollut ääretön vaikutus sovelletun taiteen suuntaan monessa maassa."¹¹⁰ Sparrekin totesi, että van de Velden tuotanto on lähes monotonista, se muuttuu "väsyttäväksi ijankaikkisesti samalla kiemurtelevalla, uudistuvalla motiivilla, missä

¹⁰⁵ Strengell 1901, 438.

¹⁰⁶ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902, 24.

¹⁰⁷ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902, 25.

¹⁰⁸ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902, 25-26.

¹⁰⁹ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902, 26.

¹¹⁰ Sparre 1902, 60.

kaksi vakinaista variatsoonia muistuttaa milloin hoikkenevaa milloin paisuvaa taikinamassaa”.¹¹¹

Kotitaitteessa kirjoitettiin myös Suomessa tuntemattomasta hollantilaisesta taideteollisuudesta. Hollannin sovelletun taiteen ongelmaksi koettiin näkemysten ristiriitaisuus. Alansa uudistajina 1880-luvulta esiteltiin arkkitehti T. J. H. Cuypers, joka oli jonkin aikaa Eugène Violet-le Ducin työtoverina Pariisissa ja taidemaalari G. V. Dysselhoff. Taideteollisuus sai alkunsa nuorten taidemaalarien piiristä. Maan keskeisimmiksi nimiksi olivat nousseet G. V. Dysselhoff, F. Niewenhuys, C. Lion-Cachet ja Colenbrander, jotka kohdistivat huomionsa viivan ja värien käyttöön, kuten Henry van de Veldekin. Vaikutteita he saivat muun muassa japanilaisesta taiteesta. Taidemaalareiden ohella myös arkkitehdit suunnittelivat huonekaluja. Kirjoittajan mukaan: ”Hollannin taideteollisuus on kansallista, se tekee töitään vain kotimaataan varten ja ottaa aiheensa kotoisista oloista. Tämän kautta eroaa se täydellisesti belgialaisesta taideteollisuudesta ja van de Velden yleismaailmallisesta hengestä.”¹¹² Edistyksellisiä taideteollisuuden aloja Hollannissa olivat 1900-luvun alussa kirjankansikoristelu, keramiikka ja huonekalut¹¹³.

Sigurd Frosteruksen kirjoitus ”Henry van de Velde – ajattelija ja teoreetikko” ilmestyi ruotsiksi *Euterpe*ssa 1905. Sama artikkeli julkaistiin suomeksi *Kotitaitteessa* 1909 samoihin aikoihin kuin ruotsiksi uudelleen *Arkitekten*-lehdessä¹¹⁴. Frosterus vietti useita kuukausia Saksaan Weimariin muuttaneen Henry van de Velden oppilaana 1903-1904¹¹⁵. Artikkelissaan Frosterus kertoi van de Veldestä kuvataiteilijana ja kuinka hän vasta 30-vuotiaana omistautui kokonaan teollisuustaiteelle aikomuksenaan täydentää ihailemansa William Morrisin elämäntyötä. Hän kannatti myös Morrisin ”*News from Nowhere*” -teoksen utopistista maailmankuvaa. Van de Velde poikkesi Morrisista siinä, että hän oli nykyaikainen, vapautunut menneisyyden painolastista. Taistelu koneita vastaan ei kannattanut. Erilaisuus näkyi myös terminologiassa. Morrisin ”sovellettu taide” -käsitteen sijasta van de Velde käytti termiä ”teollisuustaide”, koska kehitystä ja nykyaikaa ei voi enää kääntää kohti keskiaikaa. Tekniset apuvälineet olivat van de Veldestä puolueettomia. Ne eivät olleet vihamielisiä taidetta kohtaan vaan edustivat muutosta:

...*Konetyö* sinänsä ei ole huonoa tahi hyljättävää, vaan ainoastaan ajattelematon johto, joka on pakottanut mahtavia rautaisia käsivarsia valmistamaan arvottomia jäljennöksiä esineistä, joita käsiteollisuus on luonut aivan toisenlaisten olosuhteiden vallitessa. Ajattelematon jäljentämisenhalu ja yritteliäisyyden puute ovat halventaneet teollisuuden tuotteita; ...

¹¹¹ Sparre 1902, 60.

¹¹² Merkkimiehiä... 1903, 6-8.

¹¹³ Merkkimiehiä... 1903, 8.

¹¹⁴ Vuonna 1986 kirjoitus julkaistiin Suomen rakennustaiteen museon ja Taideteollisuusmuseon Henry van de Veldestä kertovassa näyttelyjulkaisussa.

¹¹⁵ Frosterus teki Weimariin kolme matkaa: 30.10.1903-11.3.1904, heinäkuu-elokuu ja lokakuu-joulukuu 1904. Sigurd Frosteruksen kirjeet äidille 1903-1904. Valkonen 1973, 2-40, op. cit. Johanna Weckman, Helsinki; Sarje 2000, 26, 117-124, op. cit. Van de Velde 1962.

Järki ja sen luoma johdonmukaisuus ovat ne ainoat periaatteet, joista vanhat tyyli-tyylit ovat kehittyneet; siihen täytyy meidänkin palata. Jokaisella taideteollisuuden tuotteella on täytettävänä määrätty tarkoitus, jonka luonteen määräävät ja rajoittavat tarkasti määritellyt vaatimukset; sillä ei ole minkäänlaista enemmän tai vähemmän keinotekoisista symbolista merkitystä. Tulee etsiä ja kehittää ainoastaan esineitten abstraktista muotoa. ...¹¹⁶

Frosteruksen mukaan van de Velde uskoi, että johdonmukaisesti ratkaistu ongelma luo kansallisista ja rodullisista ominaisuuksista vapaita muotoja, kun taas luovan mielikuvituksen käyttö korostaa kansallisia piirteitä. Tämän vuoksi "yleismaailmallisuuden pyrkivien on annettava järjen voimille vapaa valta".¹¹⁷ Van de Velde korosti myös rytmien merkitystä. Rytmistä hän johti viivateoriaansa ja luonnollisen ornamenttinsa. Frosterus totesi, että "viivojen leikittely ei van de Veldellä koskaan ole mielikuvituksen leikkiä tai sattumuksen työtä, syy-yhteyttä ei voi rikkoa ilman että koko kuva luuhistuu kokoon aivan kuin eloton massa"¹¹⁸. Samat periaatteet, jotka määräävät taivaankappaleitten kulun ja "antavat eloa ja voimaa koneille, hallitsevat myöskin luonnollista ornamenttiikkaa"¹¹⁹.

Van de Velden taiteella on eettinen perusta, joka on osa laajempaa maailman katsomusta. Se on yritys luoda yhteyttä arkielämän ja loogisen päättelyn välille. Frosterus muistutti, että van de Velden tuotanto perustuu rakenteelliseen mielikuvitukseen, vaikka onkin myönnettävä, että hän menee toisinaan liian pitkälle eikä unohda ainoastaan raaka-aineen kunnioittamista vaan joutuu myös ristiriitaan teollisen valmistuksen kanssa. Meier-Graefen paradoksi, että "van de Velde keksi tuolin koettaakseen sitten tehdä sen käyttökelpoiseksi", on liioittelustaan huolimatta suuremmaksi osaksi totta.¹²⁰ Van de Velden käytännön merkitys on siinä, että hän keksi muotokielen esimerkiksi raudalle, sementille, kipsille ja betonille. Niitä ajatellen hän myös kehitti teorian. Mutta hänen rakkautensa metallin muotoihin johti hänet väärälle tielle puun käsittelyssä.¹²¹

Jalmari Kekkonen kirjoitti Henry van de Veldestä ja hänen edeltäjistään *Kotitaiteessa* jälleen 1907. Artikkelin perustui Tanskan taideteollisuusmuseon johtajan Emil Hannoverin tekstiin, joka ilmestyi van de Velden Kööpenhaminassa olleen näyttelyn näyttelyjulkaisussa. Esillä oli puuhuonekaluja, juurista tehtyjä huonekaluja, metallitöitä ja nahkaplastiikkaa, yhteensä 132 esinettä sekä hänen kirjallista tuotantoaan.¹²² Kekkonen korosti samoin kuin Frosteruskin Henry van de Velden toiminnassa järjen ja tarkoituksenmukaisuuden painottamista. Van de Velde hyväksyi aiemmista tyyli-tyylisuunnista vain antiikin ja gotiikan, kuten Ruskin ja Morris. Hän ei kuitenkaan moraalista syistä tuominnut koneita ja modernia kehitystä, vaan näki insinööriydessä (sillat, autot, veturit), raudassa ja teräksessä uusia kauneusarvoja. Kauneus ja hyöty kuuluvat yhteen samalla tavalla kuin raaka-aine ja käytännöllisyys. Koska koristeen on synnyttävä esineen

¹¹⁶ Frosterus 1909, 43, 45; Frosterus 1905, 65-66.

¹¹⁷ Frosterus 1909, 45; Frosterus 1905, 66.

¹¹⁸ Frosterus 1909, 51; Frosterus 1905, 67-68.

¹¹⁹ Frosterus 1909, 51; Frosterus 1905, 67-68.

¹²⁰ Frosterus 1909, 55-56; Frosterus 1905, 69-71.

¹²¹ Frosterus 1909, 55-56; Frosterus 1905, 69-71. Saman totesi Gustaf Strengell 1908, 39.

¹²² Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 99.

muodosta ja oltava orgaanisesti osa sitä, van de Velde uskoi, että tullaan löytämään viivojen laki samoin kuin keksittiin voimien laki. Kekkonen totesi, että Henry van de Velden luonteen lujuttua on ihailtava. Mutta jos rakastaa taidetta, niin kauhistuu hänen logiikkaansa, jonka mukaan taiteen ideaali on matemaatiikka.¹²³ Van de Velde nimittäin uskoi, että ”kerran onnistutaan konstrueraamaan absoluuttinen tuoli ja että kaikki naiset kerran tulevat kulkemaan absoluuttiseen hameeseen puettuina.”¹²⁴ Tässä näkyi Kekkonen mukaan myös Henry van de Velden sosialistinen maailmankatsomus, koska ”vain se mikä tulee kaikkien hyväksi, sen tulevaisuuden yhteiskunta on hyväksyvä.”¹²⁵

Kekkonen kritisoi van de Velden ristiriitaista toimintaa teorian ja käytännön välillä ankarammin kuin Frosterus. Kekkonen mielestä Van de Velde ei kyennyt tuotannossaan luopumaan koristelusta eikä pitäytymään tarkoituksenmukaisuudessa varsinkaan huonekalusuunnittelussa:

Hänen viivansa, jotka mutkistuvat niin monelle suunnalle kohdissa missä suurin tie olisi ollut paras, eivät aina vastaa järjen vaatimuksia. Monessa kappaleessa taas, jotka ovat ajateltavat painolain alaisiksi, ei tätä ole otettu huomioon. Hän on tehnyt pöytiä ja tuoleja, joiden väärät jalat ovat joka hetki vaarassa taivuttua vähemmänkin kuormituksen alla ja päinvastoin hän taas on käyttänyt sellaisia kannattamia, jotka melkein kirkon kannattaisivat. Vaikka hän kirjoituksissaan on vaatinut, että huonekaluissa ei saa olla yhtään kohtaa, ei tuumaakaan puuta, jolla ei konstruktiiivisesti ole jotakin merkitystä, on hänen omissa töissään kohtia, joille ei voi löytää minkäänlaista järjiselitystä.¹²⁶

Kekkonen mielestä on hämmästyttävää, että teoria ja käytäntö ovat niin kaukana toisistaan. Hän selitti sen johtuvan van de Velden omituisesta muotomaailmasta, abstraktista ornamenttiikasta. Yksinkertaisesti taiteellinen koristelunhalu on hänessä vielä liian voimakas ja aiheuttaa ristiriidan konstruktion kanssa. Van de Velden ristiriitaisuus tulkittiin myös inhimillisyydeksi – jos hän olisi toiminut teorioidensa mukaisesti, hän olisi ollut kuin kone. Lopuksi Kekkonen totesi, että vajavaisuudestaan huolimatta Henry van de Velde on tehnyt paljon nykytaideteollisuuden rationalisoimiseksi ja käyttöesineiden järkipäristämiseksi. Hänen tyyliään pidettiin niin modernina ja kansainvälisenä, että se on isänmaatonta: ”sen isänmaa on siellä, missä sen on hyvä olla, t.s. missä sitä kullakin hetkellä enemmän käytetään.”¹²⁷

Belgialainen taideteollisuus nousi esille myös, kun Gustaf Strengell kirjoitti *Kotitaitteeseen* modernista sisustustaiteesta 1908. Hänen mukaansa Belgiassa leimahti ”vallankumouksellinen lieska; täällä muutamat liittoutuneet ensin lupaa toisilleen, että joko lahjoittavat maailmalle uuden tyylin tai käyvät perikatoon, voittavat tai kuolevat.”¹²⁸ Kokemattomat nuoret kuvataiteilijat työskentelivät intensiivisesti pari vuotta ja lähtivät sitten viemään ajatuksiaan maail-

¹²³ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 127-129.

¹²⁴ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 131.

¹²⁵ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 131.

¹²⁶ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 150-151.

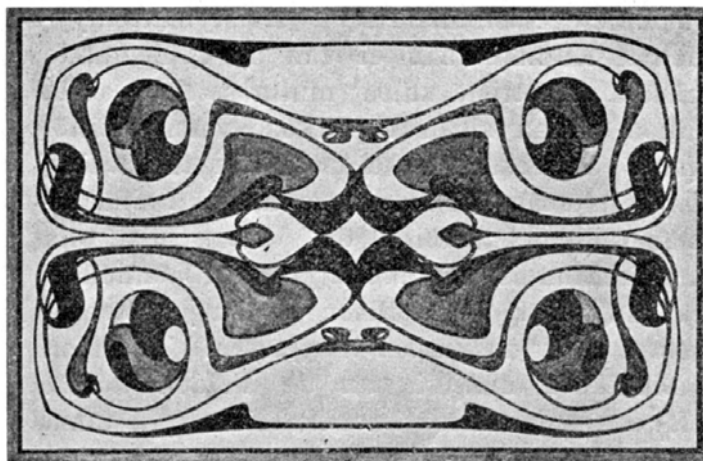
¹²⁷ Jalmari K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 151, 153.

¹²⁸ Strengell 1908, 37.

malle. Ensin Pariisiin 1896 ja sitten Dresdeniin 1897, jossa ajatukset ”herättivät suunnatonta huomiota” ja levisivät koko Saksaan ja Ranskaan. Strengell piti näitä vuosia Manner-Euroopan modernin sisustustaiteen alkuna,¹²⁹ kuten Finch itsekin *Ateneum*-lehden vastineessaan totesi 1901.

Strengell käsitteli artikkelissaan samoja teemoja kuin aiemmin Jalmari Kekkonen: järkeä ja logiikkaa sekä matemaattista viivaa. Strengell kylläkin huomautti, että ”se logiikka, jota van de Velde harrastaa on pikemmin puusepän tai kirvesmiehen logiikkaa, kuin mitään tosi ymmärryksellistä.”¹³⁰ Viivaornameentikasta (KUVA 7) hän totesi:

Ja tämä uuden ornamentin, josta on niin paljon kiistelty, joka on nostanut semmoisen pilkan, ivan ja tuomion hyökyaallon, sen on van de Velde itse luonut, se on tuo kuuluisa ”belgialainen” eli ”Veldeläinen kanta”, jonka useimmat ivailijat tosin tuntevat vain matkijain kärkekeratuista tai laimentuneista jäljittelyistä, ...¹³¹



KUVA 7 Henry van de Velden lattiamaton luonnos, jossa näkyy hänelle tyypillinen viivaornameentikka. *Kotitaide* 3/1902(A), 26.

Henry van de Velde puolusti näkemyksiään ”loistavissa ja purevan terävissä” esitelmissä, jotka julkaistiin myös kirjana. Lopuksi Strengell totesi, kuten Jalmari Kekkonen edellisenä vuonna, että Henry van de Velden teorioissa on paljon ”erehdyksiä”. Logiikka ontuu eikä teoria ja käytäntö vastaa toisiaan. Hän käyttää periaatteistaan huolimatta itse kaikkia materiaaleja kuin ne olisivat ”yhtä samaa metallia”. Hän ei ole myöskään itse noudattanut omaa vaatimustaan, että esineitä ei tule tehdä yksittäiskappaleina vaan valmistaa teollisesti suuria määriä. Koska van de Velden omat huonekalut olivat teolliseen tuotantoon sopimattomia, hän puolusti itseään sillä, että ”hän ainoastaan odottaa uutta ainetta, joka tekee hänelle mahdolliseksi *valaa* huonekalunsa”.¹³² Strengell muistutti myös, että sosialistinen ja utopistinen tavoite luoda kansantaidetta kariutui liian

¹²⁹ Strengell 1908, 37.

¹³⁰ Strengell 1908, 38.

¹³¹ Strengell 1908, 38.

¹³² Strengell 1908, 39.

kalliisiin hintoihin. Van de Velden tuotteita hankkivat vain varakkaat, kuten Arts and Crafts -liikkeen jäsentenkin tuotantoa.¹³³ Strengell ennusti, että Henry van de Velden toiminta tulee aiheuttamaan ”ennen kuulumattoman käsitteiden sekaannuksen”. Lisäksi oli jo olemassa merkkejä kuriositeettigallerioista, joiden tarkoituksena oli vain hätkähdyttää. Esimerkiksi Strengell otti Wienin sesesionistit.¹³⁴

Brysselin maailmannäyttelyssä esillä ollutta taideteollisuutta arvioitiin *Kotitaiteessa* 1910. Näyttelystä kirjoitti nimimerkki V. V., joka saattaa olla *Kotitaide*-lehden toimituskuntaan tuolloin kuulunut arkkitehti Väinö Vähäkallio. Kirjoittaja totesi, että ranskalainen, saksalainen ja englantilainen maku kilvoittelee ylivoimaisesti. Belgialaisilla ei ole esittää mitään omaa. He vain sulattavat muilta saamiaan vaikutteita. Sen taide on ”koneilla valmistettua tusinataidetta”. Onko siis van de Velden ja maanmiestensä työ ollut tuloksetonta, kysyttiin artikkelissa. Ja vastattiin, että ”uusi tyyli, jonka kehto myös Belgia on ollut, on jäänyt vaan muutamien yksityisten omaisuudeksi”.¹³⁵ Vuoden 1910 jälkeen ei tutkimuksen kohteena olleissa lehdissä esitelty Belgian tai Hollannin käsityötä eikä taideteollisuutta.

Yhdysvallat - taidekasvatusta ja taylorismia

Teollisten tuotteiden määrä kasvoi Yhdysvalloissa: puhelimet, säilykeruoka, radio, pölymuri, pesukone, leivänpaahdin, jääkaappi. Kehitys alkoi 1910-luvulla. Vuosimalliajattelu siirtyi autoista myös muihin kulutustavaroihin ja johti 1930-luvulla amerikkalaisen teollisen muotoilun kukoistukseen. Helen Reesin mukaan muotoilu erotettiin käsityöstä Yhdysvalloissa 1920-luvulla, jolloin design alkoi kasvaa aggressiivisesti tarpeiden luomisen myötä¹³⁶. Maa, josta otettiin mallia 1920-luvulla oli nimenomaan Yhdysvallat - ei ainoastaan teknologisista syistä vaan myös ihanneyhteiskuntana, jossa ihmiset olivat sekä varakkaita että tasa-arvoisia¹³⁷.

Euroopassa oli avantgardistisen ajanhengen (*Zeitgeist*) mukaista 1920-luvulla suosia abstrakteja muotoja eikä niinkään ottaa huomioon standardisoinnin taloudellisuutta tai joukkotuotantoteknologiaa. Yhdysvalloissa ajanhenki koostui materiaalisista asioista ja teknologian vallasta luoda uusia, mielenkiintoisia tuotteita massateollisuutta varten. Myös kuluttajat odottivat uusia tuotteita, halusivat uusinta uutta. Tehtaanomistajat, suunnittelijat ja mainostajat loivat tarpeita. Arkielämään vaikuttivat myös elokuvat ja yritysten näyttelyt, joissa esiteltiin uutuuksia. Ensimmäisellä maailmansodalla oli merkittävä vaikutus USA:n teollisuuskapasiteettiin. Teollinen tuotanto kaksinkertaistui ja os-

¹³³ Strengell 1908, 39.

¹³⁴ Strengell 1908, 40.

¹³⁵ V. V. 1910, 83 - 84.

¹³⁶ Dormer 1997b, 11; Rees 1997, 116-135.

¹³⁷ Whitford 1988, 142-143; Vihma 2002, 72.

tovoima kasvoi. Tilanteeseen vaikutti myös siirtolaisten vastaanottamisen lopettaminen 1921, mikä stimuloi työn mekanisoitumista. Sähkön käyttö yleistyi kotitalouksissa, joka lisäsi merkittävästi sähkökäyttöisten kotitaloustavaroiden tarvetta. Tavaroista tuli kulutuksen symboleita, nykyelämän mittareita.¹³⁸

Autoteollisuus ja autojen markkinointi on hyvä esimerkki jatkuvasta tuotteen uudistamisesta vuosimallien ja vuosittain vaihtuvien värien avulla. Teollisuus rationalisoitui ja standardisoitui. The Ford Motor Company näytti tietä – puhuttiin fordismista. Ford esitteli 1910-1914 tehtaillaan Detroitissa lukuisia autotuotantoon liittyviä innovaatioita: standardisointi, vaihdettavat osat ja liukuhihnatyöskentely. Vuonna 1914 tuli käyttöön ”viisi dollaria päivässä” -ohjelma, jonka ansaitakseen työläisen tuli hyväksyä raittius, säästäväisyys ja tehdä lupaus olla vitkastelematta töissään, luvata olla tehokas. Ohjelman avulla Fordin työntekijöiden elämää kontrolloitiin tarkoituksena parantaa sosiaalisia oloja. Pyrkimyksenä oli jonkinlainen tulevaisuuden ihanneyhteiskunta.¹³⁹ Ford siirsi tehtaansa uudelle tehdasalueelle lähelle Detroitia 1927. Syntyi aikansa maailman uudenaikaisin tehdas, jossa oli 53 000 konetta ja 75 000 työntekijää. Kaikki autoihin liittyvä valmistettiin alueella, teräksen sulattamisesta loppuviimeistelyyn.¹⁴⁰ Fordismi syntyi Yhdysvalloissa, jossa ei ollut voimakkaita ammattikuntalaitoksen perinteitä kuten Euroopassa¹⁴¹.

Markkinoilla kylläntymisaste saavutettiin jo 1920-luvun puolivälissä. Kulminoituminen tapahtui pörssiromahduksessa 1929, koska romahdus tuhosi Amerikan talouden.¹⁴² Se vaikutti myös teollisten muotoilijoiden ammattikuntaan, sillä he siirtyivät ulkoisten asioiden muotoilusta kohti syvällisempää materiaalien, tuotantoprosessien, markkinointistrategioiden ja kulutuksen tuntemusta¹⁴³. Muotoilu julistettiin menestymisen välineeksi Yhdysvalloissa, kun Norman Bel Geddes, Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague ja Henry Dreyfuss virtaviivaistivat esineitä. Muovi, metalli, pehmeät kaaret ja aerodynamiikka tulivat vähitellen muotiasioiksi. Toisaalta suunniteltiin myös esineitä, joissa muodot olivat vain koristeena; niillä ei ollut funktionaalista merkitystä. Tarkoitus oli saada esineet näyttämään dynaamisilta ja moderneilta. Muotoilijan taito ymmärrettiin tuotteen arvoksi metaforamaisesti. Kysyntä lisääntyi ja lamasta pääseminen helpottui.¹⁴⁴

Amerikkalaista teollista kulttuuria kohtaan esitettiin myös kritiikkiä. Fordin liukuhihnatyöskentelyä arvosteltiin koneen vallasta ja rakkaudettoman yhteiskunnan aikaansaamisesta. ”Fordismista tuli uskonto, jumala korvattiin Fordilla ja raamattu Fordin elämänkerralla”, kuten Aldous Huxley kirjoitti. Myös elokuvien avulla välitettiin anti-teknologista viestiä. Fritz Langin ”*Metropolis*” (1926) oli vihamielinen ja futuristinen kaupunki, jonka asukkaat olivat teknolo-

¹³⁸ Woodham 1997, 65-66.

¹³⁹ Lucic 1991, 17-19.

¹⁴⁰ Lucic 1991 89-90.

¹⁴¹ Järvinen - Koskinen 2001, 21.

¹⁴² Woodham 1997, 65-66.

¹⁴³ Vihma 2002, 117.

¹⁴⁴ Massey 1994, 109-111; Rees 1997, 123.

gian orjia ja Charles Chaplinin ”Nyky aika” (*Modern Times*, 1936) kritisoi tuotantolinjojen jatkuvasti kiihtyvää tehokkuutta.¹⁴⁵

Yhdysvalloissa syntyi 1900-luvun alussa teollisuustaiteen (*Industrial Arts*) suuntaus tavoitteenaan kasvattaa sukupolvi, joka ymmärtäisi teollista yhteiskuntaa ja sen käyttämää tekniikkaa. Vaikka taustalla oli nopeasti teollistuneen amerikkalaisen yhteiskunnan vaatimukset, ymmärrettiin ”teollisuustaiteen” - käsite alusta lähtien laajemmaksi kuin vain ammattiin tähtääväksi koulutukseksi. Sen katsottiin vaikuttavan myönteisesti myös yleissivistykseen – opittiin tekniikoiden perusasioita ja kansalaistaitoja¹⁴⁶. Suomessa kansa- ja peruskoulujen käsityöopetuksen suhteesta teknologiakasvatukseen alettiin keskustella ja tehdä tutkimusta suuremmassa määrin vasta 1990-luvulla.¹⁴⁷

Aineistonäkökulma

Kotitaiteessa kirjoitettiin 1900-luvun alussa Yhdysvaltojen taideteollisuuden historiasta ja nykytilasta. Kerrottiin taidekasvatuksen ja sovelletun taiteen edistämiseksi perustetuista yhdistyksistä sekä Chicagossa 1902 pidetystä Industrial Art Leaguen kokouksesta. Esille nostettiin myös Chicagon maailmannäyttely, joka oli osoittanut amerikkalaisen taiteen kehittyneen suuresti sitten Philadelphian näyttelyn 1876. Huomiota saivat hopea- ja pronssityö sekä Tiffanyn tuotanto. Artikkelissa todettiin, että eri puolille Amerikkaa on perustettu useita yhdistyksiä käsityön ja taideteollisuuden eli sovelletun taiteen edistämiseksi. New Yorkissa toimiva Architectural League oli jo joitakin vuosia järjestänyt säännöllisesti näyttelyitä, joissa oli esillä myös taideteollisuutta. Sovellettua taidetta edistivät myös National Arts Club ja Applied Arts Guild. Yhdysvalloissa ilmestyi myös ”suuri joukko kuvallisia aikakauskirjoja”, joissa pohdittiin sovellettuun taiteeseen liittyviä kysymyksiä. *Kotitaiteessa* siteerattiin esimerkiksi tohtori A. Friggsin Chicagossa 1902 pitämää avajaispuhetta, jossa vaadittiin taidetta kaikille kansankerroksille:

Vuosisatoja ovat taiteilijat pitäneet harrastuksiaan omina asioinaan ja pitävät tätä alaa jumalallisena dominiuminaan, kuten hallitsijat omaa piiriänsä. ...Taiteilijat yksinään mittaavat missä määrin arvostelu on oikeata tai väärää; he yksin määräävät mikä on hyvä, mikä ei. Mutta me tahdomme, että taiteen ja siitä johtuvan nautinnon tulee tunkeutua kaikkiin elämän muotoihin. ... Meidän tulee oppia omaamaan taiteellinen katsantokanta kaikissa töissämme; ... Taiteen tulee siis vihkiytyä työhön. ...¹⁴⁸

Keskeiseksi teemaksi artikkelissa nousi kauneus ja hyödyllisyys. Erityisen huolestuneita oltiin koneita käyttävien työläisten taidekasvatuksesta, koska he olivat vaarassa syrjäytyä esteettisistä ja kulttuurisista harrastuksista.¹⁴⁹ Taidekas-

¹⁴⁵ Woodham 1997, 75-76.

¹⁴⁶ Kantola 1997, 35-37; Järvinen 2000, 7.

¹⁴⁷ Esim. Kananaoja 1989; Kantola 1997.

¹⁴⁸ Ameriikan ...1903, 21-22.

¹⁴⁹ Ameriikan ...1903, 28-29.

vatuksen johtohahmoksi nostettiin J. Liberty Tadd, jonka kasvatusmetodeista kirjoitettiin kymmenen vuotta myöhemmin *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä*¹⁵⁰.

J. Liberty Taddin kasvatusmetodeja pidettiin radikaaleina, ja hänen kirjoittamansa kirjat¹⁵¹ synnyttivät laajaa keskustelua Yhdysvalloissa ja Euroopassa 1900-luvun alussa. Uudet aatteet levisivät artikkelin kirjoittajan A. Åkermanin mukaan nopeasti, koska Tadd oli kokeillut käytännössä kasvatusperiaatteitaan 20 vuoden ajan ennen kuin julkaisi teorian. Åkermanin mukaan amerikkalaiset yhdistivät englantilaisten kokemuksen ja käytännön tradition saksalaisten teorioiden kehittämiseen. Syntyi yhdistelmä, jossa oleellista oli eteenpäin pyrkivä tarmo ja luomishalu, joita pidettiin tärkeinä jokaiselle ihmiselle. Tälle pohjalle rakentui muu kasvatus, joka kohdistui samanaikaisesti ”ruumiilliseen, henkiseen ja kaunotaitteelliseen” osa-alueeseen. Tadd käytti taidetta opetustyön apuna ja korosti, että liikkeitä ja kuvioita tulee toistaa niin usein, että ne painuvat automaattisesti aivoihin ja lihaksiin. Piirustus harjaannuttaa silmää ja käsivarren lihaksia. Muovaileminen vaatii voiman käyttämistä ja kehittää lihasmuistia, jota tarvitaan esimerkiksi puun työstämisessä. J. Liberty Tadd korosti esineiden luonnonmuotojen hyväksikäyttämistä ja tutkimista sekä oppilaan kasvattamista omien käytännöllisten kykyjensä mukaisesti.¹⁵² Samanlaisia ajatuksia tunto- ja lihasaistin merkityksestä taitojen oppimisessa esitettiin Suomessa kansakoulujen käsityöopetusta käsittelevässä komiteamietinnössä vuonna 1912¹⁵³.

Käsityö- ja Teollisuuslehdessä kirjoitettiin 1913 Amerikan ja Euroopan välisestä kilpailusta. Kirjoittajan mielestä amerikkalaisten etuna oli, että he tukevat työntekijöidensä luovuutta ja kekseliäisyyttä palkitsemalla, jos työntekijät löytävät keinoja tehdä työ paremmin tai nopeammin. Parempaan palkan toivo yllytti myös suurempiin ponnistuksiin. Tehtaissa seurannan kohteena oli sekä työntekijöiden ajankäyttö että työn laatu.¹⁵⁴ Samassa lehdessä esiteltiin myös Frederic Winslow Taylorin (1856-1915) kehittämä ”tieteellinen työmetodi”, jota pidettiin yhtä merkittävänä keksintönä kuin höyrykonetta. Lähtökohtana oli kaiken tarpeettoman tarkka ja järjestelmällinen poistaminen: ”ei turhia liikkeitä, ei yhtään hukkaan mennyttä minuuttia”. Taylorin mielestä työ perustui harjaantumiseen ja taitavuuteen. Jokainen työvaihe ja työtapo voidaan analysoida ja määritellä aika sen tuottamiseen. Tarkoituksena oli löytää paras tapa kaikelle toiminnalle. Menetelmän kehuttiin tuovan ”mukanaan lisääntyntä työkykyä ja sen kautta halvempaa työvoimaa samoin kuin raaka-aineen säästöä ja pienempiä menoja työaineihin ja työvoimaan”.¹⁵⁵

Ensimmäisen maailmasodan alussa käsityöläiset ja pienteollisuuden harjoittajat olivat Suomessa pääasiassa täystyöllistettyjä. Mutta jo 1916 ennustettiin,

¹⁵⁰ Åkerman 1912, 149-150.

¹⁵¹ Esim. *New Methods in Education. Art Real Manual Training Nature Study*. Orange Judd Company. New York 1899. Teoksen lyhennetty versio ilmestyi saksaksi vuonna 1900.

¹⁵² Åkerman 1912, 149-150.

¹⁵³ Komiteamietintö 1912:10, 41-49.

¹⁵⁴ Ameriikka Eurooppaa... 1913, 42-44.

¹⁵⁵ Tieteellinen... 1913, 64-65; Kekkonen 1916, 99, 118-120, 130-132.

että rauhan palattua kilpailu olisi kovempaa. Tulevaan tilanteeseen neuvottiin varautumaan hyvissä ajoin. Kilpailukeinoksi Jalmari Kekkonen ehdotti Taylorjärjestelmän käyttöönottamista, koska menetelmän avulla on pystytty muissa maissa pelastamaan konkurssin partaalla olevia yrityksiä. Samalla työntekijöiden ja koneiden määrällä on työtulos kolminkertaistunut ja työntekijöiden palkat nousseet 73 prosenttia, minkä vuoksi myös tuotteiden hintaa on voitu laskea. Myös lakot ja työseisaukset on voitu eliminoida.¹⁵⁶ Järjestelmän kerrottiin herättäneen suurta huomiota viimeisten viiden vuoden aikana kaikkialla maailmassa. Kekkonen mielestä Suomessa on taylorismista kirjoitettu liian vähän. Ainoastaan professori J. J. Sederholm on puhunut järjestelmän puolesta ja kirjoittanut 1915 taylorismin käsikirjan¹⁵⁷. Edellisenä vuonna oli ilmestynyt Jalmari Kekkonen käännös F. W. Taylorin¹⁵⁸ kirjasta nimikkeellä *Tieteellisen liikkeenhoidon periaatteet*¹⁵⁹.

Ammatillisten koulujen tarkastaja Jalmari Kekkonen kirjoitti 1921 ammattikasvatuksesta Saksassa, Englannissa ja Yhdysvalloissa, joissa oli kiinnitetty huomiota Suomea paremmin ammattikoulutukseen. Hän piti amerikkalaista koulutusjärjestelmää ja varsinkin maan kansakoulua oppilaiden kannalta motivoivampana ja monipuolisempana kuin muiden maiden. Lisäksi koulutus oli Kekkonen mielestä tasa-arvoista, ”jokaisella on mahdollisuus kiivetä ylemmälle asteelle”, eikä koulutus korosta luokkaeroja tai perheen varallisuuseroja. Saksassa kuten myös Suomessa oli hänestä varallisuuteen perustuvia etuoikeuksia.¹⁶⁰

Kultaseppä Hj. Saarto-Sahlstedt suositteli 1923 kaikille teollisuusmiehille ja käsityöläisille luettavaksi Henry Fordin elämäkertaa, koska se on menestystarina ahkerasta työntekijästä ja siitä, kuinka köyhästä maanviljelijän pojasta tuli kymmeniä tuhansia työläisiä työllistävä monimiljonääri.¹⁶¹ Mahdollisuus menestyä on kaikilla. Ulkomailla paljon huomiota saaneesta teknisestä uudistuksesta, jota kutsuttiin ketjutyöksi (saks. *Fliessarbeit* tai *Bandarbeit*), koska suomenkielistä käsitettä ei vielä ollut, kirjoitettiin *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä 1928. Kyseessä oli liukuhihnatyö, josta käytettiin myös nimitystä ”fordismi”, koska työmenetelmä on käytössä Fordin autotehtaassa. Kerrottiin myös, että menetelmää kritisoidaan, koska se ”lamauttaa työntekijää henkisesti” sekä ”merkitsee ankaraa työpakkoa, jota jopa on sanottu työnantajain hyökkäykseksi työntekijäin ruumiillista hyvinvointia vastaan”.¹⁶²

Ihmisen ja koneen välisestä suhteesta sekä koneiden vaikutuksesta teollisuuteen kirjoitettiin Yhdysvalloissa olleen tiedemiesten kokouksen pohjalta: ”Kone määrää melkein kaikki ja se tekee melkein kaiken. Ihminen on saavuttanut, sanotaan saman aseman kuin hevonen, kone on työntänyt sen tieltään.”¹⁶³

¹⁵⁶ Kekkonen 1916, 99.

¹⁵⁷ Sederholm, J. J. 1915. Työn tiede.

¹⁵⁸ Taylor, F. W. 1911. *The Principles of Scientific Management*.

¹⁵⁹ Kekkonen 1916, 100, 118-120, 130-132.

¹⁶⁰ J. K:nen [Jalmari Kekkonen] 1921, 37-40.

¹⁶¹ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1923, 124.

¹⁶² Ketjutyö 1928, 117-119.

¹⁶³ Koneiden...1933, 87.

Lehdessä siteerattiin Colombian yliopiston teollisuusosaston professori Walter Rautenstrauchia, joka ”ei näe mahdollisuutta ihmisen pelastumiselle siitä, mihin se on koneen kehittymisen kautta joutunut.”¹⁶⁴ Pohdittiin myös Yhdysvaltain presidentti Hooverin¹⁶⁵ suunnitelmien ja Genéven työkonferenssin mahdollisuuksia saada parannuksia aikaan. Keksintöjen vaikutuksesta teollinen tuotanto laajeni, mutta synnytti samalla ”ennen aavistamatonta” työttömyyttä, koska kulutus ei kasvanut samassa suhteessa kuin tuotanto. Käsityön osuus teollisessa työssä pyrittiin minimoimaan. Hooverin komitea yritti löytää keinoja ongelmien poistamiseksi. Huomiota kiinnitettiin myös teknisen kehityksen huimaan vauhtiin.

Saksankielisten alueiden valta-asema

Saksan keisarikunnan perustaminen 1871 vahvisti Saksan ja Suomen kulttuuriyhteistyötä. Yhdistynyttä ja voimakkaasti laajenevaa Saksaa pidettiin sopivana vastapainona Venäjälle. Saksalainen tiede ja kulttuuri eli kukoistuskauttaan 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Suomalaisten opintomatkat suuntautuivat usein ennen ensimmäistä maailmansotaa Saksaan. Kulttuuriyhteydet eivät kuitenkaan olleet ainoastaan suomalaisten Saksan-matkojen eivätkä saksalaisen kulttuurin ihailun varassa. Pietarin läheinen sijainti ja Helsinki houkuttelivat myös saksalaisia kauppiaita, käsityöläisiä ja taiteilijoita. Suomeen perustettiin useita saksankielisiä kulttuuri- ja hyväntekeväisyysyhdistyksiä ja seuroja. Saksan kieli säilytti asemansa tärkeimpänä vieraana kielenä englannin kielen ja amerikkalaisuuden noususta huolimatta. Saksalaisilla kulttuuriyhteyksillä oli Annette Frosénin mukaan myös poliittinen ulottuvuus, sillä Saksassa oli 1800-luvun lopussa ryhdytty perustamaan järjestöjä, joiden tarkoitus oli levittää saksalaista kulttuuria ulkomaille. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen järjestöjen toiminta vain lisääntyi. Kansallissosialistien kulttuuripropagandasta huolimatta Suomen ja Saksan kulttuuriyhteydet vähentyivät 1930-luvun puolivälissä.¹⁶⁶

Englantilaiset ihanteet levisivät Saksaan näyttelyiden, myyntiin tulleiden esineiden ja ammattilehtien välityksellä. Tuotteiden koristelemattomuus ja yksinkertaisuus alkoi saada jalansijaa Saksassa 1800-luvun lopussa, erityisesti taiteen ja taideteollisuuden vuosinäyttelyissä. Richard Riemerschmidiä keuhuttiin 1899 yhdeksi niistä taiteilijoista, jotka pyrkivät suunnittelemaan pelkistettyjä ja käytännöllisiä huonekaluja keskiluokalle järkevään hintaan ja hyvän maun mukaisesti, kuten englantilaisetkin. Samoin periaattein suunnitteli Peter Behrens lasia. Itse asiassa muodoiltaan pelkistettyjä, koristelemattomia lasiesineitä oli

¹⁶⁴ Koneiden...1933, 87.

¹⁶⁵ Hoover asetti 1930 komission tutkimaan yhteiskuntaelämää, sosiaalisia harrastuksia ja uusien teollisuusalojen vaikutusta kansakunnan elämään ja moraaliin. Koneiden...1933, 87.

¹⁶⁶ Frosén 2003, 190-191.

käytetty ravintoloissa jo vuosikymmenten ajan.¹⁶⁷ Varsinainen muutos suhtautumisessa suunnitteluun tapahtui 1907 kun sähkölaitteita valmistava yritys AEG perusti taiteellisen neuvonantajan viran, johon Behrens valittiin. Hän suunnitteli erityisesti sähkökäyttöisiä lamppeja, kelloja ja tuulettimia. Vesi- ja teepannuissa oli vaihdettavia elementtejä, kuten kannet, kahvat ja pohjat. Saatavilla oli noin 30 eri kombinaatiota.¹⁶⁸ Behrens ymmärsi esineen muodon tärkeyden ja sen, että muodon tuli olla yhteensopiva tuotantolaitteiden kanssa. Hänen mielestään teolliseen tuotantoon sopivaa muotoa ei saavuteta imitoimalla käsityötä, muita materiaaleja tai historiallisia tyyliä, vaan läheisellä taiteen ja teollisuuden yhteistyöllä. Suunnittelijan tulee ymmärtää tuotantoprosessi ja ottaa huomioon koneiden sallimien muotojen käyttö. Standardityyppejä käytämällä saavutetaan rakenteellinen kauneus.¹⁶⁹

Arts and Crafts -liike vaikutti Keski-Euroopassa aina Pariisin vuoden 1925 näyttelyyn¹⁷⁰ saakka. Taideteollisuuden johtoasema siirtyi kuitenkin liikkeen kansainvälistymisen jälkeen Saksaan, josta tuli 1890-luvulla johtava teollisuusvaltio Britannian sijaan. Saksa pystyi turvaamaan asemansa erityisesti vuoteen 1914, maailmansodan puhkeamiseen asti. Kansallismielisessä ilmapiirissä etsittiin keinoja, jotka vahvistaisivat Saksan asemaa maailmanmarkkinoilla. Syyt olivat sekä taloudellisia ja kansallisia että sivistyksellisiä.¹⁷¹

Saksassa oli Englannin mallin mukaisesti useita työpajoja, jotka ajan myötä laajenivat ja fuusioituivat¹⁷². Vuonna 1897 perustettiin "Münchener Werkstätten für Handwerkskunst". Vastaavia työpajoja perustettiin myös Hellebrauniin, Berliiniin ja Hannoveriin. Ryhmiin kuuluivat esimerkiksi Richard Riemerschmid (1868-1957), Peter Behrens (1869-1940), Bernhard Pankok (1872-1943) ja Bruno Paul (1874-1968).¹⁷³ Arts and Crafts -liikkeen innoittamana rakennettiin Darmstadtin Matildenhöhen taiteilijasiirtola, jota ylläpiti Hessenin suurherttua ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Kehitystä hidastivat uudistuksiin jähmeästi suhtautuneet taideinstituutiot, minkä vuoksi taiteilijat perustivat aikakauslehtiä aatteidensa välittäjiksi. Lehdet toimivat näyttelyiden ohella uusien tuotteiden ja uusien ajatusten tehokkaina levittäjinä ja mainostajina. Käsityötuotteiden kysyntä kasvoi.¹⁷⁴

Saksan huonekaluteollisuudessa otettiin käyttöön standardisointi jo 1900-luvun alussa. Konevalmisteisia huonekaluja (*Maschinenmöbel*) tuotettiin Dresdenissä ja standardisoituja tyyppihuonekaluja (*Typenmöbel*) Münchenissä. Dresdenissä suunnittelijoina olivat Richard Riemerschmid ja Karl Schmidt, joiden kulmikkaat, pelkistetyt ja koristelemattomat huonekalut koottiin käsin koneiden tekemistä osista. Osia voitiin yhdistellä suuremmiksi tai pienemmiksi

¹⁶⁷ Marcus 1995, 50-51.

¹⁶⁸ Marcus 1995, 67-70.

¹⁶⁹ Marcus 1995, 53-54, op. cit. Behrens 1907 (1984), 208.

¹⁷⁰ Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

¹⁷¹ Doste 1991, 11-12; Massey 1994, 23.

¹⁷² Pevsner 1986, 106.

¹⁷³ Selle 1974, 28, 135-136; Campbell 1978, 12-14; Selle 1987, 95, 243; Woodham 1997, 18-19.

¹⁷⁴ Krufft 1980, 25, 32.

kokonaisuuksiksi, esimerkiksi astiakaapissa. Huonekalut esiteltiin julkisesti vuonna 1906, jolloin keksintöä pidettiin vallankumouksellisena. Riemerschmidin huonekaluista oli kuva *Kotitaitteessa* (KUVA 8) jo 1908, vaikkakaan ei mainittu, että on kyse puoliteollisista huonekaluista. Bruno Paul työskenteli tyyppi-huonekalujen parissa 1907 ja vei standardisoinnin ja rationalisoinnin vielä pidemmälle. Huonekaluja tuotettiin teollisena sarjatyönä. Lähtökohtana oli halpa hinta ja alhaiset kustannukset.¹⁷⁵ Suunnittelijat oivalsivat, että vain hyväksymällä teollinen tuotanto, voidaan saada esineitä muillekin kuin hyvätuloisille.



KUVA 8 Richard Riemerschmidin vuosina 1904-1906 suunnittelemissa huonekaluissa, joiden osat valmistettiin koneellisesti, mutta jotka koottiin käsityönä. *Kotitaitteessa* 4/1908, 50.

Saksalaisen käsityö- ja taideteollisuuskeskustelun keskeisiä nimiä olivat Saksaan muuttanut Henry van de Velde, Friedrich Naumann, Walter Gropius ja Hermann Muthesius. Van de Velde johti vuodesta 1902 Weimarissa taideakatemiaa, jonka opetusohjelmaan kuului opiskelijoiden, paikallisten käsityöläisten ja teollisuusyrittäjien välinen yhteistyö. Tarkoituksena oli kohottaa sekä käsityön että teollisen tuotannon estettistä laatua.¹⁷⁶ Van de Velde ymmärsi taiteilijan, käsityöläisen ja teollisuuden välisen yhteistyön merkityksen jo kuusi vuotta ennen Werkbundin perustamista ja 20 vuotta ennen Bauhausia, vaikkakaan hän ei ollut ainoa, joka korosti saman suuntaista toimintaa Saksassa, kuten myöhemmin kerrotaan.

Hermann Muthesius oli tärkeä henkilö Saksan muotoiludebateissa. Hän loi Saksan teollista ja modernia muotoilukulttuuria. Lisäksi hänellä oli hyvät yhteydet brittiläiseen Arts and Crafts -liikkeeseen, koska hän oli Saksan suurlähetystössä Lontoossa lähetystöavustajana seitsemän vuotta. Muthesiuksen ideat poh-

¹⁷⁵ Naylor 1971; Selle 1987, 95, 118-119; Marcus 1995, 70-72.

¹⁷⁶ Campbell 1978, 11-12, 23-24; Whitford 1988, 23-25.

jautuivat monelta osin englantilaiseen reformiliikkeeseen ja Henry Colen toimintaan. Muthesius tutustui myös brittiläisiin muotoilijoihin, kuten Charles Rennie Mackintoshiin ja Walter Craneen. Hän kirjoitti raportteja sekä artikkeleita arkkitehtuurista ja taideteollisuudesta sanoma- ja aikakauslehtiin. Palattuaan Saksaan 1903 hän yritti luoda vahvemman yhteyden taiteen ja teollisuuden välille. Hän uudisti myös taideteollisuusopetusta¹⁷⁷ korostamalla työpajaharjoittelun merkitystä. Muthesius, joka oli maansa käsi- ja taideteollisuusoppilaitosten ylitarkastaja, vaikutti useisiin tärkeisiin virkanimityksiin tarkoituksenaan helpottaa koulutusjärjestelmän muutosprosessia. Peter Behrensiä tuli Düsseldorfin taideteollisuuskoulun johtaja, Hans Poelzigista Breslaun taide- ja käsityökoulun johtaja, ja 1907 Bruno Paul nimettiin johtajaksi Berliinin taideteollisuuskouluun. Muthesius valittiin ensimmäisen taideteollisuuden professuurin haltijaksi Berliinin kauppa-
korkeakouluun 1907. Virkaanastujaisesityksessään hän hyökkäsi saksalaisia tehtaanomistajia vastaan, koska he tuottivat luksusesineiden halpoja kopioita eivätkä kehittäneet hyvien materiaalien arvostusta ja hyvää laatua. Muthesius halusi lähentää taiteellisia ja taloudellisia intressejä toisiinsa.¹⁷⁸

Muthesius korosti muotoilun käytännöllisyyttä, hyödyllisyyttä ja tarkoituksenmukaisuutta. Saksalaiset tavarat tulisi tunnistaa niille tyypillisestä luonteesta ja uudenaikaisuudesta, laadusta ja esteettisyydestä eikä huonosti imitoiduista ulkomaisten tuotteiden jäljitelmistä. Muthesius sai kannattajien lisäksi myös paljon vastustajia. Ehkä voimakkain vastustus tuli taideteollisuuden kaupalliselta järjestöltä¹⁷⁹, joka oli perinteitä ja konservatiivisia taideteollisuuden arvoja kannattava yhdistys. Se ei hyväksynyt uudistusmielisiä ajatuksia, jotka yhdistivät käsityötaidon ja taiteellisen luovuuden taideteollisuustuotannon arkesineissä.¹⁸⁰

Dresdenissä 1906 järjestetty kolmas saksalainen taideteollisuusnäyttely merkitsi muutosta. Näyttelyn seurauksena perustettiin 1907 Deutscher Werkbund (Saksan työliitto), jonka tarkoituksena oli parantaa saksalaisten kulutus-
tavaroiden laatua osana laajempaa sosiaalista, taloudellista ja kulttuurista reformia. Idean isänä oli erityisesti Hermann Muthesius (1861-1927), mutta myös Henry van de Velde (1863-1957) ja Friedrich Naumann (1860-1919), vaikka heistä vain viimeksi mainittu osallistui perustavaan kokoukseen. Muthesius ei osallistunut hänen virkaanastujaisesityksensä nouseen kohun vuoksi. Myöhemmin Werkbundiin liittyivät myös merkittävät modernismin uranuurtajat, kuten Walter Gropius (1883-1969) ja Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Werkbundissa työskenteli yhdessä käsityön, taideteollisuuden, taidekasvatuksen ja korkealaatuisen työn hyväksi poikkeuksellisen heterogeeninen joukko

¹⁷⁷ Vuonna 1914 Saksassa oli 81 taidekasvatukseen erikoistunutta oppilaitosta, joista 63:ssa oli käsityösasto. Oppilaitosreformi johti kahteen perusvaatimukseen. Ensinnäkin kaiken taidekasvatuksen tuli perustua käsityön harjoittamiseen ja toiseksi, koska oppilaitokset eivät saaneet erikoistua, koulujen tuli sisältää niin monia toimintoja kuin mahdollista, joten taide, arkkitehtuuri ja insinööritaidot olivat rinnakkain käsityön kanssa. Whitford 1988, 27-29.

¹⁷⁸ Pevsner 1973, 267; Campbell 1978, 12-15; Woodham 1997, 18-19.

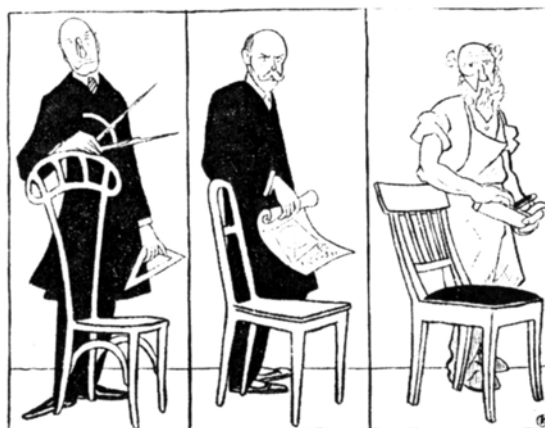
¹⁷⁹ Fachverband für die Wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes.

¹⁸⁰ Pevsner 1973, 272; Campbell 1978, 12-14; Woodham 1997, 18-19.

ihmisiä, kuten käsityöläisiä, yliopistojen professoreita, kuvataiteilijoita, teollisuusyrittäjiä, muotoilijoita ja poliitikkoja.¹⁸¹ Liiton perustajiin kuuluivat myös Wiener Werkstätte ja maailman suurimpiin sähköalan yrityksiin kuulunut AEG. Saksassa oli useita saman tyyppisiä järjestöjä, mutta Werkbundin jäsenkunta (noin 100) oli tarkimmin rajattu ja yhdistys toimi valtakunnallisesti. Werkbund järjesti näyttelyitä ja symposiumeja, tuotti propagandistisia pamfletteja ja muita julkaisuja sekä piti esitelmätilaisuuksia. Merkittävin julkaisu oli vuosikirja, joka alkoi ilmestyä 1912. Kuitenkin Werkbundinkin mahdollisuudet uudistustyössä olivat rajalliset.¹⁸²

Saksan taideteollisuusopetuksen ja Werkbundin vaikeutena oli luoda tasapaino taiteen, käsityön ja teollisuuden välille. Koska oppisisältöuudistus vuosina 1900-1914 korosti käsityön merkitystä, menetti koulutus otettaan teollisuuteen.¹⁸³ Alkuvuosina painopiste oli yleisen tietoisuuden lisäämisessä propagandan avulla, urbaanille porvaristolle suunnatussa kuluttajakasvatuksessa ja tuotesuunnittelun reformissa. Apuna ja agentteina valistustyössä olivat myös muutamat museot ja museoiden johtajat.¹⁸⁴

Werkbundin jäsenten välillä oli ideologisia ristiriitoja, jotka koskivat standardisoinnin merkitystä modernissa tuotannossa. Debatti kärjistyi 1914 Kölnissä, jolloin kaksi järjestön johtohahmoa kannattajineen, Henry van de Velde ja Hermann Muthesius, olivat napit vastakkain (KUVA 9). Riita oli kytenyt jo melkein järjestön perustamisesta lähtien. Muthesius suhtautui varauksellisesti niihin rajoituksiin, joita taiteellisen luovuuden korostaminen aiheutti saksalaiselle teollisuudelle. Hän väitti, että merkittävä taloudellinen menestys ja vienti olivat yhteydessä tuotannon laatuun ja hyvä laatu voidaan saavuttaa ainoastaan hyväksymällä ne muodot, jotka ovat yhteensopivia massatuotannon kanssa. Tuli keskittyä standardien ja tyyppillisten muotojen kehittelyyn (*Typisierung*). Van de Velden mielestä teollinen tuotanto oli ekonomistien, teollisuuden ja poliittisen intressin pakkopaita ja että esteettinen tuotannon laatu voidaan saavuttaa vain taiteellisen toiminnan kautta. Van de Velde ei halunnut missään tapauksessa uhrata yksilöllisyyttä ja taiteellista vapautta teollisuuden vaatimuksille. Samassa hengessä hän piti käytännössä kiinni perinteisestä käsityömaisestä



KUVA 9
Karl Arnoldin pilapiirros saksalaisessa *Simplicissimus*-lehdestä 1914. Tekstin mukaan "van de Velde suunnitteli individualistisen tuolin - Muthesius tyyppillisen tuolin - ja puuseppä Hesse tuolin, jolla voi istua." Campbell 1978, kuvaliitteessä kuva 14.

¹⁸¹ Campbell 1978 5, 11, 18-23; Posener 1980, Sembach - Leuthäuser - Gössel 1990, 78.

¹⁸² Campbell 1978, 37-38; Woodham 1997, 19-20.

¹⁸³ Pevsner 1973, 272.

¹⁸⁴ Campbell 1978, 38, 41-42.

valmistuksesta. Van de Velden päämääränä oli henkisin ja älyllisin ponnisteluin irtautua perinteisestä tyylien kopioinnista ja luoda tilalle jotakin aivan uutta.¹⁸⁵

Kiistassa oli kyse erilaisista näkemyksistä, jotka koskivat Werkbundin toimintaperiaatteita ja politiikkaa. Toiset halusivat kohottaa laatustandardeja yhteistyössä teollisuuden ja valtiovallan kanssa ja toiset olla pioneereja uuden tyylin ja kulttuurin luomisessa.¹⁸⁶ Henry van de Velde sai enemmistön taakseen, mutta esitti silti eropyyntönsä 1914. Sodan syttyminen esti lähdön, ja hän pääsi vasta 1917 siirtymään Sveitsiin, jossa hän eli eristäytyneenä katkaisten suhteensa saksalaisiin kollegoihinsa. Myös Walter Gropius kannatti vuoden 1914 kiistoissa yksilöllistä taidekäsityötä eikä teollista massatuotantoa ja tuotteiden tyyppittelyä¹⁸⁷. Hän perusti Weimariin 1919 Bauhausin, jossa toteutettiin alkuvuosiina ekspressionistista, käsityöpajatyöskentelyyn perustuvaa opetusohjelmaa. Gropius painotti, että koneellisen valmistuksen periaatteita ei voi ymmärtää ennen kuin on perehtynyt käsityökalujen käyttöön ja käsityöhön. Vuodesta 1923 alkaen hän korosti taiteen ja teknologian yhteyttä ja näki käsityön enää vain kokeellisen tuotannon välineenä luotaessa teollisia prototyyppejä.¹⁸⁸

Ensimmäinen maailmansota keskeytti saksalaisten teollisuustuotteiden kehityksen, ja myös Werkbund menetti merkitystään. Toiminta jatkui myös sodan aikana, vaikka liiton noin 250 jäsentä oli rintamalla. Werkbund pyrki laajentamaan toimintaansa pan-saksalaisuuden hengessä Saksan ja Keski-Euroopan yhteistoiminnaksi. Sodan päätyttyä myös vasemmistolaisuus voimistui.¹⁸⁹ Kuilu harvalukuisen sivistyneen yläluokan ja kansan välillä oli kasvanut. Kansa alettiin nähdä mystisenä luovuuden lähteenä. Käsityöläisten ja taiteilijoiden välille alettiin luoda kiinteämpiä yhteyksiä, käsityön asema korostui. Uskottiin, että moderni taide syntyy taiteen ja käsityön läheisestä yhteistyöstä. Haluttiin synnyttää suunnittelijan ja valmistajan fuusio, taiteilija-käsityöläinen, kuten Muthesius *Kotitaiteen* mukaan jo vuonna 1905 asetti päämääräksi. Samanaikaisesti futuristit ja konstruktivistit Italiassa ja Venäjällä hyljeksivät käsityöromantiikkaa ja korostivat koneiden ja teknisten muotojen merkitystä. Käsityön avulla haluttiin palauttaa Werkbund-ajatteluun ja suunnittelutyöhön työnilo ja ylpeys omasta työstä, jotka kuuluivat oleellisesti käsityöhön. Werkbundissa pidettiin kuitenkin itsestään selvänä, ettei käsityö enää ainoana tuotantomuotona voi vastata nykytuotannon tarpeisiin. Käsityön suosimisessa 1920-luvun alussa oli kyse itse asiassa käsityön luonteen ja ominaispiirteiden soveltamisesta tuotantoon, mutta uskottiin myös käsityön taloudelliseen ja kulttuuriin merkitykseen. Käsityö nousi laajemmin keskustelun kohteeksi Werkbundissa 1927, jolloin käsityöjärjestöjen edustajat uskoivat kansantaiteen henkiin heräämiseen nimenomaan yli-intellektuaalisen toiminnan vastapainona. Werk-

¹⁸⁵ Campbell 1978, 57-65; Posener 1980, 19-20; Daenens 1986, 35; Marcus 1995, 72; Woodham 1997, 35-36.

¹⁸⁶ Campbell 1978, 66-67.

¹⁸⁷ Campbell 1978, 83; Daenens 1986, 35, 42; Posener 1980; 11; Massey 1994, 66.

¹⁸⁸ Campbell 1978, 166, 168-169, 175; Kjerström Sjölin 1997, 39-40.

¹⁸⁹ Campbell 1978, 88, 97, 100, 113; Posener 1980, 13; Whitford 1988, 11-12.

bundin päämääriä sovellettiin myös käsityö-, taideteollisuus- ja taidekoulujen välityksellä.¹⁹⁰

Vuodesta 1923 lähtien Werkbundin enemmistö alkoi pitää käsityön suoisimista hairahduksena ja perusideoiden unohtamisena. Alettiin korostaa arkkitehtuurin avulla tehtävää kulttuurista reformia sekä vuodesta 1926 alkaen uusasiallisuutta (*Neue Sachlichkeit*).¹⁹¹ Liike ei ollut vain reaktio ylikorostunutta individualismia ja utopistista ekspressionismia vastaan, se ilmaisi paluuta praktiseen realismiin ja funktionaalisiin perusteisiin, myöhemmin myös teoreettisiin tulkintoihin. Werkbundin toimintaa tutkineen Joan Campbellin mukaan on merkille pantavaa, että uusasiallisuudesta kiinnostui sama joukko werkbundilaisia, joka vähän aiemmin korosti ekspressionistisen käsityön merkitystä.¹⁹² Muutamat henkilöt yrittivät myös herättää henkiin kansantaidetta kansallisen tietoisuuden nimissä. Kansanomainen käsityö aiheutti paljon keskustelua esimerkiksi saksalaisten käsityö- ja kotiseutujärjestöjen ja Werkbundin välillä. Liitto ei hyväksynyt saksalaisuutta idealisoivaa käsityötä.¹⁹³

Werkbundin oli vaikea löytää tyyllistä yhtenäisyyttä ja yleensäkin koherenssia. Muthesius puolusti kiivaasti standardisointia, jonka ansiosta taiteilijan merkitys kasvaisi yleismaailmalliseksi ja samalla syntyisivät yleisesti hyväksytyt makukriteerit. Hän viittasi perinteisen taiteen ulkopuolella oleviin asioihin, kuten viulun täydelliseen muotoon, purjeveneen linjakkuuteen sekä sopusuh- taiseen talonpoikaisarkkitehtuuriin. Juuri tällaisia tyyppejä tuli hänen mukaansa kehittää teollista laatutuotantoa varten eikä taiteelliseen ilmaisuun perustu- via muotoja. Näissä pystyttiin yhdistämään hyödyllisyys ja kauneus.¹⁹⁴ Werkbund korosti myös laatutyön-käsitettä (*Qualitätsarbeit*), joka teknisen ja taiteellisen suunnittelun, hyvän maun ja tyylin lisäksi merkitsi ammattityön kehittämistä. Kilpailukyvyn parantamiseksi tarvittiin moderneja ja taiteellisesti korkeatasoisia tuotteita.¹⁹⁵

Ruralismiin suhtauduttiin 70-120 vuotta sitten eri tavoin eri maissa. Esimerkiksi brittiläisessä muotoilussa modernien näkemysten todellista merkitystä on Jonathan M. Woodhamin mielestä ylikorostettu. Saksassa Werkbundin toiminta oli 1910- ja 1920-luvuilla kansantaiteeseen liittyvistä painotuksistaan huolimatta aktiivista ja edistyksellistä Britanniaan verrattuna, koska britit korostivat maaseutua, identiteettiä ja ei-kaupunkilaisia arvoja.¹⁹⁶ Toisaalta myös Saksan sotien välisen ajan muotoilun identiteettiä on yksipuolistettu. Sitä on luonnehdittu Weimarin tasavallan ja Bauhausin perusteella, jolloin modernismin merkitys korostuu. Samoin on painotettu, että funktionalistinen estetiikka päättyi Adolf Hitlerin tullessa kansleriksi 1933, jolloin pakotettiin hyväksymään an-

¹⁹⁰ Campbell 1978, 119, 121-122, 126-129, 157, 159-161, 200.

¹⁹¹ "Neue Sachlichkeit" käännettiin englanniksi usein sanoilla "neo-functionalism" tai "neo-objectivity". Campbell 1978, 172.

¹⁹² Campbell 1978, 170, 174-175.

¹⁹³ Campbell 1978, 167-168.

¹⁹⁴ Campbell 1978, 34, 37, 141, 148-150; Vihma 2002, 64.

¹⁹⁵ Campbell 1978, 52, 56; Vihma 2002, 60-61.

¹⁹⁶ Woodham 1997, 60-61; 89-93.

timodernistinen näkemys. Woodham toteaa, että vaikka kansallinen (*völkisch* ja *heimatlich*) estetiikkaa oli nähtävissä monilla taideteollisuuden alueilla, kuten asumisessa, jatkoi rationaalinen ja modernistinen estetiikka kulkuaan varsinkin taloudellisesti merkittävillä tuotantoalueilla myös kolmannen valtakunnan aikana. Lisäksi Woodham muistuttaa, että kansanomaisen ja tavallisen arkielämän kulutuksen tradition tutkiminen puuttuu suurelta osin muotoilun historian arvioinneista myös muissa maissa kuin Saksassa.¹⁹⁷ Ehkä tunnetuin modernismin saavutus Saksassa oli Werkbundin järjestämä Die Wohnung-asuntonäyttely, joka pidettiin Stuttgartissa 1927. Näyttelyyn osallistuivat kaikki merkittävät modernismin edustajat. Syntyi käsite kansainvälinen tyyli, International Style, kun kriitikot huomasivat, että useissa maissa suunnitellaan samoin periaattein.¹⁹⁸ Funktionalismi puolusti asemaansa traditionalismia vastaan, mutta myös uutta irrationalismia vastaan, joka painotti taiteellisen individualismin tärkeyttä¹⁹⁹.

Modernistien kansainvälisen hengen sekä tehtaanomistajien ja poliittisen oikeiston kasvavan kansallisen konservatismiin aiheuttama jännitys tuli esiin Stuttgartin näyttelyssä 1927. Työläiset näkivät 1920-luvulla laajasti esitellyn amerikkalaisvaikutteisen teollisuuden standardisoinnin ja rationalisoinnin vievän heiltä työpaikat varsinkin pörssiromahduksen jälkeen. Tämä johti lyhytaikaiseen ajanjaksoon, jolloin kansallissosialistit pääsivät valtaan. Saksalaisten arvojen puolestapuhuja oli esimerkiksi Werkbundin jäsen, Paul Schultze-Naumburg, joka kokosi käsitöitä ja kansanperinnettä. Hän kiersi Saksaa esitellessä kansantaidetta, joka perustui niin sanottuihin Blut und Boden (veri ja maa) -käsityksiin. Vuonna 1929 perustettu järjestö leimasi avantgarden degeneroituneeksi. Järjestö oli läheisessä yhteistyössä käsityöläisten kanssa, jotka kokivat etteivät he pääse vaikuttamaan 1922 perustetussa käsityökulttuurin neuvostossa²⁰⁰. Tosiasiassa käsityöläisten tuki, jota ruokittiin tulevalle merkittävällä asemalla, oli tärkeää kansallissosialistiselle puolueelle. Völkisch- ja heimatlich-termit olivat poliittisessa suosiossa Adolf Hitlerin kansleriksi valinnan jälkeen 1933. Kansantaiteen perinteisten muotojen hyväksikäyttö asunnoissa ja Hitlerin nuorison asuntoloissa saivat ilmaisunsa julkisessa taiteessa ja poliittisessa propagandassa. Niitä sovellettiin myös arkkitehtuuriin.²⁰¹ Werkbund luisui 1933 kansallissosialistien vaikutuspiiriin²⁰². Saksan kulttuurikonservatiiviset joukko-
liikkeet, esimerkiksi Dürer-Bund (perust. 1902), pitivät tehtävänänsä kansanvaalistusta, kulttuurin vaalimista ja kotiseudun suojelua²⁰³.

Werkbundin esikuvan mukaisesti perustettiin 1910 Itävaltaan ja 1913 Sveitsiin vastaavat järjestöt. Myös Ruotsissa toimitettiin Werkbundin mallin mukaisesti. Werkbundia (1907-1934) ihailtiin Euroopassa ja Yhdysvalloissa, koska

¹⁹⁷ Woodham 1997, 47-48, 52, 96-99.

¹⁹⁸ Campbell 1978, 212; Woodham 1997, 52.

¹⁹⁹ Campbell 1978, 215.

²⁰⁰ Arbeitsgemeinschaft für Handwerkskultur.

²⁰¹ Massey 1994, 87-88; Woodham 1997, 96-99.

²⁰² Woodham 1997, 99-100.

²⁰³ Droste 1991, 14-15.

se onnistui koko kansalle tuotetun teollisen tuotannon suunnittelussa – tehtävässä, jonka myös Arts and Crafts -liike oli asettanut päämääräkseen, mutta jossa se käytännössä epäonnistui.²⁰⁴ Werkbundkaan ei Joan Campbellin mukaan yrityksistään huolimatta pystynyt ratkaisemaan kulttuuripoliittisia ongelmia, jotka nousivat esille sen heterogeenisen jäsenistön välisissä debateissa, kuten standardisoitu joukkotuotanto vs. yksilöllinen käsityö, nationalismi vs. kansainvälisyys, perinne vs. moderni, luova vähemmistö vs. demokraattinen yhteiskunta. Werkbundilaiset pitivät itseään luovaan eliittiin kuuluvana, vaikka he suuntasivat taidekasvatuksensa urbaanin keskiluokan lisäksi myös niin sanotulle kansalle.²⁰⁵

Saksassa käytiin 1910-luvulla keskustelua käsityön, arkkitehtuurin, kuvanveiston ja maalaustaiteen raja-aitojen poistamisesta. Laadittiin useita opetussuunnitelmia, joissa arkkitehtuurin ja kuvataiteiden opetus perustui nimenomaan käsityöhön. Keskustelu taidekoulun modernisoinnista alkoi 1916 Berliinin valtiollisten museoiden pääjohtajan Wilhelm von Boden artikkelista, jossa hän ehdotti taideakatemia, taideteollisuuskoulun ja taidekoulun yhdistämistä yhdeksi oppilaitokseksi. Näin estettäisiin kouluttamasta liikaa työttömiä vapaita taiteilijoita, taiteilijaköyhälistöä. Bruno Taut kirjoitti samoihin aikoihin, että taideteollisuuden sekä kuvanveiston ja maalaustaiteen välillä ei ole rajaa, kaikki on yhtä ja samaa: rakentamista. Vastaavia ajatuksia oli arkkitehti Otto Bartningilla, joka ehdotti, että arkkitehtuurin ja kuvaamataiteiden opetussuunnitelma perustuisi käsityöhön. Bartning ehdotti myös mestarien raadin sekä oppipoika -kisälli - mestari -järjestelmän käyttöönottamista jo ennen Gropiusta.²⁰⁶

Walter Gropiuksen opetusohjelman kehittämisessä toimivat esimerkkinä myös John Ruskinin ja William Morrisin ajatukset²⁰⁷. Samanlaista suunnittelun ja työpajatoiminnan yhdistävää toimintamallia kehittivät myös van de Velde, Olbrich ja Behrens, Darmstadtin taiteilijayhteisö sekä Werkbund²⁰⁸. Gropius oli ensimmäisen maailmansodan aikana Weimarin taideteollisuus- ja käsityökoulun johtaja Henry van de Velden jälkeen samoin kuin Weimarin kuvataidekorkeakoulun johtaja. Hän yhdisti 1919 koulut korkeakouluksi, jonka nimeksi tuli lyhennettynä "Staatliches Bauhaus in Weimar"²⁰⁹. Bauhausin opetussuunnitelmassa säilytettiin monia van de Velden ideoita,²¹⁰ vaikka Gropiuksen itsensä mielestä Bauhaus oli ensimmäinen oppilaitos, jossa käsityölliseen toimintaan perustuva opetussuunnitelma toteutettiin käytännössä²¹¹. Ideana oli toisaalta silloittaa taiteen ja teollisuuden välistä kasvavaa kuilua ja toisaalta opettaa taidetta ja käsityötä limittäin.²¹²

²⁰⁴ Anscombe-Gere 1978, 52-53; Posener 1980, 8; Cumming-Kaplan 1991, 97.

²⁰⁵ Campbell 1978, 289-293.

²⁰⁶ Whitford 1988, 30; Droste 1991, 17-18.

²⁰⁷ Droste 1991, 17-18; Weimarck 2003, 38-39.

²⁰⁸ Gropius 2003 [1935], 153-155.

²⁰⁹ Staatliches Bauhaus in Weimar - Vereinigte ehemalige Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst und ehemalige Grossherzogliche Kunstgewerbeschule.

²¹⁰ Whitford 1988, 26; Giersch 2000, 603.

²¹¹ Gropius 2003 (1935), 149, 157; Droste 1991, 17-18.

²¹² Massey 1994, 67.

Gropius yritti ratkaista vaikean ongelman ja yhdistää luovuuden ja ammattitaidon opetuksen kasvattaakseen uudenlaisia työntekijöitä, jotka hallitsisivat sekä tekniikan että muodon teollisuutta ja käsityötä varten. Käsityöpajat olivat koelaboratorioita teknistä oppimista varten. Käsityö oli väline, ei itsetarkoitus. Opetuksen periaatteena oli "lernen durch tun" eli käsityötaidot opetettiin käytännön tasolla, lähikosketuksessa materiaaliin ja muotoihin²¹³. Päämääränä oli teollinen tuotanto. Myös koneiden avulla saadaan aikaan aitoa ja kaunista, eikä vain käsityöstä koneella tehtyjä kopioita.²¹⁴

Taidehistorioitsijat Nikolaus Pevsner ja Reyner Banham eivät ymmärtäneet, miten Walter Gropius, joka toimi Werkbundissa ja Behrensin toimistossa, ei kyennyt näkemään koneiden merkitystä ja perusti ajatuksensa morrislaiseen käsityöhön. Vasta viime vuosikymmeninä on kiinnitetty enemmän huomiota koulun varhaisvuosiin Weimarissa. Ja nyt ollaan laajasti sitä mieltä, että nuo vuodet eivät olleet hairahdus, vaan ne olivat välttämätön edistysaskel valmistautumisessa moderniin suunnitteluun.²¹⁵ Se vapautti arkkitehtuurin ja muotoilun historismin vuosisataisesta taakasta.²¹⁶

Kunnallisella tuella oli tärkeä merkitys modernin taideteollisuuden edistämässä Saksassa 1920-luvun puolivälissä. Edistykselliset ohjelmat, kuten *Neue Gestaltung* (uusi muotoilu), *Neue Bauen* (uusi arkkitehtuuri) ja *Neue Wohnung* (uusi asunto) tulivat avantgarden merkkitapauksiksi, koska niissä suositettiin uusia materiaaleja ja modernia 1920-luvun teollisuustuotantoteknologiaa. Huomiota kiinnitettiin myös pienikokoisiin asuntoihin (*Existenzenminimum*).²¹⁷

Itävaltalainen Wiener Secession -yhdistyksen jäsenet erosivat konservatiivisena pitämästään taideakatemiasta ja uudistivat arkkitehtuuria ja käsityötä karistamalla historismia samoin kuin oli tapahtunut aiemmin Münchenissä ja Berliinissä. Jäsenet perustivat 1903 Wiener Werkstätten -tuotantoyhtymän, joka valmisti huonekaluja, taloustavaroita, tekstiilejä, vaatteita ja asusteita korostaen hyvää makua. Teollista tuotantoa vastustaneiden ja korkeasta laadusta tunnettujen arkkitehtien Josef Hoffmannin ja Koloman Moserin johtamien työpajojen työt tunnettiin tyylistään, joka oli yksinkertainen ja geometrinen. Vaikutteita he saivat skotlantilaisilta, varsinkin Charles Rennie Mackintoshilta, hollantilaisilta arkkitehteiltä sekä graafikoilta samoin kuin japanilaisesta taiteesta. Samaan aikaan arkkitehti Adolf Loos (1870-1933) alkoi suunnitella rakennuksia, jotka olivat anonyymeja ja vailla koristeita. Loosille koristeet olivat vain rahan ja ajan tuhlausta.²¹⁸ Loosin 1908 kirjoittamasta "*Ornament und Verbrechen*" -artikkelista muodostui vähitellen iskulause "ornamentti on rikos". Artikkelin liittyi vuosisadan vaihteen taideteollisuuskeskusteluihin, jolloin oltiin siirtymässä tyyliin sidotuista esineistä asiallisempiin esineisiin, joissa sai esiintyä vain sellaisia piirteitä, joilla oli jonkinlainen toiminnallinen tehtävä. Ylelliset ja tarpeettomat esi-

²¹³ Schildt 1985, 72-73.

²¹⁴ Gropius 2003 [1935], 150-151.

²¹⁵ Whitford 1988, 198-199.

²¹⁶ Whitford 1988, 201.

²¹⁷ Campbell 1978, 184-185, 191; Woodham 1997, 48-49.

²¹⁸ Whitford 1988, 20; Massey 1994, 60; Völker 1994, 7.

neet liittyivät myös utopian ja ihannevaltion malliin perustuvassa taideteollisuuden demokraattisessa perinteessä pannaan julistettuihin asioihin.²¹⁹

Loos oli Arts and Crafts -liikkeelle tyypillisen työpajatoiminnan ja jugendin kiihkeä vastustaja. Kritiikin kohteena oli erityisesti eksoottisten materiaalien korkeat hinnat sekä hienostuneet ornamentit. Loosin ihanteet löytyivät sellaisista tuotteista kuin hevosen satula ja vankkurit, jotka ilmaisivat selkeästi käsityömasterin osaamista ilman ylimääräistä ja erityistä taiteellista panosta. Loosin mielestä taiteilijaa ei tarvittu käyttöesineiden suunnittelussa. Kulttuurin kehitys johti hänen mukaansa pois ornamenteista; niiden eliminoimiseen. Loos antoi materiaalin oman tekstuurin, esimerkiksi puun syiden ja marmorin juovien, toimia koristeina. Matkallaan Pohjois-Amerikkaan 1893 -1896 Loos tutustui sikäläiseen uuteen arkkitehtuuriin. Hän ihaili etenkin Louis Sullivanin töitä. Työssään arkkitehtina ja tuotesuunnittelijana Loos hylkäsi ornamentin.²²⁰

”Ornamentti on rikos” -esseen keskeinen teema liittyy Benedetto Gravagnuolon mukaan modernin taideteollisuustuotannon taloudellisiin seikkoihin ja käyttötarkoituksen ongelmaan eikä niinkään koristeen kieltämiseen²²¹. Hän liittää Loosin ornamenttikritiikin rationaalisen kulttuurin malliin. Ornamentin hylkääminen ei ole sen kieltoa, vaan rationalismin periaatteille rakentuvaa maun kehittämistä. Järjen periaatteet vaativat ornamenttien poissulkemista käyttöesineistä, jolloin mielihyväperiaate ja kohtuuttomuus karkotetaan käytännöllisyyden ulkopuolelle.²²² Loosin kritiikki liittyi myös hänen omana aikanaan avantgardistisen kuvataiteen kielen tutkijoiden keskusteluihin representaation hylkäämisestä²²³. Loos korosti, että arkiesineet voivat olla kauniita, mutta niitä ei tee kauniiksi se, että ne ovat taiteilijoiden suunnittelema, vaan se, että esineet täyttävät täydellisesti tehtävänsä ja ilmentävät korkeinta modernia teknologiaa²²⁴. Loosin ajatuskulku näkyi kaksi vuosikymmentä myöhemmin myös Le Corbusierin kirjassa *“L’Art décoratif d’aujourd’hui”* (Nykyajan koristetaide), joka ilmestyi 1925.²²⁵

Aineistonäkökulma

Tutkituissa lehdissä kirjoitettiin alkuvuosina usein saksalaisista näyttelyistä. *Ateneumissa* todettiin 1899, että 1890-luvun lopun saksalaisissa näyttelyissä, varsinkin Münchenissä 1897, yleisö sai tutustua kahteen uuteen taidesuuntaukseen: belgialaiseen kuvanveistoon ja moderniin taidekäsityöhön, joka kukoisti Englannissa, Belgiassa ja Amerikassa.²²⁶ Wienin 1900 naisten töiden näyttelyn

²¹⁹ Campbell 1978, 29; More 1997, 91; Woodham 1997, 24-25, 33; Frampton 2001, 60; Vihma 2002, 57-58.

²²⁰ Woodham 1997, 24-25, 33; Frampton 2001, 60; Vihma 2002, 57-58.

²²¹ Gravagnuolo 1982, 66-68.

²²² Gravagnuolo 1982, 68-71.

²²³ Loos 1908, 229; Gravagnuolo 1982, 68-71.

²²⁴ Campbell 1978, 30.

²²⁵ Le Corbusier 1925, 77, 79; Le Corbusier 1981 (1925); Massey 1994, 64,82; Woodham 1997, 33; Frampton 2001, 60.

²²⁶ Lindberg 1899, 271.

kerrottiin onnistuneen kiinnittämään huomiota naisten vaillinaiseen ammattikasvatukseen ja koulutukseen²²⁷.

Wentzel Hagelstamin artikkeli wieniläisistä käsityöyhdistyksistä ja työpaikoista julkaistiin 1902. Modernit taiteilijat, sesessionistit, irrottautuivat totunnaisista näkökannoista ja akateemisuudesta. He pyrkivät kehittämään makua: "Det är resultatrikt arbete för smakens utveckling och ett allmännare tillgodogörande af de konstnärliga krafterna Seccession Vienne har att uppvisa efter en jämförelsevis kort värksamhet".²²⁸ Hagelstamin mielestä sesessionistit lisäsivät tunnettuuttaan sekä yleisön että lehdistön keskuudessa ylläpitämällä näyttelyhuoneistoa ja järjestämällä lukuisia dekoratiivisen taiteen näyttelyitä, julkaisemalla *Ver Sacrum* -lehteä sekä näyttelyluetteloita. He järjestivät oman taiteensa lisäksi näyttelyitä ulkomaisesta taiteesta, suomalaisiakin maalauksia oli esillä. Näyttelyhuoneistossa oli myös ateljee-tiloja.²²⁹

Kotitaiteessa saksankielisen alueen taidekäsityön ensiesittely oli 1902, kun Louis Sparre kirjoitti Düsseldorfissa olleesta näyttelystä. "Täällä nähtiin jähmettyneenä todellisuudeksi kaikki se, mikä nyt vuosikausia on lainehtinut kautta niiden lukemattomien kuvallisten aikakauskirjojen, jotka elävät loiselämänsä taiteen kauniilla puilla ja joita joku on sattuvasti kutsunut taiteen muotilehdiksi." ²³⁰ Sparre ylisti sesessionistien töitä muodoiltaan kauniiksi ja "taiteellisen aristokraattiseksi" ja täydellisesti teollisen rihkaman vastakohtaksi²³¹.

Myös Sigurd Frosterus otti *Euterpe*sa kantaa 1904 sesessionistien työskentelyyn ja varsinkin Josef M. Olbrichin toimintaan. Hänen mukaansa: "...hvad som räddar Wienerrörelsen är, att den trots allt icke är en isolerad episod. Den anslutar sig logiskt till den mäktiga strömning som utgått ur Morris' lifsgärning."²³² Frosteruksen mielestä Morrisin ideat eivät kehittyneet Itävallassa yhtä radikaaleiksi kuin Belgiassa. Kummallakin maalla oli oma tulkintansa. Frosterus kuitenkin totesi, että "käsityö saa aina vain toisen luokan lahjakkuudet"²³³.

Jalmari Kekkonen kävi 1905 Berliinissä taidenäyttelyssä²³⁴, jonka rakennus- ja taideteollisuusosastoista hän kirjoitti *Kotitaiteeseen*. Kekkonen kritisoi voimakkaasti sitä, että taideteollisuus jätetään aina kuvataiteen varjoon ja että Suomessa taideteollisuutta ei edes kelpuuteta taidenäyttelyihin. Berliinin näyttelyn huonekalut ja yleensäkin sisustukset olivat hänestä "siihen saksalaiseen makuun, jota 'Innen-Dekoration' -lehti edustaa".²³⁵ Voi siis olettaa, että kyseinen saksalainen lehti oli Suomessa niin tunnettu, että sisustuksia voitiin verrata lehden kuvitukseen.

²²⁷ Naisten töiden...1900, 67.

²²⁸ Hagelstam 1902, 113-114.

²²⁹ Hagelstam 1902, 115, 118.

²³⁰ Sparre 1902, 59-60.

²³¹ Sparre 1902, 59-60.

²³² Frosterus 1904, 401.

²³³ "Men 'métierét', handvärdet tillfaller alltid blott andra begåfningar." Frosterus 1904, 401.

²³⁴ Grosse Berliner Kunst-Austellung.

²³⁵ Kekkonen 1905, 22.

Kekkonen kirjoitti myös Hampurin Verein für Kunstpflege -yhdistyksen toiminnasta. Kyse oli taidekasvatuksesta, jota käsityöläiset järjestivät itselleen ja vähävaraisille työläisille. He kerääntyvät kuuntelemaan kamarimusiikkiesityksiä, joiden yhteydessä heille kerrottiin musiikin historiasta. He ostivat taiteilijoilta taideteoksia, joita arpoivat keskenään. Yhdistys oli esittänyt toivomuksen, että työväki pääsisi tiettyinä päivinä ilmaiseksi taidenäyttelyihin koko Saksan alueella²³⁶.

Aleksandra Gripenberg kirjoitti yksityiskohtaisesti *Koti ja Yhteiskunta* -lehden useassa eri numerossa naisten kotiteollisuudesta Saksassa, Itävallassa, Hollannissa ja Tanskassa. Artikkelisarja perustui hänen valtion kotiteollisuuskomitean jäsenenä tekemäänsä tutkimukseen, jonka tarkoituksena oli löytää hyviä esikuvia Suomen kotiteollisuuden kehittämiseksi.²³⁷ Yhteenvetona hän totesi, että vaikka kotiteollisuus on katoamassa Manner-Euroopasta, tuetaan sitä sekä valtioiden että yksityisin varoin²³⁸.

Dresdenissä pidetystä kolmannesta saksalaisesta taideteollisuusnäyttelystä, jonka seurauksena syntyi Werkbund, kirjoitettiin 1906. Näyttelyyn osallistui koko taideteollisuusala: oppilaitokset, taiteilijat ja koristetaiteilijat, yritykset ja työpajayhteisöt. Näyttelyssä oli esillä kokonaistaideteoksia eli hotellien, laivojen, koulujen, kirkkojen, kokoustilojen ja asuinhuoneiden koko sisustuksia. Oli myös useita työnäytöksiä, jopa huonekalutehtaan toiminnasta. Esillä oli myös malliasuntoja. Kirjoittaja totesi: "Mitä näin pikimmältä käynniltä voi päättää, tekisi mieli sanoa, että saksalainen taide on melkein pä yksinkertaista, mitä muotoihin tulee. Huonekalutyylissä tapaa hyvin paljon tasaisia, sileitä suorakulmaisia pintoja; kepeitä muotoja."²³⁹

Gustaf Strengell esitteli Die Wiener Moderne -ryhmän *Kotitaiteen* lukijoille 1907. Hän totesi nuoren itävaltalaisen arkkitehdin Josef Hoffmannin lausuneen ohjelmanjulistuksessaan: "olen sitä mieltä, että ennen kaikkea tulisi ottaa huomioon kyseessä oleva tarkoitus ja aine."²⁴⁰ Hoffmannin mukaan tarkoituksen ja aineen vaatimusten tarkka ymmärtäminen on rakennustaiteen ja taideteollisuuden peruseriaate, minkä omaksuivat lähtökohdakseen myös belgialaiset ja hollantilaiset, skotlantilaiset ja amerikkalaiset. Se näkyy Berlagen estetiikassa ja van de Velden teoreettisissa kirjoituksissa. Mutta miten erilaisia saman periaatteen tulokset ovatkaan eri maissa, totesi Strengell. Itävallassa näkemystä sovelsivat ne 19 nuorta taiteilijaa, jotka 1898 irtaantuivat konservatiiveista. Ryhmään kuuluivat nuoret Josef Hoffmann ja Joseph Olbrich, mutta myös heidän lähes 60-vuotias oppi-isänsä Otto Wagner.²⁴¹ Strengell luonnehti akateemisuutta vastustanutta Wiener Secession -ryhmää jyrkkäsävyisesti ja runsain kielikuvin:

²³⁶ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 33.

²³⁷ Gripenberg 1905, 78-80, 93-101, 110-114, 124 -130.

²³⁸ Gripenberg 1905, 129-130.

²³⁹ A. T. 1906, 78-80.

²⁴⁰ "Ich meine, dass man vor allem den jeweiligen Zweck und Materiel beabsichtigen sollte." Strengell 1907, 61.

²⁴¹ Strengell 1907, 61-62.

Mikä merkillinen sekoitus erilaisista aineksista; mikä erikoinen taiteellinen sekasorto. Englantilaisilta oli otettu naturalistinen ornamentti, enemmän ja vähemmän ankarasti stiliseerattuna; ja nämä hirmuiset kukat puhkeavat kaikkialla: ommeltuina ovi-verhoihin ja tuolipeitteisiin, veistettynä puuhun, pakotettuina messinkiin ja puhallettuina sähkökruunujen liekkejä ympäröiviin lasihin – yhtä mahdottomia pidättää kuin paiseet ruttotaudissa. Ja van de Veldeltä oli viivojen rytmi, joka hämmensi kaikki keinuvien kaarevien rajaviivojen leikkiin suuren belgialaisen aatteen tuiki väärin ymmärrettyinä – se oli yhtä, kuin laulaa internatsionalea Lannerin eli Straussin tanssisävelellä. Värikäsittelyssä oli väsyttävä tunnelman etsintä.²⁴²

Ajan taiteessa näkyi myös eksotiikka. Vaikutteita saatiin japanilaisista puupiirroksista ja Gauguinin Tahiti-aiheista. Lisäksi englantilaiset saivat vaikutteita Intiasta, hollantilaiset Jaavalta ja itävaltalaiset Egyptistä. Strengell puhui henkisesti vastavallotuksesta, jonka vaikutuspiiriin siirtomaavaltiot joutuivat: "voitokas vastasota, jota käydään värein ja muodoin sotalaivojen ja kiväärien asemesta".²⁴³ Ilmiön syynä oli Strengellin mielestä "tyylittömän aikakauden epätoivoinen halu päästä tyyliin... Keimaileva naamiaisrakennustaide yhdessä väärään suuntaan menneen koneteollisuuden halvan jäljentämistuotannon kanssa oli aikaansaanut uskomattoman hämmennyksen ja saanut siitä [tyylistä] viimeisenkin jäännöksen katoamaan."²⁴⁴ Hänen mielestään malaijilainen batiikki tai borneolainen karkeasti veistetty puuveistos sisältää enemmän tyyliä kuin kirjava englantilainen karttuuni.²⁴⁵

Josef Hoffmannin esteettisten ja yhteiskunnallisten aatteiden ilmentymänä Strengell esitteli wieniläisen työpajan - Wiener Werkstätten - toimintaa. Versaan perusti, ja sitä johti Hoffmannin lisäksi hänen opettajakollegansa taideteollisuuskoulusta, taidemaalari Koloman Moser sijoittaja Waerndorferin rahoituksen turvin.²⁴⁶ Strengellin mielestä vasta Hoffman toteutti Morrisin periaatteet käytännössä, koska Morrisin omaan työskentelyyn vaikutti liiaksi keskiaikaiset ihanteet. Hoffmannin tuolien ja pöytien jalat olivat suoraviivaisia, koska puun luonteeseen kuului suora kasvu. Hänestä jokainen yritys tehdä puusta kaarevia muotoja on sama kuin tehdä väkivaltaa puun ominaisuuksille. Strengell ihaili myös Hoffmannin metallitöitä: "Kaikki metalli-esineet, lamput, kynttilänjalat, kukkais-astiat samoin kuin ruoka- ja toalettipöytien tavarat – sanalla sanoen kaikki mitä Hoffmann on viime vuosina keksinyt – ovat muodoiltaan yksinkertaisia yhdistelmiä kuutiosta, suunnikkaasta, lieriöstä, puolilympyröistä, kokonaisista ja katkaistuista kartioista."²⁴⁷ Perussyynä Hoffmannin yksinkertaisiin muotoihin oli Strengellin mielestä tietoinen halu saavuttaa yksinkertaisempia ja vaatimattomampia elämänarvoja²⁴⁸. Strengellin kiinnostus keskieurooppalaista taideteollisuutta kohtaan konkretisoitui, kun hän perusti Sigurd Frosteruksen kanssa 1906 agentuuriliikkeen, joka "välittää ainoastaan tunnettujen manner-

²⁴² Strengell 1907, 63.

²⁴³ Strengell 1907, 64.

²⁴⁴ Strengell 1907, 64.

²⁴⁵ Strengell 1907, 64.

²⁴⁶ Strengell 1907, 104.

²⁴⁷ Strengell 1907, 105.

²⁴⁸ Strengell 1907, 105.

maisten arkkitehtien ja taiteilijoiden, etusijassa Henry van de Velden, Josef Hoffmannin ja Peter Behrensin alkuperäispiirustusten mukaisia, kaikenhintaisia huonekalukankaita ja verhoja²⁴⁹. Myös Armas Lindgren tutustui matkallaan Saksaan ja Wieniin 1907 Josef Hoffmannin töihin²⁵⁰.

Seuraavana vuonna Gustaf Strengell kirjoitti modernista sisustustaiteesta. Hänen mukaansa ”hätkähdyttäminen” oli yksi suunnittelun lähtökohdista, varsinkin Wienissä. Se näkyi varsinkin sesessionistien toiminnassa. Hoffmann oli ilmaisultaan suoraviivainen ja vankka, kun taas Olbrich oli keikarimaisen kevyt ja joustava.²⁵¹ Olbrichin ailahtelevan lennokkuuden ja wieniläisen kepeyden tuloksena ”tuolinkin tuli olla lyyrillinen runo ja rakennuksen draama” – kaikessa tuli olla tunnetta ja tunnelmaa²⁵². Hoffmannin suunnitteluun vaikuttivat Adolf Loosin tutkimukset, samoin skotlantilaisten vaaleat värisävyt, suoraviivaisuus sekä japanilaisuus.²⁵³ Olbrich kuoli samana vuonna kuin Strengell oli kirjoittanut hänestä *Kotitaiteeseen*. Todennäköisesti siksi lehti julkaisi hänestä myös muistokirjoituksen.²⁵⁴

Kotitaiteen näyttelyarvioijan mukaan vasta vuonna 1908 voitiin puhua uudesta ja yhtenäisestä saksalaisesta tyyliuunnasta, mikä ilmeni Münchenin näyttelyssä. Bruno Paulin, Adalbert Niemeyerin, Richard Riemerschmidin ja Karl Bertschin sisustukset saivat kiitosta yksinkertaisuudestaan. Näyttelyyn oli sisustettu myös kaksi 1880- ja 1890-lukujen tapaan kalustettua huonetta, joissa ”villit ornamentit kiertelivät jokaista mahdollista paikkaa ja jokaisella neliömetrillä vapaata tilaa oli arvoton korukapine”.²⁵⁵ Noin 70 prosenttia kävijöistä havaitsi pilan, loput pitivät huoneita näyttelyn parhaina, vanhaan tyyliin sisustettuina. Kirjoittajan mielestä Suomessa vielä useammat olisivat pitäneet huoneita ihastuttavina. Näyttelyn tärkeimmäksi tehtäväksi oli asetettu nimenomaan yleisön maun kasvattaminen eikä vain uusien suuntausten esitleminen kuten näyttelyissä aiemmin. Nuoret suunnittelijat olivat jo nousseet maineeseen joka vuosi pidettyjen taideteollisuusnäyttelyiden ansiosta. Taideteollisuusnäyttelyillä nähtiin olevan myös taiteilijoita kasvattava merkitys, koska ne opettivat yhteistyöhön: liiallinen individuaalisuus karisee ja tyyli yhtenäistyy.²⁵⁶

Brysselin 1910 maailmannäyttelyn Saksan näyttelyosastoa pidettiin *Kotitaide*-lehden arvion mukaan sellaisena, että jo sen vuoksi kannattaa tehdä matka Brysseliin. Saksalaiset ovat ”ainoat, jotka jotain uutta kokonaista ovat aikaan saaneet. Ainoat, jotka modernin kehityksen ja vuoden ’1910 näyttelyn’ ovat oikein ymmärtäneet.”²⁵⁷ Huonekalujen konstruktivisuus alkoi menettää otettaan.

²⁴⁹ Arkitekten V 1906, 96; Sarje 2000, 251.

²⁵⁰ Huovio 1998, 133.

²⁵¹ Strengell 1908, 40.

²⁵² Strengell 1908, 47.

²⁵³ Strengell 1908, 47.

²⁵⁴ Strengell 1908, 95 - 96.

²⁵⁵ Münchenin ... 1908, 145.

²⁵⁶ Münchenin ... 1908, 144-146.

²⁵⁷ V. V. 1910, 84-88.

"Nyt voidaan tehdä muutakin kuin suoraa, ei enää pelätä, ettei se ole puun luonteen mukaista".²⁵⁸

Islamilainen taide oli suosiossa Keski-Euroopassa 1900-luvun alussa²⁵⁹. *Kotitaiteessa* julkaistiin taidekriitikko Rudolf Meyer-Riefstahlin artikkeli Münchenissä olleesta islamilaisen taiteen näyttelystä 1911. Esillä oli itämaisia mattoja 1500-luvulta 1900-luvulle. Näyttely kertoi mattojen kuviomuotojen kehityksestä ja muutoksista.²⁶⁰

Käsityö- ja Teollisuuslehden päätoimittaja Viktor von Wright seurasi aktiivisesti sanoma- ja ammattilehtien välityksellä sekä ulkomaan matkoillaan käsityö- ja teollisuusalan kehitystä ja kommentoi sitä toimittamassaan lehdessä. Varsinkin Saksan, Itävallan, Sveitsin ja Pohjoismaiden tapahtumat tulivat hyvin esille. Lehdessä seurattiin myös kansainvälisiä keskiluokkakongresseja, joista ensimmäinen pidettiin Lüttichissä 1905, toinen Wienissä 1908 ja kolmas Münchenissä 1911. Lehdessä selostettiin ja siteerattiin myös merkittävien ulkomaisien näyttelyiden avajaispuheiden ja esitelmien sisältöjä.²⁶¹ Sekä *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä* että *Käsiteollisuudessa* julkaistiin myös opintomatkoihin liittyviä stipendiaattikertomuksia. Esimerkiksi puuseppämestari Lauri Moilanen kirjoitti 1911 tekemästään kahden kuukauden matkasta Ruotsin kautta Kööpenhaminaan, Hampuriin, Berliiniin, Dresdeniin ja Leipzigiin Helsingin Käsityö- ja Tehdasyhdistyksen apurahan turvin. Hän tutustui näyttelyihin, työpajoihin ja tehtaisiin sekä museoihin. Moilanen kertoi muun muassa Vereinigte Werkstätten für Kunsthandwerkin käsityöpajatoiminnasta Münchenissä, Berliinissä ja Bremenissä sekä työpajojen tavoitteesta valmistaa käytännöllisiä, aistikkaita ja kestäviä laatutuotteita. Työpajojen toimintaperiaatteet oli suunnattu vastaiskuksi saksalaiselle huonolaatuiselle ja halvalla tusinatavaralle. Moilanen kertoi myös berliiniläisen Prinssi Albertin taidemuseon taidekasvatuksesta. "Euroopan parhaat ammattilehdet, piirustukset, valokuvat ja selitykset uusimmista malleista ja keksinnöistä. Siellä on myös suuret näyttelyhuoneet, joka ammattiala erikseen."²⁶² Museon tietopalveluun tutustui päivittäin satoja henkilöitä. Moilanen toivoi, että Suomeen perustettaisiin vastaava palvelupiste.²⁶³

Käsityön taantumisen pelosta kirjoitettiin 1911. Nykyaika on tehnyt entisistä käsityöläisistä ja mestareista teollisuusyrittäjiä. Esimerkiksi kutoma-, kehruu-, hattu- ja jalkineiteollisuus ei enää muutu takaisin käsityöksi. Teollisesta kehityksestä huolimatta käsityö on säilytettävä elossa. Työtä käsityön hyväksi Saksassa tekivät varsinkin käsityökamarit ja koululaitos.²⁶⁴

Deutscher Werkbundin toiminnasta ja päämääristä kirjoitettiin *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä* 1912. Laatutyö oli käsite, josta puhuttiin yleisesti Werkbundin ja työpajojen jäsenten keskuudessa 1910-luvulla, kuten puuseppämestari Moi-

²⁵⁸ V. V. 1910, 84-88.

²⁵⁹ Brandt 1985, 3.

²⁶⁰ Meyer-Riefstahl 1911, 23-29.

²⁶¹ Saksan teollisuuden...1911, 74.

²⁶² Moilanen 1911, 93-94.

²⁶³ Moilanen 1911, 93-94.

²⁶⁴ Onko... 1911, 167.

lanen edellä kertoi. Korkealaatuista työtä pidettiin hyvin järjestetyn kansantalouden tunnusmerkkinä. Werkbundin ajaman laatutyön merkitystä korostettiin myös suomalaisissa lehdissä, koska näin pystyttäisiin karsimaan ala-arvoista työtä. Werkbundin tarkoituksena ja päämääränä korostettiin olevan ammattityön jalostaminen taiteen, teollisuuden ja käsityön välisen yhteistyön kautta.²⁶⁵

Lehden artikkelin mukaan vuonna 1911 Werkbundiin kuului 938 jäsentä, jotka olivat taiteilijoita, elinkeinonharjoittajia, suunnittelijoita ja asiantuntijoita. Jäsenmäärä oli kasvujohteinen, vaikka jäsenten kerääminen ei ollut sääntöjen mukaan sallittua. Jäseneksi pääsi vain liiton hallituksen kutsusta. Werkbund perustettiin, jotta toimintaperiaatteita voitiin tehdä tunnetuksi koko Saksan alueella kaikkia elinkeinoja koskien. Saksa jaettiin alueisiin, joissa toimi paikalliset luottamusmiehet huolehtien jäsenten ja liiton eduista. Jako yhdeksään toimialaan tehtiin elinkeinojen mukaan: rakennusteollisuus, ruukunteko, huonekalu ja huoneitten sisustamistyö, epäjalojen metallien käsittely, kutoma- ja vaateteollisuus, kirjapainoteollisuus, kirjankustannus ja taideteollinen välitystoiminta. Eri ammattiryhmiä varten perustettiin valtuutettujen johtamia ammattivaliokuntia. Yhtenä tärkeimmistä tehtävistä oli vaikuttaa ammattikasvatukseen, koska tulevien työntekijöiden panos laatutyön saavuttamiseksi koettiin tärkeäksi.²⁶⁶ *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä kerrottiin myös Werkbundin 1914 Kölniin järjestämästä kansainvälisestä kongressista²⁶⁷, jossa Hermann Muthesius ja Henry van de Velde olivat törmäyskurssilla.

Vuoden 1912 *Kotिताiteessa* Suomen naisasialiiton Immi Hallstén kirjoitti Berliinissä olleesta näyttelystä, jossa oli esillä ainoastaan naisten tekemää taidetta ja taideteollisuutta²⁶⁸. Samana vuonna kehuttiin Wienin taideteollisuusmuseon näyttelyä, jossa oli esillä Josef Hoffmannin ja hänen oppilaidensa töitä sekä Wienin työpajojen tuotantoa²⁶⁹. Edvard Eleniuksen kerrottiin toimivan 1913 *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä*, jonka kirjeenvaihtajana Saksassa. Hän kirjoitti lehteen muun muassa Nürnbergin käsityöläisistä ja museoista.²⁷⁰ Saksassa asui tuolloin myös F. Hallio, joka tutki Suomen teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitean pyynnöstä käsityöläisten luotto-oloja ulkomailla. Hän kirjoitti tutkimuksensa tuloksista *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä*, jonka vakinaisena avustajana hän toimi. Ydinkysymykseksi nousi ajatus, onko käsityöläisluokka elinvoimainen ja kestäkö se kilpailussa suurteollisuuden kanssa edes parannettujen luotto-olojen avulla? Asia liittyi niin sanottuun keskisäätykysymykseen, josta kirjoitettiin runsaasti varsinkin Saksassa. Osa tutkijoista, kuten tunnetut tutkijat, sosiologian professorit Karl Bücher (1847-1930) ja Werner Sombart (1863-1941), olivat sitä mieltä, että käsityöläisillä ei ole mitään mahdollisuuksia selvitä. Käsityö ei ole kylliksi elinvoimainen tehdasteollisuuden kanssa kilpaillakseen. Hallion mukaan ei ol-

²⁶⁵ Saksan Työliitto...1912, 131. Vert. Strengell 1924, 61-62.

²⁶⁶ Saksan Työliitto...1912, 131.

²⁶⁷ Suuri... 1914, 69.

²⁶⁸ Hallstén 1912, 43-46.

²⁶⁹ Laicus 1912, 93.

²⁷⁰ Elenius 1913, 4-6.

lut perusteltua olettaa Bücherin, Sombartin ja muiden pessimistien olevan oikeassa heidän ennustaessaan käsityöammattien kuolemaa.²⁷¹

Hallio kritisoi sitä, että kaikkien käsityöläisyyden häviämisteorian luojien päälähteenä on ollut saksalaisen Sosiaalipoliittisen Yhdistyksen laaja tutkimus käsityön asemasta. Hallion mielestä tutkimus oli puutteellinen, koska siinä ei huomioitu käsityöläisten osuuskuntien, edes luotto-osuuskunnan, merkitystä. Hänestä se oli outoa, koska luotto-osuuskunnat olivat vaikuttaneet Saksassa jo vuodesta 1873 lähtien, ja ne olivat parantaneet käsityöläisten asemaa kilpailussa suurteollisuutta vastaan. Hallion mielestä käsityöläisten tilannetta auttoi nimenomaan lainsäädäntö, paluu taidekäsityöhön ja luotto-osuuskuntatoiminta. Luotonanto pakotti käsityöläiset entistä suurempaan täsmällisyyteen maksujen suorittamisessa ja saatavien perimisessä. Se opetti hinnoittelemaan ja pitämään kirjanpitoa. Hallio sai tukea ajatuksilleen tohtori Hans Schnitzin syksyllä 1912 ilmestyneestä teoksesta, joka kritisoi Sombartin näkemyksiä ja otti esille luotto-osuuskunnan merkityksen käsityöläiskysymystä ratkaistaessa.²⁷²

Itävallan käsityöyritykset ja niiden uudistumispyrkimykset olivat kirjoituksen kohteena 1913. Pääasiassa käsiteltiin keskisuurten yritysten toimintaa ja keskisäätypolitiikkaa. Käsiteollisuutta moitittiin toimintaperiaatteista, joiden tarkoituksena oli tuottaa vain halpaa tavaraa eikä laatuun kiinnitetty lainkaan huomiota. Parannusta tilanteeseen toi "käsityöliittoliike", jolla tarkoitettiin Deutscher Werkbundin periaatteiden mukaista toimintaa ja huomion kiinnittämistä korkeaan laatuun.²⁷³

Dresdenin suuresta käsityönäyttelystä 1914 oli jo ennen näyttelyn avaamista artikkeli *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä*. Näyttelyn tarkoituksena oli antaa "havainnollinen ja täydellinen" kuva saksalaisesta käsityöstä. Pyrkimyksenä oli opettaa erottamaan hyvä ja huono työ toisistaan sekä arvioimaan käsityön realistista hintaa. Esiteltiin myös koneita ja raaka-aineita, käsityön historiaa ja nykyistä tilannetta sekä kerrottiin käsityöhön vaikuttavien lakien sisällöistä. Lisäksi oli työnäytöksiä.²⁷⁴ Dresdenin näyttelyn sisältöä esitettiin vinkkinä suomalaisille näyttelyjärjestäjille. Näyttely jouduttiin sulkemaan ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen vuoksi heti avajaisten jälkeen.

Saksalaisten myyntimiesten Pohjoismaissa ja Venäjällä aiheuttamasta harmista alettiin kirjoittaa suomalaisissa lehdissä 1910-luvulla. Saksalaiset kulivat kopioimassa uusimmat ja menestyvimmat käsityömallit. Kauppamatkustajat palasivat samoille alueille myymään erittäin halvalla huonolaatuisia teollisia tuotteitaan. Kyseinen ongelma koettiin jopa niin vaikeaksi, että Norjan, Ruotsin ja Suomen kotiteollisuusväki suunnitteli venäläisten kanssa järjestön perustamista omien etujensa ajamista varten.²⁷⁵ Heidän aikomuksenaan oli ve-

²⁷¹ Hallio 1912, 221-222, 236-237.

²⁷² Hallio 1913, 14-15.

²⁷³ Käsityöliittoliike...1913, 123.

²⁷⁴ Saksan käsityönäyttely...1913, 122.

²⁷⁵ Mäkinen 1912, 43-45; L. Kki, 1923, 49.

dota työn laatua korostaneeseen Deutscher Werkbundiin, jotta toiminta saataisiin loppumaan²⁷⁶.

Passiivisen vastarinnan kannattajana Lauri Mäkinen otti *Käsitéollisuuslehtensä* sivuilla kantaa myös ensimmäisen maailmansodan syttymiseen. Hän arvosteli Saksaa itsekkyydestä ja halusta taata sodan avulla itselleen suurteollisuuden maailmanvalta. Mäkinen vetosi tekstissään John Ruskiniin, joka jo aikoinaan oli todennut, että:

liian kiihkoisa suurteollisuuteen pyrkiminen tulisi ihmisten tarveltyvät hermostot kärjistämään kateelliseen kilvoitteluun toisiaan vastaan. Ja voimakkaasti ajoi kaikissa edesottamuksissaan samaa aatetta idässä Leo Tolstoi. Ja yhtä innokkaita rauhan aatteen ajajoina kuin hiljan kuollut Bertha von Suttner Itävallassa on varmaan elänyt myös Saksassakin.²⁷⁷

Mäkinen arvosteli Saksan kotiteollisuuden kehitystä, koska käsityökin oli kiedottu suurteollisuuden palvelukseen. Kustannuskotiteollisuusjärjestelmä, jota kutsuttiin myös hiostusjärjestelmäksi, oli heikentänyt kotona töitä tekevien käsityöläisten aseman kurjaksi, samanlaiseksi kuin Englannissa 1800-luvulla. Mäkinen arvosteli jälleen myös saksalaisten kauppamatkustajien toimintaa. Toisaalta hän myös korosti, että kansamme on saanut paljon hyviä vaikutteita Saksasta, koska monet suomalaiset ovat siellä opiskelleet ja käyneet tutustumismatkoilla.²⁷⁸ Myös hän itse opiskeli tekstiiliteknikoksi Saksassa Württembergissä Reutlingenissa 1899²⁷⁹.

Viktor von Wright kirjoitti 1917 Saksan käsityötoiminnan edistämiseksi laaditusta ohjelmasta. Pyrkimyksenä oli kohottaa sekä mestareiden että työntekijöiden ammattitaitoa, alentaa työvälineiden hintoja, parantaa käsityöläisten liikemiestaitoja sekä kehittää tilastointia ja yksinkertaistaa työmetodeja. Myös terveysoloihin kiinnitettiin huomiota. Von Wrightin mukaan kaiken käsityötoiminnan perustaksi oli Saksassa otettu luottotoiminnan järjestäminen.²⁸⁰ Ensimmäisen maailmansodan alkamisen jälkeen tutkimuksen kohteena olleissa lehdissä kirjoittelu myös saksalaisen kielialueen käsityöstä ja taideteollisuudesta tyrehtyi lähes kokonaan noin kymmeneksi vuodeksi.

Lauri Kuoppamäki (vuoteen 1920 Mäkinen) matkusti 1922 Suomen messujen hallituksen puheenjohtajan ominaisuudessa Saksaan tutustuakseen maan teollisuuteen ja näyttelyihin sekä Leipzigin ja Frankfurtin messuihin. Kuoppamäki lähti matkaan vasta kun hänen organisoimansa messut ja kotiteollisuusnäyttely Tampereella olivat ohi. Vaikka Saksasta oli aina saanut myös hyvää tavaraa, voi Kuoppamäen mielestä yleistä sanoa, että ennen ensimmäistä maailmansotaa tavara oli huonoa ja halpaa. Saksa hallitsi asiamies- ja kauppamatkustajaverkostonsa avulla maailmanmarkkinoita. Koneellistuminen, teollistuminen ja uusien materiaalien kehittäminen tukivat tuotantoa. Hänen mu-

²⁷⁶ [Mäkinen] 1914, 73.

²⁷⁷ [Mäkinen] 1914, 73.

²⁷⁸ [Mäkinen] 1914, 73.

²⁷⁹ Lauri Kuoppamäki 50-vuotias 1927, 1; Soininen 1998, 24.

²⁸⁰ von Wright 1917, 53-54.

kaansa eettisyydellä ja esteettisyydellä ei ollut mitään arvoa. Käsityöstä tuli Saksassakin ylempien yhteiskuntaluokkien yksinoikeus, koska muilla ei ollut siihen varaa. Kuoppamäki kertoi artikkelissaan Deutscher Werkbundin toimintaperiaatteista. Hänen mukaansa Saksan teollisuusväki piti ennen sotaa Werkbundin pyrkimyksiä utopistisena, mutta nyttemmin [1922] ovat hankkeen kannattajia, varsinkin kun maa joutui kilpailemaan Yhdysvaltojen kanssa:

Saksan vaarallisin kilpailija taylorismeineen ja äärimmäisen pitkälle kehittyneine automaattisine koneineen on Ameriikka. Sieltä kun puuttuu vanha käsiteollisuuskulttuuri, on kaikki kilpailussa laitettava koneen varaan. Nyt Saksassa on herätty yleisemmin huomaamaan, mikä aarre heillä on siinä vanhassa käsityötaidossa, joka perinnäisenä vielä elää nykyisenkin polven verissä... Tämän taitonsa varassa saksalaiset nyt ponnistelevat etupäässä teollisuustuotantonsa laadun parantamiseksi.²⁸¹

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä kirjoitettiin 1922, että työliitot, kuten Saksan työliitto eli Deutscher Werkbund tekevät tärkeää taloudellista ja yhteiskunnallista työtä käsityön hyväksi. Taloudellisen ja sosiaalisen sekä teknisen ja taiteellisen yhteistyön koettiin täydentävän toisiaan. Oli parempi, että ne tekevät yhteistyötä kuin että ne kulkisivat vain rinnakkain. Lehdessä viitattiin myös Saksan työliiton johtomiesten lausuntoon pyrkimyksestä takoa siltoja käsityön luovuudesta sekä taloudesta vastaavien välille. Taiteelliset voimat olivat vuodesta 1918 lähtien toimineet yhteistyössä nimikkeellä "Saksan työliiton työpajaryhmä", johon kuului 60 työpajaa eri puolilla Saksaa. Toiminta jakautui kahteen intressiryhmään. Mestaripiirin tarkoituksena oli taata, että ammattilaisia on myös tulevaisuudessa. Käsityön opetusta ei voida heidän mielestä rajoittaa pelkästään kouluihin, vaan ammattikuntalaitosmainen opetus olisi palautettava. Toinen intressiryhmä oli "arvokkaitten käsityötaiteitten ystävien liitto". Lähtökohtana oli, että Saksan käsityöperinteellä on suuri merkitys maan teollisuudelle ja kaupalle.²⁸²

Viktor von Wrightin mukaan Saksassa käsityön kehitys oli 1920-luvun alussa erinomaista. Perustettiin esimerkiksi tuhansia uusia "puusepän- ja taidesepäniikkeitä". Käsityöläisten yhteistoiminta parani, ja siten käsityöläisyhteisöillä oli mahdollisuus vastaanottaa suurempia tilauksia ja tehdä yhteistarjouksia. Ensimmäisen maailmansodan aiheuttama työttömyys vauhditti Saksassa ammattiyhteisöjen syntyä. Osuustoiminnalliset yhteisöt myivät käsityötuotteensa useimmiten ulkomaalaisille kauppiaille ja jälleenmyyjille, koska tuotteet olivat edullisempia kuin suurten tehtaiden.²⁸³ Tässä kohtaa kylläkin herää kysymys, että oliko kyse hintojen polkemisesta vai miten on mahdollista, että käsityöläisten hinnat olivat alhaisemmat kuin teollisesti valmistettujen tuotteiden? Von Wright arveli yhtymien olevan vain pula-ajan ilmiö. Vastaavia toimintamuotoja oli käytössä myös Yhdysvalloissa, vaikkakaan ei yhtä yleisesti kuin Euroopassa. Yhdysvalloissa omia siirtokuntia ja yhteisöjä muodostivat useimmiten eri kansallisuudet. Myös Ruotsissa kyseistä toimintamallia oli kokeiltu.²⁸⁴

²⁸¹ Kuoppamäki 1922, 69-70.

²⁸² Käsityön asema... 1922, 112.

²⁸³ von Wright 1922, 159-160.

²⁸⁴ von Wright 1922, 159-160.

Koska taitoa ei pidetty tiedon ja estetiikan arvoisena, olemme kadottaneet paljon arvokasta käsityöosaamista, todettiin *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä 1923. Saksassa myös ministeriöt ja virastot oivalsivat käsityökulttuurin merkityksen. Siitä eräänä osoituksena oli ”saksalaisen käsityökulttuurin työliiton” perustaminen. Sen tarkoituksena oli käsityötaidon vaaliminen kouluissa, työpajoissa ja tehtaissa sekä käsityöverstaiden ja käsityötekniikan säilyttäminen. Lisäksi kiinnitettiin huomiota kasvavan polven maun kasvattamiseen, käsityön ja sen raaka-aineiden tuntemisen parantamiseen, käsityön menekin lisäämiseen sekä käsityökulttuurin edustamiseen messuilla, näyttelyissä ja kulttuuriviikoilla. Käsityön suurempi huomioiminen rakennustöissä ja valtion ja kunnan rakennustoiminnassa, käsityön kulttuurietujen valvominen hallinnossa ja lainsäädännössä, maalaiskäsityön säilyttäminen sekä yhteistyö virastojen ja yhdistysten kanssa sekä valistustyö kuuluivat myös työliittojen ohjelmiin.²⁸⁵

Ensimmäisen maailmansodan ja Saksan romahtamisen jälkeenkin *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä nähtiin Saksa maana, joka ohjaa Euroopan tulevaisuutta. ”Saksan jälleenkohoamisesta riippuu tulevaisuudessa arvaamattoman suuressa määrässä koko Euroopan kulttuurin tulevaisuus”, ennustettiin lehdessä 1924.²⁸⁶ Saksalaisten käsityökamarilaitoksesta kirjoitettiin sen täyttäessä 25 vuotta. Kun saksalaisella kaupalla ja teollisuudella oli kauppakamarien muodossa julkisoikeudelliset edustajalaitoksensa, haluttiin käsityöammateille perustaa vastaava elin, joka valvoi käsityön etuja ja tarpeita ja ajoi käsityöpolitiikkaa. Käsityöliike sai juuri käsityökamarien kautta henkisen sisältönsä. Kamarit auttoivat ja neuvoivat käsityöammattillisissa, oikeudellisissa ja verotusta koskevissa sekä taloudellisissa kysymyksissä. Myös riitojen sovittelussa, saatavien perimisessä ja valvonnassa oli mahdollista saada niiltä apua. Järjestelmän vaikutuksesta käsityöläisten toiminta aktivoitui: pidettiin kursseja, annettiin lausuntoja tuomioistuimille ja virastoille, laadittiin kustannuslaskelmia ja hoidettiin kirjanpitoa. Lisäksi käsityökamari valvoi lainsäädännössä ja hallinnossa käsityön etuja. Sillä oli myös oma tutkimuslaitos vuodesta 1920 alkaen.²⁸⁷ Käsityökamarit toimivat Saksassa vielä nykyäänkin.

Lauri Kuoppamäki kirjoitti vuoden 1929 alussa *Käsityöteollisuudessa* Walter Gropiuksesta ja pyrkimyksestä teolliseen taideteollisuustuotantoon:

aivan uusi suunta suuressa maailmassa on puhjennut ilmoille viimeisen viiden vuoden aikana, yhtyen säestämään sitä vallankumouksellista virtausta, joka suursodan jälkeen vyörii yli Euroopan. Tahdotaan konekeksintöjen avulla saada laajoille kansankerroksille entistä halvemmalla tarkoituksenmukaisia rakennuksia ja niiden siustusvälineitä.²⁸⁸

Kuoppamäki esitteli jo Bauhausin johtajan tehtävistä pois siirtyneen Walter Gropiuksen suuntauksen keskeisenä edustajana ja siteerasi suoraan hänen tekstiään korostaen muotojen tarkoituksenmukaisuutta, ornamenteista luopumista,

²⁸⁵ Käsityökulttuurin...1923, 25-26.

²⁸⁶ Kulttuurin...1924, 27; Saksalainen ... 1924, 88.

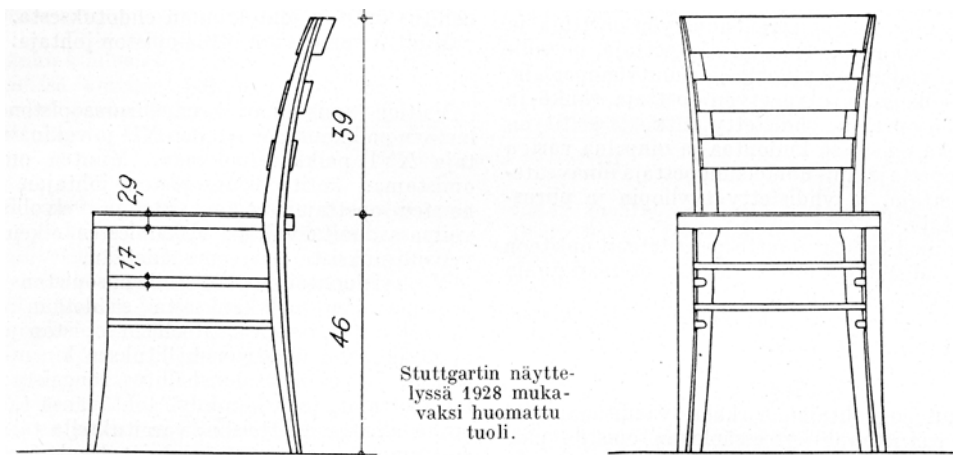
²⁸⁷ von Wright 1926, 6-7.

²⁸⁸ L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 41.

teollisen "tyyppituotannon" luomista sekä sitä, että myös teollisesti valmistetut tuotteet voivat olla korkealaatuisia, "uutta laatutavaraa":

Se, että laajojen kansankerrosten tarpeitten tyydyttämiseksi on yhä enemmän siirryttävä kansallisen tehdasvalmistuksen alalle, ei suinkaan sisällä sitä, että käsityö tämän kautta tulisi tarpeettomaksi. Päinvastoin koneellistettua sarjavalmistusta edellä käyvä on jatkuvasti säilytettävä käsityö, joka suorittakoon tehtävän kokeilevan asteen ja luokoon mallit. Onhan itse asiassa tehtaan kone vain käsityökalusta kehitetty laite. Käsityö on kuin laboratoriotyötä, josta joutuu aiheita spesialisoidulle konetyölle. Käsitöille kuuluu työn *keskitys* samalle henkilölle, tehtaalle työn jako tarkoituksenmukaisesti eri tekijöille.²⁸⁹

Kuoppamäen mukaan Gropiuksen ajatuksissa oli paljon hyvää, mutta myös "yli maalin ammuntaa". Hän arveli, että kun uudesta suuntauksesta aikanaan karisee liioittelu pois, jää jäljelle paljon käyttökelpoista.²⁹⁰ Kuoppamäki kertoi myös 1928 Stuttgartissa järjestetystä kansainvälisestä tuolinäyttelystä, jossa hänen mielestään oli esillä "uuden tyyppityylin" tuoleja, jotka kylläkin "jäykällä suorasukaisuudellaan" vaikuttavat sellaisilta, että niihin voi kyllästyä nopeasti.²⁹¹ Kuoppamäki kutsui tyyliä "lautatyyliksi" ja pohti, tuleeko se viemään konevalmistukseen soveltuvana kotiteollisuudelta leivän. Hän vastasi itse, että aina tulee olemaan riittävä määrä yksilöitä, jotka suosivat käsiteollisuuden työtappoihin soveltuvia tyylihuonekaluja. Kuoppamäki lisäsi myös että, Gropius antaa käsityöläiselle tunnustusta "muovailevana taiteilijana", laboratoriossa malleja kokeilevana tiedemiehenä ja tehdasteollisuuden esityön suorittajana.²⁹² Artikkeleihin liittyi useita valokuvia uuden tyylin mukaisista huonekaluista, joita esiteltiin myös mittapiirustusten kera (KUVA 10) lehden myöhemmässä numerossa²⁹³.



KUVA 10 Stuttgartin näyttelyssä 1928 esillä ollut uuden "tyyppityylin" tuoli, josta oli mittapiirustus *Käsiteollisuudessa*. *Käsiteollisuus* 5/1929, 81.

289 L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 41-43.

290 L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 43.

291 L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 43.

292 L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 43.

293 *Käsiteollisuus* 5/1929, 86-87.

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä kirjoitettiin 1933 Adolf Hitleristä ja Saksan kehityksestä²⁹⁴. Lokakuussa 1933 vietettiin Saksassa käsityöläisten viikkoa, jonka sloganina oli "ojenna kätesi käsityöläiselle". Berliinin kulkueeseen osallistui lähes 100 000 käsityöläistä. Lehdessä todettiin, että Hitler "on koettanut tehdä voitavansa ja saanut jo tuloksiakin näiden [käsityöläisten] aseman parantamisessa".²⁹⁵ Seuraavassa numerossa todettiin, että lehti seuraa suurella mielenkiinnolla "oloja yleensäkin Saksassa ja erittäinkin sitä, parantuuko käsityöläisten asema siellä"²⁹⁶. Lehdessä siteerattiin ruotsalaista veljeslehteä, jossa korostettiin, että Saksassa käsityöläiset ovat koneellistumisen vuoksi jo vuosikymmeniä työskennelleet paljon vaikeammassa oloissa kuin Ruotsissa. Lisäksi esimerkiksi tavaratalot ovat tuottaneet käsityöläisille vahinkoa "sietämättömän hintakilpailun takia". Kansallissosialistinen puolue määräsi tavaratalojen tehdastoiminnan lakkautettavaksi, jotta käsityöläisten olot paranisivat. "On katsottu, että vain käsityön harjoittajat itse voivat laatia parhaat ehdotukset olojensa parantamiseksi ja sen johdosta onkin säädetty erikoinen laki, joka jakaa kaikki ammattien harjoittajat muutamiin suuriin ryhmiin, joiden päätöksillä on sama voima kuin lailla."²⁹⁷ Ryhmissä käsitellään muun muassa tavaroiden hinnoittelu ja palkka-asiat. Esimerkiksi partureille määrättiin minimihinta. Hinnan saa ylittää, mutta sen alittamisesta tulee sakkoja. "Onhan selvää, että se ammattikunta jo on täysin tyytyväinen järjestelmään. ...Edelleen on toimeenpantu tarkastuksia etteivät samat henkilöt nauti palkkaa usealta taholta ja siten estä työttömiä pääsemästä töihin. .. Kuten edellä huomaamme, on Saksan hallitus kiinnittänyt vakavaa huolta käsityöläisten asemaan. Miten meillä?"²⁹⁸

Pohjoismaista yhteistyötä

Koska sivistyneistö hallitsi niin Ruotsissa kuin Suomessakin saksan kieltä paremmin kuin englantia, tuli Britanniasta alkanut moderni liike tutuksi useimpien saksalaisten taidelehtien ja mielipidevaikuttajien välityksellä²⁹⁹. Ruotsissa vaikuttivat varsinkin Alfred Lichtwark ja Hermann Muthesius. Lichtwark taisteli akateemisuutta vastaan ja edisti uutta, valoisaa sisustussuunnittelua. Hän kertoi kirjassaan "*Plastfenster und Flügelthür*" 1899 yhtäläisyyksistä saksalaisten kansanomaisten asuntojen ja englantilaisen uuden kotiarkkitehtuurin välillä. Lichtwark kävi Ruotsissa 1897 ja suositteli kansanomaisia rakennuksia modernien kesäasuntojen malleiksi. Muthesiuksen 1909 Ruotsissa käynnin ja Gregor Paulssonin Berliinissä oleskelun jälkeen 1910-luvulla levisivät Muthesiuksen

²⁹⁴ V. P. 1933, 190.

²⁹⁵ V. P. 1933, 190 -191.

²⁹⁶ Käsityöläisten ...1933, 196.

²⁹⁷ Käsityöläisten ...1933, 196.

²⁹⁸ Käsityöläisten ...1933, 196.

²⁹⁹ Stavenow-Hidemark 1987, 34. Sama artikkeli ilmestyi ruotsiksi nimellä *Hur svenskt var det svenska?* Nordiska Museets och Skansens årbok. Fataburen 1991. Stockholm.

ajatukset ruotsalaiseen kotiarkkitehtuuriin. Lichtwarkin ja Muthesiuksen näkemykset oman kansanomaisen arkkitehtuurin soveltamisesta kansallisen kulttuurin luomisessa olivat samansuuntaisia kuin ruotsalaisten Carl Westmanin ja Lars Israel Wahlmanin.³⁰⁰ Tekstiilien kohdalla Ruotsissa kehitys oli toisenlainen; vaikutteita ei saatu Englannista ehkä siksi, että maa oli teollistunut jo varhain ja siellä ei ollut enää jäljellä kansanomaisia tekstiilejä, vaan omasta kotiteollisuudesta³⁰¹. Tunnuslause "taiteilijat tehtaisiin" otettiin käyttöön Ruotsissa jo 1890-luvulla ja varsinaisen teollisen tuotannon perusta luotiin 1900-luvun alussa. Taiteilijan ja käsityöläisen kaksoiskoulutus oli merkittävä tekijä, joka vaikutti taidekäsityöhön.³⁰²

Hyvän maun yhtenäistämisen ihanne esiintyi Pohjoismaissa melko vahvana. 1900-luvun alussa seurattiin Arts and Crafts -liikettä sekä vastaamalla sen asettamiin haasteisiin että kritisoiden sitä. Svenska Slöjdföreningen julkaisi 1919 Göteborgin messujen yhteydessä Deutscher Werkbundilta vaikutteita saaneen Gregor Paulssonin kirjoittaman *Vackrare vardagsvara* -ohjelman. Julistuksessa Paulsson perusteli taideteollisuuden sosiaalisia päämääriä ja asemaa etenkin kodin esineistössä. Taiteilijan on luovuttava yksilöllisyytensä korostamisesta ja toimittava tekniikan ehdoilla sekä kohotettava tuotteiden laatua. Ohjelma painotti sosiaalisen ajattelun, maalaiskotien ja työväenasuntojen merkitystä. Sitä edelsi yhdistyksen Tukholmassa 1917 järjestämä Hem-näyttely, joka esitteli tarkoituksenmukaisesti kalustettuja pienasuntoja ja taiteilijoiden yhteistyötä teollisuusyritysten kanssa. Wilhelm Kåge suunnitteli silloin Gustavsbergin posliinitehtaalle kuuluisan työväenluokalle suunnatun astiaston, josta tuli pohjoismaisen esinesuunnittelun klassikko.³⁰³ Astiasto ei kuitenkaan saanut suurta suosiota työväestön keskuudessa vaan pelkistyneisyys viehätti koulutettua makueliintiä³⁰⁴. Hem-näyttelyssä oli esillä 23 sisustettua 1-2 huoneen asuntoa. Esimerkiksi Gunnar Asplundin keittiö-olohuone oli yhdistelmä pyrkimystä teolliseen tuotantoon sekä käsityötuotannon eetosta että muodon ja koristelun yksinkertaisuutta. Ruotsissa perustettiin mallinvälitystoimisto jo 1914 edistämään taiteilijoiden ja teollisuusyritysten välisiä yhteyksiä.³⁰⁵

Paulssonin ajattelu poikkesi Arts and Crafts -periaatteista, koska hänelle koneiden ja uusien tekniikoiden hyväksyntä olivat lähtökohtana kauneudelle ja esineiden muotoilulle. Uusi yhtenäinen "hyvä maku" syntyy teollisuuden ja taiteen yhteistyöstä.³⁰⁶ Paulsson tähdensi arkkitehtuurin ja taideteollisuuden välisen yhteistyön merkitystä ja kritisoi luksusesineiden valmistusta, kuten Deutscher Werkbund, mutta hän ymmärsi myös ne yhteistyön vaikeudet, joita syntyy kun taiteilijat eivät tunne tarpeeksi teollisia valmistustapoja eivätkä teollisuuden työmestarit ymmärrä sitä, että esineitä muotoillaan uudestaan eikä

³⁰⁰ Frick 1986, 12; Stavenow-Hidemark 1987, 36; Kjerström Sjölin 1997, 37.

³⁰¹ Stavenow-Hidemark 1987, 37.

³⁰² Frick 1986, 11; Kjerström Sjölin 1997, 44.

³⁰³ Paulsson 1986 (1919), 9; Paulsson 1949, 62-91; Frick 1986, 12-13; Maunula 1990, 160.

³⁰⁴ Kjerström Sjölin 1997, 41.

³⁰⁵ Woodham 1997, 57-59.

³⁰⁶ Paulson 1986 (1919), 10-16.

vain koristella pintaa. Hän piti taideteollisuutta yhdistävänä lenkkinä eri yhteiskuntaluokkien välillä. Gunilla Frickin ja Gustaf Näsströmin mukaan tarkoituksenmukaisuuden ja asiallisuuden korostaminen ei ollut uutta Ruotsissa, koska vastaavia periaatteita oli sovellettu jo kansantaiteessa. Lisäksi standardisointi oli käsityössä tuttua jo ammattikuntalaitoksen ajoilta³⁰⁷. Svenska Slöjdföreningenin ohjelmanjulistuksella oli suuri merkitys kaikkien Pohjoismaiden muotoilulle, koska Ruotsi oli maa, josta otettiin mallia. Pyrkimyksenä oli yhteiskunnallisen tasa-arvon edistäminen hyvän suunnittelun ja edullisten hintojen avulla. Sosiaalinen vastuu nousi eettiseksi tekijäksi.

Pohjoismaiselle muotoilulle on tyypillistä käsityön arvostaminen, luonnon materiaalien suosiminen ja luovuuden ihannoiti. Maiden välillä on kuitenkin poliittisia ja kulttuurisia eroja. Svenska Slöjdföreningen teki paljon työtä modernismin edistämiseksi, mutta se halusi kehittää myös kotiteollisuuden ja käsityön estetiikkaa ja laatua³⁰⁸. Yhteiskunnalliset muutokset, kuten asukkaiden muutto maalta kaupunkiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, aiheuttivat sen, että sosiaalista näkökulmaa arvioitiin uudelleen. Samoin kuin Deutscher Werkbund, oli myös Svenska Slöjdföreningen jo ennen ensimmäistä maailmansotaa luonut edellytyksiä kohottaakseen elämän laatua parantamalla arkiesineiden muotoilun standardeja. Koska Ruotsi ei ollut osallisena maailmansodassa, se pystyi kehittämään taiteen ja teollisuuden yhteistyötä myös sodan aikana.

Ruotsissa toiminnan tuloksiin vaikutti 1920-luvun lopulla se, että Gregor Paulsson ja Gunnar Asplund omistautuivat funktionalistiselle estetiikalle, johon sekoittui Saksan modernistien sosiaalista utopiaa. Mutta toiminnan tuloksellisuuteen vaikutti myös se, että esteettiset juuret ulottuivat kotiteollisuuteen ja käsityöhön sekä jo pitkään korkeatasoisena olleeseen lasi- ja keramiikkateollisuuteen. Tukholman vuoden 1930 näyttely osoitti selvästi uskon modernismia kohtaan. Esillä oli rakennustaiteen ja taideteollisuuden lisäksi kotiteollisuutta ja käsityötä³⁰⁹. Mainonta oli näyttelyn yksi keskeisimmistä osa-alueista. Näyttely herätti myös kritiikkiä. Vastustajat kannattivat perinteitä (traditionalistit) ja uudistajat funktionalismia (funktionalistit). Funktionalismia vastustettiin sillä perusteella, että standardisoinnin ja vähäisen koristelun oletettiin aiheuttavan työttömyyttä ja innovaatioiden inflaation. Vastustuksen seurauksena Ruotsissa järjestettiin 1930-luvulla useita vähemmän radikaaleja näyttelyitä. Syntyi myös modernismin ja perinteisempien muotojen yhdistelmiä. Suosittiin luonnon materiaaleja. Humanistista modernismin tulkintaa alettiin kutsua nimellä "Swedish Modern". Tähän vaikutti myös Bruno Mathsson sekä wieniläinen arkkitehti-muotoilija Josef Frank, joka muutti Ruotsiin 1930-luvun alussa ja josta tuli suosittu "pehmeämmän" modernismin propagandisti, joka suuntasi julistuksensa kansainväliselle yleisölle muotoilulehtien, näyttelyiden ja ulkomaan viennin avulla.³¹⁰ Gunilla Frickin mukaan Ruotsissa osa taideteollisuuden aloista, kuten lasi, keramiikka, tekstiilit ja huonekalut, kehittyivät vähitellen 1800-

³⁰⁷ Frick 1986, 12-14.

³⁰⁸ Wollin 1930, 73-76.

³⁰⁹ Pred 1995, 100.

³¹⁰ Löfgren 1992, 22-23; Woodham 1997, 57-59.

luvulla kotiteollisuuden ja käsityön pohjalta kohti teollisuutta. Tällaisessa taide-teollisuudessa on hänestä kyse eri asiasta kuin teollisessa suunnittelussa – koneiden ja laitteiden suunnittelussa – joka perustuu tekniseen tietoon ja jolla ei ole käsityöllistä pohjaa. Teollisessa suunnittelussa pyritään ilmaisemaan tuotteen identiteettiä. Se ei perustu materiaalin ominaisuuksien ymmärtämiseen kuten käsityöpohjaisen taideteollisuuden suunnittelutyö.³¹¹

Swedish Modern -käsite levisi vientiin. Kansainvälisissä näyttelyissä käsityön ja kotiteollisen tilalle tuli moderni funktionalismi. Aluksi funktionalistit ottivat tiukan eron kaikkeen, mikä vain vähääkään muistutti talonpoikaista, mutta jälkikäteen on luotu uusi kuva. Talonpoikaiselämän niukka yksinkertaisuus, käytännöllinen mielenlaatu ja teeskentelemättömyys painottuvat. Kotiteollisuuden funktionaalinen ote ja materiaalivalinnat integroituivat hyvin moderniin estetiikkaan.³¹² Skandinaviassa hallitsi Arts and Crafts -liikkeen perintö, joka lisäsi kotiteollisuuden merkitystä³¹³.

Funktionalismin sosiaalisesti ja poliittisesti virittynyt ideologia sopi hyvin yhteen Skandinavian maiden poliittisen tilanteen kanssa. Ruotsissa funktionalismi ja sosialismi etenivät rinta rinnan. Sekä Ruotsissa, Norjassa että Tanskassa oli suunnilleen koko 1930-luvun sosiaalidemokraattinen puolue hallitusvastuussa tai sillä oli näkyvä asema maan politiikassa. Muun muassa sosiaalinen asuntokysymys tuli Ruotsissa funktionalismin keskeiseksi temaksi 1930-luvun alusta lähtien. Suomessa tilanne oli toinen. Porvarilliset puolueet säilyttivät vahvan aseman.³¹⁴

Aineistonäkökulma

Parin vuoden ajan 1890-luvun puolivälissä Suomen Naisyhdistys yritti järjestää naisten töiden näyttelyä, mutta hanke raukesi, koska se ei saanut rahoitusta valtiolta. Kööpenhaminassa hanke onnistui 1895. Varakkaiden kaupunkilaisten antaman raha-avun turvin järjestettiin Pohjoismaiden ensimmäinen naisten näyttely. *Koti ja Yhteiskunta* -lehdessä kirjoitettiin ihailen, miten tanskalaisia naisia on melkein kaikilla kotiteollisuuden aloilla, myös seppinä, puuseppinä sekä kello- ja kultaseppinä. Näyttelyyn oli koottu eri kansanluokkien naisten käsitöitä. Kreivittäret ja piiat, itselliset ja emännät esiintyivät rinnakkain.³¹⁵ Samaa lehteen kirjoitti ruotsalainen Maria Cederschiöld vuoden 1900 Tukholman koti- ja taideteollisuusnäyttelystä, Käsityön Ystävistä sekä Taideteollisuus-Osakeyhtiön ja K. M. Lundbergin taidekutomon toiminnasta.³¹⁶

Norjalainen Gerhard Munthe esiteltiin kuvakudosten suunnittelijana 1903. Hänen dekoratiiviset kuvakudoksensa perustuvat muinaistaruihin, vanhojen kirkkojen ja rakennusten puuleikkauksiin ja veistoksiin, satuihin sekä kansan-

³¹¹ Frick 1986, 28-30, 209.

³¹² Löfgren 1992, 23.

³¹³ Frick 1996, 43-53; Marcus 1998, 78.

³¹⁴ Heinonen 1986, 25.

³¹⁵ Naisten näyttely...1895, 93-95.

³¹⁶ Cederschiöld 1900, 105.

taiteeseen, kansanrunouteen ja kansanmusiikkiin. Munthe pyrki herättämään henkiin vanhan kansantaruston.³¹⁷ Hän käytti tekstiileissään runsasta ornamentiikkaa, mutta ei juurikaan eläin- tai kasviaiheita. Munthe oli tunnustettu taidemaalari, jonka kirjoituksia julkaistiin myös *The Studio* -lehdessä. Norjassa kansallisromantiikka kulminoitui hänen suunnittelemaansa Bergenissä sijainneeseen Håkon-hallin koristeluun.³¹⁸

Munthen esitelmä historiallisista tyyleistä ja kuvallisesta esittämisestä julkaistiin *Kotitaitteessa* 1904. Hänen mukaansa ”taide ei tunne mitään muuta yhtäläisyyttä, näköisyyttä kuin persoonallisen käsityksen. Ei edes luonnollisuuteen pyrkimisellä ole tuossa mielessä mitään tekemistä taiteen olemuksen kanssa.”³¹⁹ Hänen mukaansa vanha pohjoismainen taide oli kulkenut ilman ulkopuolisia vaikutteita kohti naturalismia. Munthe korosti, että tyylin on aina vastattava oman aikansa käsityksiä. Yhteiskunta elää vuorovaikutuksessa taiteen kanssa; elämäntapa ja uskonto vaikuttavat taiteeseen. Arts and Crafts -liikkeestä Munthe totesi, että:

monet uskovat, että me nyt olemme jonkun uuden tyylin alussa, uuden abstraktisen, meidän ajastamme syntyneen taiteen kastajaisissa. Ja siitä yksimielisyydestä päättäen, millä kaikki englantilaisia seuraavat, voisi tulla siihen ajatukseen, että nämä olisivat tyydyttäneet ajan monet toivomukset. Mutta tällä tyylijajilla on vähän luomisvoimaa ja sen abstraksioonikyky on heikko. Englantilainen tyyli ei missään tapauksessa voi kohottaa halua abstraktiseen taiteeseen.³²⁰

Kotitaitteessa esiteltiin 1906 ruotsalaisia pienviljelijöiden asuntoja. Artikkelissa todettiin, että Ruotsissa oli julkaistu edellisenä vuonna ehdotuksia 2-3 hehtaarin pienviljelystilojen rakennuksiksi. Ne olivat kuitenkin niin epäkäytännöllisiä, että tehtiin uusia piirustuksia. *Kotitaitteessa* julkaisi näytteeksi muutaman näistä uusista ehdotuksista. Samalla muistutettiin, että myös Suomen maanviljelyshallitus oli julistanut syksyllä 1905 kilpailun käytännöllisiä, Karjalan oloihin soveltuvia pienviljelijöiden koteja varten.³²¹

Ruotsissa järjestetystä yleisestä taideteollisuus- ja käsityönäyttelystä kirjoitettiin jo ennen näyttelyn avaamista *Käsiteollisuudessa* 1909. Näyttelyssä tuli olemaan ”jokapäiväisessä elämässä tarvittavia esineitä”, jotka esitellään sisustuskokonaisuuksina eikä yksitöinä esineinä.³²² Kotiteollisuustarkastaja Lauri Mäkinen järjesti kotiteollisuusopettajille ja käsityöläisille viikon matkan Tukholmaan näyttelyyn tutustumista varten. Hän toimi itse oppaana. Eino Schroderus totesi matkalta palattuaan, että näyttelyyn tutustuneet ”tulevat viemään mukanaan paljon tietoa ja taitoa kotimaahansa”.³²³ Näyttelystä julkaistiin *Kotitaitteessa* kaksi arviointia. Lauri Mäkinen kirjoitti yksityiskohtaisesti sekä kansanomaisista että ”taiteellista” kudonta-, ompelu- ja pitsitöistä, ja arkkitehti Ei-

³¹⁷ Gerhard...1903, 27.

³¹⁸ Lassen 1982, 91.

³¹⁹ Munthe 1904, 13-14.

³²⁰ Munthe 1904, 13-15.

³²¹ Pikkuviljelijän... 1906, 68.

³²² Ruotsin yleinen... 1909, 46.

³²³ Ruotsin yleinen... 1909, 46; E. S-rus [Eino Schroderus] 1909, 95.

no Schroderus arvioi huonekaluja, metallitöitä ja keramiikkaa. Mäkinen korosti artikkelissaan, että suomalaistenkin tulisi ottaa ohjeekseen se, ettei kopioitaisi vanhojen kansanomaisten tekstiilien malleja, vaan pyritään siirtämään ainoastaan niiden ”taiteellinen vaikutelma” uusiin tekstiileihin. Teollista tuotantoa ei käsityöpiireissä vielä hyväksytty. ”Yhtä vähän kuin koneellisesti voi maalata tauluja niissä taidetta pysyttäen, yhtä mahdotonta on koneella aikaansaada taiteellista kuvakudosta. Sen voi tehdä vain jumalisen hengen johtama sielukas ihminen.”³²⁴ Näyttelyssä oli Mäkisen mielestä liian paljon ”jonnin joutavaa ylellisyystavaraa”, mutta lopputulos oli kokonaisuudessaan eheä ja edustava.³²⁵ Kirjoittajat pitivät näyttelyn tuotteiden perusteella ruotsalaisten ammattitaitoa parempana kuin suomalaisten³²⁶. Tukholman näyttely oli merkittävä koko pohjoismaiselle taideteollisuudelle, koska Ruotsin taideteollisuus eli nousukautaan³²⁷.

Birger Brunila kirjoitti 1911 *Kotitaitteeseen* artikkelin ruotsalaisen taidearvostelija August Bruniuksen kirjasta ”*Hus och hem*”, joka oli tutkielma ruotsalaisesta huvilasta ja sen sisustamisesta³²⁸. ”Lämmöllä ja vakaumuksella siinä taistellaan järjen, vaatimattomuuden, ympäröivän luonnon ja rakennuttajan varojen asettamien vaatimusten noudattamisen puolesta”³²⁹. Bruniuksen mukaan huonekalutaide oli muuttunut ”vaikutelmien tavoitteluksi” ja näyttelyitä varten tehdyksi suunnitteluksi. Terve luonnollisuuden kunnioitus oli kadonnut. Hän peräänkuulutti tarkoituksenmukaisuutta ja neutraaleja muotoja.³³⁰

Brunius kävi Taideteollisuusyhdistyksen kutsumana Helsingissä alkuvuodesta 1912 luennoimassa ruotsalaisesta rakennus- ja sisustustaiteesta. *Kotitaiide* julkaisi esitelmistä tiivistelmät. Brunius käsitteli ruotsalaista sisustustaiedetta 1870-luvulta 1910-luvulle. Eklektisismien jälkeen Ruotsissa innostuttiin talonpoikaistyylisiä. A. Hazelius käynnisti kansallisen taiteen pelastamisoperaation ja Handarbetets Vänner tallensi ja sovelsi talonpoikaista taidetta. Merkittävä panos oli 1899 perustetulla Föreningen för svensk hemslöjd -yhdistyksellä, joka ryhtyi tuottamaan traditioon perustuvia, nykyajan tarpeisiin soveltuvia kotiteollisuustuotteita. Samoihin aikoihin saapui Ruotsiin sekä suoraan Englannista *The Studio* -lehden että saksalaisten lehtien välityksellä Arts and Crafts -liikkeen jäsenten näkemykset, jotka vaikuttivat varsinkin Alf Wallanderin huonekalusuunnitteluun ja tekstiileihin. Artikkelissa korostettiin myös Tukholman 1897 näyttelyn Hallwyl-palatsin sisustuksen merkitystä Ruotsin interiööritaitteeseen. Varsinaisen taidekasvatuksellisen herätyksen aiheutti vasta Carl Laurinin kirja ”*Taide koulussa ja taide kodissa*”, jossa irvailtiin huonoa makua. Lopullisen läpimurron suuren yleisön keskuudessa sai aikaan kirjailija Ellen Keyn havainnollinen opetus Tukholman työväenopistossa, jonne myös arkkitehti Carl West-

³²⁴ Mäkinen 1909, 83.

³²⁵ Mäkinen 1909, 89.

³²⁶ Mäkinen 1909, 1909, 89; E. S-rus [Eino Schroderus] 1909, 94.

³²⁷ Rönehalm 1945, 91.

³²⁸ Vert. Herman Muthesiuksen 1904-1905 ilmestynyt teos ”Das englische Haus”.

³²⁹ Brunila 1911, 139.

³³⁰ Brunila 1911, 139, 141-142.

man ja Alf Wallander asettivat näytteille muutamia hinnaltaan edullisia ja kau- niita kalustoja. Huonekalut oli tarkoitettu malliksi työväestölle.³³¹

Brunius jakoi Ruotsin sisustustaiteen kehityksen kolmeen vaiheeseen. En- simmäisen vaiheen primus motoreina olivat Ferdinand Boberg ja Alf Wallan- der, jotka uudistivat ornamenttiaiheita. Toisessa vaiheessa arkkitehdit korosti- vat materiaalien merkitystä ja kansallista leimaa. Kolmannessa vaiheessa käy- tettiin hyväksi sekä kotimaisia että ulkomaisia tutkimuksia laatien suunnitelmia puhtaasti esteettisin perustein. Bruniuksen mukaan sisustustaide saavutti huippunsa 1909,³³² jolloin tuloksia esiteltiin yleisessä koti- ja taideteollisuus- näyttelyssä.

Pohjoismaiden käsityön ja taideteollisuuden esittely väheni ensimmäisen maailmansodan ajaksi. Ellinor Ivalo kävi vielä 1914 tutustumassa Malmön taide- käsityönäyttelyyn, josta hän kirjoitti *Kotिताiteeseen*³³³. Myös Sigrid Wikström³³⁴ oleskeli Ruotsissa, koska hän sai kuuden kuukauden vapautuksen työstään *Käsi- teollisuuden* toimituksesta tutkiakseen Skandinavian maiden kansantaidetta³³⁵.

Ruotsin ja Suomen taideteollisuutta verrattiin toisiinsa *Kotिताiteessa* 1917. Todettiin, että kummassakaan maassa ei ole vielä onnistuttu luomaan kansallis- ta ja muista maista erottuvaa tuotantoa. Ainoana erona taideteollisuuden edis- tämistyössä nähtiin olevan sen, että Ruotsissa kuvataiteilijat ovat yhä edelleen kiinnostuneita taideteollisuuden suunnittelutehtävistä, kun taas Suomessa kiinnostus tyrehtyi 1900-luvun alkuvuosien jälkeen.³³⁶

Kotiteollisuustarkastaja, Wetterhoffin työskoulun johtaja Anna Henriksson teki opintomatkan 1918 Tukholmaan, josta hän siirtyi Norjaan, Kristianiin, opiskellakseen naisten teollisuuskoulussa³³⁷ useilla eri osastoilla³³⁸. Seuraavana vuonna *Käsiteollisuus* julkaisi Henrikssonin artikkelin Ruotsin kotiteollisuus- oloista. Artikkelin perustui 1917 valmistuneeseen kotiteollisuuskomitean mietin- töön, jota Henriksson esitteli myös kotiteollisuusedustajien kokouksessa Tam- pereella. Samoista asioista kirjoitti Lauri Kuoppamäki 1923. Kotiteollisuuden edistämistoiminta oli Ruotsissa samansuuntaista kuin Suomessa. Perustettiin kotiteollisuusyhdistyksiä sekä muita aatteellisia käsityöyhdistyksiä, kuten "Svenska Slöjdföreningen" 1846, "Handarbetets Vänner" 1874 ja "Förening för svensk hemslojd" 1899. Edistämistyössä merkittävä rooli oli myös Nordiska Museetilla, koska se tallensi kokoelmiinsa vanhaa ruotsalaista käsityötä ja koti- teollisuutta. Kotiteollisuus oli Ruotsissa samoin kuin Suomessakin maanvilje- lyksen sivuelinkeino, jolla oli kansansivistyksellinen tehtävä parantaa maaseu- dulla asuvien taloudellista ja henkistä hyvinvointia. Ruotsissa kotiteollisuutta ei nähty ainoastaan elinkeinona, vaan se oli osa kulttuuria, ruotsalaista elämää.

³³¹ T. S. [Toivo Salervo] 1912, 40-43.

³³² T. S. [Toivo Salervo] 1912, 41-43.

³³³ Ivalo 1914, 92-93, 97.

³³⁴ Tunnetaan myös nimellä Siru Virva.

³³⁵ Esim. Wikström 1914, 4, 34-35.

³³⁶ Taideteollisuus Pohjanlahden... 1917, 10, 16.

³³⁷ Den Kvindelige Industriskolen.

³³⁸ Henriksson 1918, 7-8.

Henriksson totesi, että Suomessa on jo kymmenkunta vuotta toteutettu niitä päämääriä, joita Ruotsin kotiteollisuuskomitean mietinnössä esitettiin.³³⁹

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä siteerattiin 1920 Ruotsin koti- ja taideteollisuuden keskeisen vaikuttajan intendentti Eric Wettergrenin tekstiä ja todettiin, että hyvän muotoilun ja teknisen osaamisen tulee kulkea käsikkäin:

Käyttökööt teollisuus ja käsityö hyväkseen omia etujaan. Teollisuudella on ylivoimainen tekniikkansa ja voi se loogillisesti käyttämällä sitä tulla niin sanoaksemme radikaalisemman, rohkean yksinkertaisuuden, uuden tyylin luojaksi, joka tyyli soveltuu betongin [betonin] ja lentokoneiden vuosisadalle. Käsityö sitä vastoin pysyy perinnäisten ja kansallisten arvojen vanhoillisena hoitajana. Juuri sen on kuvastettava työniloa, rakkautta raaka-aineeseen ja kykyyn saada raaka-aineesta loihdituksi paras. Käsityö asettaa laadun paljouden vastapainoksi.³⁴⁰

Professori A. E. Norrman kirjoitti Kööpenhaminan Teknologisesta opistosta ja sen toiminnasta 1921. Laitos perustettiin edistämään käsityötä ja pienteollisuutta samaan tapaan kuin seuraavana vuonna Suomeen perustettu ammattienedistämislaitos. Kurssimuotoisen koulutuksen lisäksi opiston toimintaan kuului neuvonta, näyttelytoiminta, pienteollisuuteen kuuluvien koneiden hankinta-avustusten myöntäminen sekä elinkeinoelämän taloudellisen aseman ja tulevaisuudentarpeiden valvominen.³⁴¹ Teknologisen opiston johtajan Gunnar Gregerenin artikkeleita julkaistiin usein *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä.

Lauri Kuoppamäki kertoi 1922, kuinka Gregor Paulsson edisti Ruotsin taideteollisuutta "kauniimpaa arkitavaraa" -ajatuksillaan³⁴². Myös Arttu Brummer ihastui *vackrare vardagsvara* -periaatteita soveltavan tukholmalaisen taideteollisuusmyymälän toimintaideaan, joka oli hänestä tehokas tapa kohottaa esteettistä makua³⁴³. Vuonna 1923 oli Göteborgissa näyttely, jonka vaikutuksesta keskeiseksi käsityöhön liittyväksi kysymykseksi nousi Kuoppamäen mukaan se, onko nykyään kotiteollisuutta vain muutoksitta vanhoista malleista jäljennetyt tuotteet vai myös ne, joissa kansantaidetta on käytetty vain ideatasolla:

Runsas joukko on sellaisia, jotka ehdottomasti liittyvät edelliseen kantaan, ja kuuluu näihin eteväitä taiteilijoitakin, lukien jälkimmäisen menetelmän tulokset taideteollisuuden kuuluviksi. Keskeltä kulkeva kanta olisi se, että jos kotiteollisuustuotteita "kehittäessä" on säilytetty niissä alkuperäinen perinnäisluonne, voidaan ne edelleen pitää varsinaisiin kotiteollisuustuotteisiin luettavina. Tähän kantaan yleensä yhdyttäneen meilläkin, sillä onhan kansa aikojen kuluessa muuntanut valmisteitten muotoa ja tekniikkaa, kuosia ja koristelua aina paremmin olevien olojen vaatimuksia tyydyttääkseen.³⁴⁴

Kuoppamäki muistutti myös, että vaikka Suomi ja Ruotsi ovat läheisessä yhteistyössä, ei kansallisia tyylipiirteitä saa sekoittaa mallistoissa. Asiasta oltiin hänen mukaansa samaa mieltä Pohjanlahden molemmilla puolilla.³⁴⁵ Samaa näyttelyä

³³⁹ Henriksson 1919, 61-64; Kuoppamäki 1923, 46-49.

³⁴⁰ Käsityöstä...1920, 31.

³⁴¹ Norrman 1921, 42-43.

³⁴² Kuoppamäki 1922, 69-70.

³⁴³ Brummer-Korvenkontio 1923, 53.

³⁴⁴ Kuoppamäki 1923, 47.

³⁴⁵ Kuoppamäki 1923, 49.

esittelivät myös Anna Henriksson³⁴⁶ ja *Käsateollisuudessa* Arttu Brummer nimimerkillä "Sisustusarkkitehti"³⁴⁷. Brummer kirjoitti 1920 perustetun göteborgilaisen Hem och Hus -yhdistyksen vähävaraisten pieniin koteihin suunnitelluista sisustuksista. Göteborgin pedagoginen näyttely oli koottu makutuomarin "teenäin, älä noin" -otteella, koska osa sisutuksista koostui 1890-luvun mauttomuuksista ja osa nykyajan kauniista ja käytännöllisistä esineistä. Vastaavaa taidikasvatuksellista lähtökohtaa oli käytetty aiemmin saksalaisissa näyttelyissä. Artikkelissa kritisoitiin suomalaisten epäonnistuneita yrityksiä markkinoida laitakaupunkien työläisasuntojen yhteyteen alueita keittiöpuutarhoille ja istutuksille. Suomessa työläisistä ei kukaan ole halunnut viljellä heille osoitettuja alueita.³⁴⁸

Ruotsalaista taideteollisuutta oli näytteillä Helsingissä 1924 Svenska Slöjdföreningenin kokoamassa näyttelyssä³⁴⁹. Osa esineistä oli ollut esillä edellisen vuoden Göteborgin näyttelyssä. Arttu Brummer-Korvenkontio totesi näyttelyn olevan ensimmäinen taideteollisuusalan ulkomainen näyttely itsenäisessä Suomessa.³⁵⁰ Hän moitti näyttelyn lehtiartioita siitä, että kriitikot arvioivat näyttelyn väärästä näkökulmasta: "näyttely oli ennen kaikkea tehdasteollisuuden tuotteiden näyttely ja sellaisena se esitti huomattavan korkeita saavutuksia. Yksilölliset taideteollisuustuotteet olivat siinä ainoastaan säästävänä, ...esittelyissä tehdastuotteet jätettiin yleensä kokonaan mainitsematta."³⁵¹ Kommentti kertoo siitä, että Suomessa ei vielä tuolloin hallittu teollisen tuotannon arviointikriteereitä. Brummer muistutti, että Suomessa tehdään teollisesti rumia ja vanhanaikaisia esineitä, kuten lasitehtaiden kristallimaljakot. Ainoastaan Sanduddin tapettitehdas on lunastanut malleja suomalaisilta koristetaiteilijoilta. Syy tehtaiden yhteistyöhaluttomuuteen oli Brummerin mukaan se, että tehtaanomistajat voivat tavallaan kiertää tullimaksuja valmistaessaan Suomessa vierasmaalaisten, yleensä saksalaisten suunnittelemissa malleissa. Sen sijaan Ruotsissa tehtaot arvostavat oman maan kulttuuria: raaka-aineet, mallit, muodot, värit ja suunnittelijat sekä valmistajat olivat kotimaisia. Brummer vaati Suomen teollisuudelta vastaavien toimintaperiaatteiden noudattamista.³⁵²

Norjan silloisessa pääkaupungissa Kristianissa pidettiin 1924 kolmas pohjoismainen käsityökonferenssi³⁵³, johon Suomi otti osaa ensimmäistä kertaa kutsuttuna ja missä Suomen jäsenyys vahvistettiin virallisesti. Viktor von Wright kuului kokouksen puhemiesneuvostoon. Käsityökokouksen merkittävyttä kuvasi se, että läsnä olivat myös Norjan pääministeri ja kauppaministeri. Kokouksessa todettiin, että kaikissa maissa on ongelmana koulutuksessa olevien työn-

³⁴⁶ Henriksson 1923, 72.

³⁴⁷ Brummer-Korvenkontio 1991, 98.

³⁴⁸ Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1924, 27-28.

³⁴⁹ G. S-II [Gustaf Strengell] 1924, 26.

³⁵⁰ Brummer-Korvenkontio 1924, 39.

³⁵¹ Brummer-Korvenkontio 1924, 40.

³⁵² Brummer-Korvenkontio 1924, 39-40.

³⁵³ Kyse oli kaupunkien ammattikuntakäsityön perustalle syntyneestä käsityöjärjestöstä. Maaseudun kotiteollisuudella oli oma pohjoismainen järjestönsä, joka perustettiin vasta 1926.

tekijöiden siirtyminen kesken opintojen suurteollisuuden palvelukseen. Ammatillinen koulutus oli osittain yhä edelleen, vaikka ammattikuntalaitoksen lakauttamisesta oli kulunut vuosikymmeniä, käsityömestarien ja yrittäjien vastuulla. He halusivat koulutuksen jatkuvankin näin muistuttaen, että paras ammattiopetus saadaan työpajoissa. Heidän mielestään ammatilliset iltakoulut voivat ainoastaan täydentää ja monipuolistaa työpajaopetusta yleisillä ja sivistävillä aineilla. Maiden välisen yhteistoiminnan avulla toivottiin voitavan nostaa käsityöammattien arvostusta ja kunnioitusta. Vaadittiin myös, että käsiteollisuustyön tuli säilyä vain ammatillisen koulutuksen saaneilla käsityömestareilla ja että uusien yrittäjien tuli osoittaa ammattitaitonsa ennen elinkeinoluvan myöntämistä. Kokouksen loppulausuntoon kirjattiin näkemys käsityön kansantaloudellisesta merkityksestä kaikissa Pohjoismaissa ja toivottiin, että viranomaiset arvostaisivat käsityötä niin, että sitä voidaan edelleenkin kehittää sekä taloudellisista että sivistyksellisistä lähtökohdista.³⁵⁴

Kultaseppämestari, lakitieteiden kandidaatti Eiler Krog Prytz luennoi Kristianissa pidetyssä kokouksessa ammatillisen kasvatuksen teoreettisesta opetuksesta sekä työpajaopetuksesta. Hänkin totesi, että ”koulujen tehtävänä on täydentää – ei korvata opetusta työpajoissa.”³⁵⁵ Periaate oli kirjattu maiden ammattikoulujen sääntöihin. Työvoiman kouluttamista ei kuitenkaan voida pitää mestareille kuuluvana tehtävänä vaan se on käsityöläisjärjestöjen ja koulujen tehtävä. Hän kuitenkin muistutti, että koulujenkin työpajoihin tarvitaan nimenomaan ammattikäsiyöläinen opettajaksi.³⁵⁶

Tanskassa ei taistelu suurteollisuuden ja käsiteollisuuden välillä paisunut yhtä suureksi kuin Ruotsissa, koska Tanskassa oli vankka käsityöläisten tuottajakunta ja tarpeeksi varakkaita ostajia, jotka arvostivat hyvälaatuisia tuotteita³⁵⁷. Mutta Ruotsissa ryhdyttiin vaatimaan kauniimman arkitavaran hengessä hyvälaatuisia ja halpoja tuotteita pienasuntoja varten. Kirjoittajan mukaan kyse on epäkiitollisesta ja vaikeasta työstä, jonka arvo tullaan näkemään vasta tulevaisuudessa. ”Esitelmien, näyttelyjen y.m. avulla suoritettu herätystyö kuluttajien kesken voi kohottaa niiden kansankerrosten asuntokulttuuria, jotka tätä nykyä ovat kasvamassa, jotka oletettavasti tulevat määräävästi vaikuttamaan yleiseen elämään ja joiden ympäristökulttuuri sen vuoksi on suuremman arvoista kuin porvariston...”³⁵⁸

Lauri Kuoppamäki vertasi 1925 Norjan ja Ruotsin kotiteollisuusoloja nykyoloihin Suomessa. Lähtökohdat ja juuret ovat kaikilla mailla samankaltaiset. Suuret nälkävuodet Pohjoismaissa 1860-luvun lopulla synnyttivät kotiteollisuutta, kun valtiot alkoivat tukea taloudellisesti käsityötaidon opetusta maaseudulla. Nälkävuosista selvisivät parhaiten ne kansalaiset, jotka pystyivät tekemään käsitöitä ja myymään tuotteitaan. Valtionvarojen käyttö kotiteollisuutta varten annettiin maanviljelys- ja talousseurojen hoidettavaksi. Pian kuitenkin

³⁵⁴ Kolmas... 1924, 143-144.

³⁵⁵ Teoreettinen...1924, 162.

³⁵⁶ Teoreettinen...1924, 164-165.

³⁵⁷ G. P. 1925, 55.

³⁵⁸ G. P. 1925, 60-61.

industrialismi sai jalansijaa myös Pohjoismaissa ja kotiteollisuuden ja yleensäkin käsityön merkitystä alettiin väheksyä. Kansa halusi ostaa metsänmyynnistä saamallaan rahoilla teollisesti valmistettuja tavaroita eikä valmistaa niitä enää itse, minkä seurauksena sivistyneistö huolestui kansan maun ja kauneusaistin turmeltumisesta.³⁵⁹

Kuoppamäen mukaan teollistumisen vaikutukset ja "tusinatavara" näkyivät selvästi jo Tukholman suuressa teollisuusnäyttelyssä 1897. Ruotsiin perustettiin kansantaiteen säilyttämiseksi Föreningen för Svensk hemslöjd 1899. Vastaava reaktio oli syntynyt Englannissa jo Lontoon 1851 teollisuusnäyttelyn seurauksena, jolloin käsityön asemaa alettiin tarkoituksellisesti elvyttää. Samaa tarkoitusta varten perustettiin Den Norske Husflidsförening 1891 ja Suomen Yleinen Käsateollisuusyhdistys 1893, siis jo ennen Ruotsin yhdistyksen perustamista. Kaikilla kolmella yhdistyksellä oli tarkoitus asettua johtavaan asemaan maansa kotiteollisuuden turvaamiseksi kansantaiteena ja elinkeinona. Yhdistysten tärkeänä tehtävänä oli myös kotiteollisuustuotteita välittävän keskuskauppatoiminnan organisoiminen. Kuoppamäen mukaan kyseisistä maista Suomessa oli parhaiten ja tasapuolisimmin sekä naisille että miehille järjestetty alan koulutus samoin kuin kotiteollisuuden valvonta ja tarkastustoiminta.³⁶⁰ Kuoppamäki oli toisaalta jäävi arvioimaan Suomen tilannetta, koska hän oli itse sekä valtion kotiteollisuuskomitean jäsenenä 1906-1908 luomassa suuntaviivoja suomalaisen kotiteollisuuden organisoimiselle että myöskin käytännössä itse vastaamassa mietinnön toimeenpanemisesta työskennellessään ensin teollisuusministeriön ja vuodesta 1926 maatalousministeriön alaisen valtion kotiteollisuustoimiston kotiteollisuustarkastajana ja ylitarkastajana.

Kuoppamäki kertoi artikkelissaan myös ehdotuksestaan perustaa pohjoismainen (Suomi, Ruotsi, Norja, Tanska) elin, joka järjestäisi joka kolmas vuosi yhteisiä kokouksia. Hänen ehdotuksensa toteutui, kun 1926 perustettiin Pohjolan kotiteollisuusliitto. Artikkelista kävi ilmi, että kotiteollisuustoimintaa tehostettiin myös siksi, että "aikana, jolloin kommunistiset haihattelut pyrkivät tunkeutumaan entisten kansanomaisten kotienkin häiritsijöiksi, tulee tästäkin yhteistoiminnasta varmasti sulkeutumaan omalaatuinen tekijä Pohjolan kansojen yhteiseksi siunaukseksi".³⁶¹

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä pohdittiin usein käsityön ja teollisuuden keskinäistä kilpailua viitaten myös ulkomailla ilmestyvissä ammattilehdissä käytyihin keskusteluihin. Ruotsin 1926 keskustelua siteeratessaan Viktor von Wright hämmästeli, että jälleen nostetaan esiin teollinen valmistaminen ainoana mahdollisuutena kun on kysymyksessä käyttöesineet. Käsityötä katsotaan tarvittavan vain kalliiden luksusesineiden valmistamiseen. Ostajat ovat kiinnostuneita vain esineiden edullisesta hinnasta, ei esineiden laadusta. Von Wrightin mielestä käsityö elää, koska se kykenee vielä kilpailemaan monilla aloilla teollisuuden kanssa. Käsityön etuna on teollisuusyrityksiä kevyempi organisaatio. Käsityötä pidettiin teollisuutta kannattavampana muun muassa "leipurin, kon-

³⁵⁹ Kuoppamäki 1925, 63-66. Vert. Danielson 1991, 30.

³⁶⁰ Kuoppamäki 1925, 63-66. Vert. Danielson 1991, 30.

³⁶¹ Kuoppamäki 1925, 65-66; Pohjolan kotiteollisuuspäiviltä...1927, 61.

diittorin, valokuvaajan, sähkömontöörin, automobiilin korjaajan, lasimestarin, nuohoojan, puutarhurin, kirjansitojan, kirjanpainajan, maalarin ja kähertäjän ammateissa". Viktor von Wrigth totesi, "ettei teollisuus voi tappaa käsityötä" ja että käsityöllä on aina oikeutettu sijansa yhteiskunnassa ja tuotannossa. Lisäksi käsityö ja teollisuus tarvitsevat toisiaan.³⁶²

Tukholman kaupungintalon suunnittelija, professori Ragnar Östberg piti 1926 luennon aiheesta "Käsityöläinen ja taide". Esitelmää oli kuulemassa täysi Helsingin yliopiston juhlasali. Hän kertoi käsityön ja taiteen välisestä suhteesta ja siitä, kuinka teollisuus oli tuhota niiden läheisen yhteyden. Östbergin mukaan vasta 1880-luvulla heräsi aito materiaalin taju ja samalla pääsi käsityö pitkästä alennustilastaan. Hän muistutti, että esimerkiksi monet kuvanveistäjät aloittivat työnsä käsityöläisinä. Käsityön periaatteiden ymmärtäminen on tärkeää myös arkkitehdeille.³⁶³ Östberg puhui ruotsalaisesta Carl Malmstenista ja Sigtunan koulusta, jotka olivat ottaneet käsityön uudistuksen "sydämenasiakseen". Hän esitteli myös Tukholman kaupungintalon³⁶⁴, joka on käsityön ja taiteen yhteisteos. Östberg korosti käsityön ja taiteen välisen yhteistyön merkitystä kaiken ammattituotannon alalla. Artikkelin kirjoittaja ehdotti, että suunnitteilla olevasta Suomen eduskuntatalosta tehtäisiin kotimaisen käsityötaidon näyte:

Ellei tätä asianomaiset rakennuttajat s. o. arkkitehti ja eduskuntaa edustava rakennuslautakunta ilman muuta ota vakavana ehdotuksena, olisi meistä täysi syy käsityöjärjestöjen, ehkä keskusjärjestönsä kautta, asiata vakavasti ryhtyä ajamaan soveliaain keinoin siihen suuntaan, että saataisiin uudesta eduskuntatalostamme samanlainen käsityön, kotoisen työtaidon apoteos, kuin on mainittu Tukholman kaupungintalo. Tulloon siitä suomalaisen käsityötaidon kunniakas mestarinäyte!³⁶⁵

Pohjolan kotiteollisuusliiton kokouksessa Tukholmassa 1927 käydyssä keskustelun perusteella määriteltiin kotiteollisuus-käsitettä. Sen katsottiin sisältävän taideteollisuuden, ammatillisen työn ja teollisuuskotityön sekä alkuperäisen maanviljelyksen sivussa kehittyneen kotiteollisuuden. Pohjolan kotiteollisuusliiton tehtävänä katsottiin kuitenkin lähinnä olevan vain "vaalia kansantaiteen ja maataloustuotannon pohjalta jatkuvaa kotikäsiötä, joka tekijässä lähinnä herättää rakkautta kotiseutuun ja isänmaahan"³⁶⁶. Göteborgin taideteollisuuskorkeakoulun rehtori, professori Axel Romdahl piti käräjillä esitelmän kotiteollisuudesta kansallisena sivistystekijänä. Esitelmä julkaistiin *Käsiteollisuudessa* 1928. Romdahl totesi, että maailmasta on tullut suuri jättiläiskaupunki, jonka toiminnalle romantiikka toimii "kansallisten arvojen tunnossa vastamyökkynä". Modernin, sivistyneen henkilön tulee painottaa enemmän kansallisia arvoja

³⁶² von Wright 1926, 170.

³⁶³ Käsityö ja taide 1926, 37.

³⁶⁴ Ruotsin klassismin monumenteja olivat Tukholman kaupungintalo (1911-1923), konserttitalo (1923-1928) ja kaupunginkirjasto (1920-1928), jotka herättivät laajaa ihastusta. Euroopassa ensimmäinen maailmansota oli vähentänyt kiinnostusta avantgardeen, perspektiivisiä tulevaisuuteen haettiin historiasta. Taide nähtiin poliittisena voimana. Käsityö ja taide 1926, 37.

³⁶⁵ Käsityö ja taide 1926, 37-38.

³⁶⁶ [Lauri Kuoppamäki] 1927, 63.

kuin ”yleismaailmallisia elokuvia, neekeritanssia, moottorikulttuuria tai räikeää musiikkia”. Hän muistutti, että Pariisin 1925 näyttelyssäkin mielenkiintoisinta oli juuri se, että kansalliset arvot korostuivat.³⁶⁷

Romdahlin mukaan kansantaide on kotiteollisuutena saanut uuden elämän kansallisena sivistystekijänä, jolla on myös kansantaloudellista merkitystä. Kyse ei ole kansallisten piirteiden kopioinnista, vaan siitä, että nykytuotannossa pyritään samaan tulokseen kuin kansanomaisessa käsityössä: yksinkertainen rakenne, edulliset raaka-aineet sekä materiaalin ja rakenteen avulla aikaansaatu ”johdonmukainen koristeellinen vaikutus”. Hänestä on väärin tuoda perinteisiä malleja ja värejä sellaisenaan kaupunkiasuntoihin, jotka ovat luonteeltaan ja mittasuhteiltaan täysin erilaisia.³⁶⁸ On ”kuin sarkapukuinen kunnon talonpoika jouduttuansa vahingossa hännystakkiseen päivällisseuraan”.³⁶⁹ Romdahl korosti, että vanhan perinteisen hengen pohjalta on luotava uusia, nykypäivään sopivia tuotteita. ”Kotiteollisuus ei saa olla muinaistieteellinen jäte, jos se mieliä merkitä mitään. Sen täytyy kuulua nykyisyyteen eikä menneisyyteen, jos se halua kasvaa ja viihtyä. ... Entisyyden ja nykyisyyden välisen suhteen punnitseminen jokaisessa eri tapauksessa vaatii hyvää älyä, hienoa, inhimillistä ja taidellista tahdikkuutta.”³⁷⁰

Romdahl muistutti, että kansanomaisen käsityön ja kotiteollisuuden suurin merkitys on siinä kansallisessa sivistystyössä, mitä se on vuosisatojen aikana tehnyt. On kasvatettu kauneuteen, mutta samalla on opetettu arvostamaan työtä muutenkin kuin vain rahallisen arvon perusteella. Käsityö antaa kansalle tunteen siitä, että sillä on jotakin omaa. Hänen mukaansa kotiteollisuusliikkeen myötävaikutuksella on talonpoikaiskulttuuri muuntunut nykyaikaiseksi ”taiteelliseksi liikkeeksi”, joka on vaikuttanut merkittävästi kaikkien Pohjoismaiden kansalliseen sivistykseen. ”Ellei kotiteollisuusliikettä olisi ollut olemassa, niin olisivat museoidemme talonpoikaiskokoelmat jääneet ...hautakammioiksi. Kotiteollisuusliike on tehnyt ne *varushuoneiksi* ja saattanut niiden sisällykset elämässä vallitsevaksi voimaksi.”³⁷¹ Romdahlin mukaan kotiteollisuus on ollut ”uudistamassa sitä mielialaa, josta vanha taideteollisuus on saanut alkunsa, aitouden ja totuuden tunnetta, iloa työhön, halua koettaa luoda jotakin uutta siitä, minkä on saanut periä ja haltuunsa.”³⁷²

Tukholman vuoden 1930 käsityö-, rakennus- ja taideteollisuusnäyttely sai laajasti huomiota tutkimuksen kohteena olevissa lehdissä. *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä käsiteltiin Ruotsin koti- ja taideteollisuuden syntyä ja kehitystä. Näyttelyn tarkoituksena oli yhdistää kauneus ja käytännöllisyys. Ajatuksella nähtiin olevan pitkä historia. Kun teollistuminen uhkasi käsi- ja kotiteollisuutta, havahduttiin 1870-luvulla puolustamaan ja uudelleen herättämään perinteistä käsityötä, kotiteollisuutta. Tuolloin perustettiin Nääsin käsityön opetuslaitos

³⁶⁷ Romdahl 1928, 44, 46.

³⁶⁸ Romdahl 1928, 44, 46.

³⁶⁹ Romdahl 1928, 47.

³⁷⁰ Romdahl 1928, 47.

³⁷¹ Romdahl 1928, 47.

³⁷² Romdahl 1928, 47-48.

lähelle Göteborgia. Samoihin aikoihin paronitar Sophie Adlersparre perusti Handarbetets Vänner -yhdistyksen pelastaakseen kankaan kutomisen taidon. Tohtori Arthur Hazelius teki aloitteen vanhojen kansanomaisten esineiden keräämiseksi ja perusti Skansenin ulkoilmamuseon. Rakkaus perittyihin esineisiin ja vanhoihin taitoihin juurtui syvälle Ruotsin kansaan, joka otti käsityöliikkeen omakseen. Perustettiin yhdistyksiä ja museoita. Kotiteollisuusliikkeen syntymisen lisäksi toinen tärkeä kehitysaskel käsityön ja taideteollisuuden edistämiseksi tapahtui 1920-luvulla, jolloin nuoripolvi kiinnostui taideteollisuudesta. Keskeisenä henkilönä olivat Svenska Slöjdföreningenin puheenjohtaja, professori Gregor Paulsson ja tohtori Eric Wettergren. He korostivat käsityön, joka sisälsi myös kotiteollisuuden³⁷³ sekä taiteen ja teollisuuden yhteistyön merkitystä³⁷⁴ Deutscher Werkbundin ajatusten mukaisesti. Yhdistys uudelleenorganisoi 1915 Werkbundin mukaisesti³⁷⁵.

Ruotsissa toimittiin ulkomailta saatujen vaikutteiden mukaisesti, mutta ruotsalaisena ominaispiirteenä voi pitää sitä, että kuvataiteilijat olivat tottuneet tekemään suunnitelmia ja työpiirustuksia niin keramiikkatöihin, tekstiileihin kuin kultasepäntöihin³⁷⁶. Muutamat taiteilijat olivat myös mestareita käsityöläisinä. Uusien valmistustekniikoiden ja teollisuuden toimintaperiaatteiden omaksuminen ei tuottanut harjaantuneille taiteilija-suunnittelijoille vaikeuksia, kun heille tarjottiin työtä teollisuustuotteiden suunnittelijoina. Ruotsilla oli näin etulyöntiasema esimerkiksi Suomeen verrattuna, koska täällä ei juuri ollut kuvataiteilijoita (poikkeuksena esimerkiksi Akseli Gallen-Kallela), jotka hallitsivat myös käsityötekniikoita, ja siksi myös taideteollisen koulutuksen saaneiden työskentely teollisuudessa oli aluksi vaikeaa ja aiheutti ristiriitoja. Ruotsalaisen taideteollisuuden iskulauseena "vackrare vardagsvara" oli kannustanut jo kymmenisen vuotta kohti unelmaa, että "kauneus muodostaisi jokapäiväisen elämän tärkeimmän tekijän"³⁷⁷. Mutta ruotsalaisten mielestä oltiin tuosta unelmasta vielä 1930 kaukana, koska taiteen ja teollisuuden yhteistyö on kohdistunut enimmäkseen "ylellisyys ja muotitavarain" valmistukseen. Artikkelin kirjoittajan mukaan ruotsalainen taideteollisuus oli 1930 käännekohdassa. Näyttelyn johto asettui vastustamaan teollisen valmistuksen rappiota ja halusi esittää näyttelyssä vain parasta mitä teollisuudessa ja koti- ja taideteollisuudessa Ruotsissa sillä hetkellä oli tarjota lähtökohtanaan kauneus, tarkoituksenmukaisuus ja käytännöllisyys.³⁷⁸

Tukholman näyttelystä kirjoitettiin *Käsiteollisuudessa* useita artikkeleita. Lehden mukaan näyttelyn yhtenä tarkoituksena oli pyrkiä ratkaisemaan ajan-kohtainen kysymys, miten saada ihmisarvon mukaisia, viihtyisiä asuntoja kansalle, varsinkin kaupungeissa. Nähtävillä oli eri arkkitehtien suunnittelemaa malliasuntoja eri tuloluokissa oleville perheille. Artikkelin kirjoittajan Yrjö Rå

³⁷³ Paulsson käytti käsitteitä hantverk och hemslojd. Paulsson 1949, 100-103.

³⁷⁴ Ruotsin taide- ja...1930, 25. Vert. Danielson 1991.

³⁷⁵ Levanto 1972, 19.

³⁷⁶ Ruotsin taide- ja...1930, 25-26.

³⁷⁷ Ruotsin taide- ja... 1930, 25.

³⁷⁸ Ruotsin taide- ja...1930, 25-26.

säsen mielestä vanhaan rakennustyyliin tottunut ei oikein innostunut uudesta tyylistä, mutta sisälle astuttuaan huomasi, että asunnot ovat viihtyisiä.³⁷⁹ Mallikodeista kirjoitettiin *Käsateollisuuteen* myös toinen hyvin samansisältöinen artikkeli, jossa aavisteltiin, että ”tällaiseen yksitoikkoisuuteen yleisö epäilemättä piankin tulee kyllästymään, mutta hyviä aiheita näistä taloista saa paljon”.³⁸⁰



KUVA 11
Ingegerd Torhamnin suunnittelema nukkamatto, joka oli esillä Tukholman vuoden 1930 näyttelyssä. *Käsateollisuus* 6/1930, 96.

Aino Kärki esitteli näyttelyn tekstiilitaidetta. Hänestä oli ilahduttavaa havaita, että perinteisen kotiteollisuuden tekniikoita (ryijy, kiintopujotus, damasti, kuvakudos, tākänä, ruusukas, juoksupujotus) on sovellettu uusiin teollisiin malleihin. Funktionalismin, uusasiallisuuden edustajaksi Kärki mainitsi muun muassa Ingegerd Torhamnin, jonka vapaasti sommitellut nukkamatot (KUVA 11) poikkesivat täysin traditiosta. Ruotsissa oli myös elinvoimaista kotiteollisuutta, jonka haasteeksi nousi kyky pystyä soveltamaan perinnettä ajan tarpeiden ja vaatimusten mukaisesti. Kiivaan keskustelun aiheeksi nousi näyttelyn tiimoilta kotiteollisuuden linjavalinta: perinteistä jäljitellen vai uutta luoden.³⁸¹ Myös *Domuksessa* arvioitiin Tukholman näyttelyn tekstiilitaidetta. Kirjoittajan mielestä ruotsalainen kotiteollisuus on elänyt henkiin herättämisen ja kukoistuksen aikaa viimeiset 20 vuotta ja siksi on jo aika kehittää tekstiilityötä nykyajan koteja varten.³⁸²

Svenska Slöjdföreningen keskittyi taidekäsityöhön ja taideteollisuuteen,

koska kotiteollisuusosalalle oli perustettu useita muita yhdistyksiä. Teollisuusyritykset avustivat varsinkin Hem-näyttelystä lähtien yhdistystä taloudellisesti. Näyttelyssä olleita standardihuonekaluja alettiin valmistaa ja niistä tuli yhä suosituimpia, mihin vaikutti merkittävästi Slöjdföreningenin julkaisemat mallilehdet ja työpiirustukset. Merkittävimmät tulokset teollisuuden ja taiteilijoiden yhteistoiminnasta näkyivät lasi- ja keramiikkateollisuudessa. Tukholman vuoden 1930 näyttely oli tavallaan vuoden 1917 näyttelyn toisinto. Näyttelytoiminnan lisäksi Slöjdföreningen teki propagandatyötä järjestämällä luentoja, näyttämällä ”varjokuvia”, levittämällä kirjallisuutta sekä julkaisemalla aikakauslehteä. Koska lehden otsikot ja kuvatestit olivat ruotsin lisäksi englanniksi, sak-

³⁷⁹ Räsänen 1930, 56, 58.

³⁸⁰ Mallikoteja...1930, 60.

³⁸¹ Kärki 1930, 76-77, 96-98.

³⁸² Thormen 1930, 101-103.

saksi ja ranskaksi, sai lehti tilaajia ympäri maailman. Lisäksi lehti oli hinnaltaan edullinen, joten sen hankkiminen oli jokaiselle asian harrastajalle mahdollista. Lehdessä kirjoitettiin taideteollisuuden lisäksi myös ruotsalaisesta kotiteollisuudesta.³⁸³

Gustaf Munthe arvosteli Tukholman näyttelyä *Domuksessa* siitä, että näyttelyyn valmistettiin suuri määrä tavaroita, joiden tehtävänä oli ainoastaan lisätä näyttelyn arvoa. Niitä ei oltu tarkoitettu yleiseen käyttöön. Myös teollisuusyrityksiä, tavarantoittajia, oli pakotettu mukautumaan liian lyhyessä ajassa uuteen muotoiluun. Monet yrittivät luoda tuotteita vain sillä perusteella, että niiden odotettiin saavuttavan huomiota näyttelyssä.³⁸⁴ Funktionalismi poikkesi historiallisista tyyleistä kohottamalla tarkoituksenmukaisuuden ja kostruktivisuuden lähtökohdakseen. Aiemmin tyylien tunnusmerkkinä oli ornamenttiikka. Periaate toimi Munthen mielestä ehkä arkkitehtuurissa ja huonekaluissa, mutta ei lasiesineissä eikä tekstiileissä, joissa oli kyse vain uudenlaisesta ornamenttikasta: ”Mattoa ei funktionalismi voi tehdä sen funktionalistisemmaksi kuin mitä se on, ja tavallinen juomalasi on jo niin tarkoituksenmukainen kuin miksi se voi tulla. Samoin on keramiikan laita. Vaikka yritettäisiin kuinka, niin tuskinpa voitaisiin valmistaa muodoiltaan nykyisiä tarkoituksenmukaisempia kahvikannuja, kuppeja, liemilautasia ja maitokannuja.”³⁸⁵ Jos funktionalismi ilmenee vain koristelussa, on se periaatteessa funktionalismin perusolemuksen vastaista. Munthe muistutti, että esimerkiksi ruotsalainen keramiikka olisi hyvin samantapaista vaikkei funktionalismia olisi keksittykään.³⁸⁶

Domuksessa ilmestyi Célie Bruniuksen artikkeli Tukholman näyttelyn huonekaluista. Hänen mielestään näyttelyn sisustusesineet vaikuttivat ”terveiltä”, vaikka ovatkin toisinaan ”köyhiä ja ikäviä ja näyttävät olevan kootut hieman ylimalkaisesti. Aistikkautta ja mukavuutta vaativa tarkastelija äännähtää halveksivasti...”³⁸⁷ Kansanvaltaiseen asumiseen sopii Bruniuksen mielestä sarjahuonekalut, koska ne ovat edullisia, käytännöllisiä ja helposti koottavia. Niitä on helppo täydentää ja yhdistellä. Hänestä oli hämmästyttävää, ettei vastaavia huonekaluja ole tuotettu ennen kuin Bodaforsin tehtaot alkoivat valmistaa satulavyötuoleja 1920-luvulla.³⁸⁸

Tukholman näyttelyn johto suhtautui kylmäkiskoisesti yksilöllisten ja kalliiden huonekalujen valmistukseen. Ruotsin huonekalutuotannon estetiikkaan 15 vuoden ajan vaikuttaneen Carl Malmstenin ja näyttelyn johdon välille syntyi kiista, koska Malmsten edusti talonpoikaisperinteeseen pohjautuvaa näkemystä. Tukholman näyttelyssä taas pyrittiin löytämään uusi muotokieli, joka perustui uusiin materiaaleihin ja uusien teknisten sovellutusten hyödyntämiseen. Malmsten sai tuekseen suuren joukon taidekäsityöläisiä, joiden mielestä tehdasmaisessa tuotannossa on rappeutumisen merkkejä ja se on uhka ruotsalai-

³⁸³ Wollin 1930, 76-82.

³⁸⁴ Munthe 1930, 85.

³⁸⁵ Munthe 1930, 85-87.

³⁸⁶ Munthe 1930, 85-87.

³⁸⁷ Brunius 1930, 92.

³⁸⁸ Brunius 1930, 94-96.

selle kansainvälisesti arvostetulle käsityölle. Alettiin puhua taidekäsityötä uhkaavasta hätätilasta ja käsityöläisten ahdingosta. Bruniuksen mukaan nykykäsityö voitiin jakaa kolmeen ryhmään. Ensimmäiseen ryhmään kuului porvarillista tyyliä edustava teknisesti korkeatasoinen ja pidättyvästi koristeltu kotiteollisuus, jota Malmsten edusti. Toisen ryhmän muodosti Pariisin vuoden 1925 näyttelyn kaltainen eksklusiivinen käsityö, mutta se oli vierasta ruotsalaiselle sisustustaiteelle. Kolmatta käsityösuuntausta edusti Tukholman näyttelyssä Nordiska Kompanetin sisustama huvila – eräänlainen ”ummehtunut hienous”, jonka päätehtävänä oli vastustaa teräshuonekaluja ja sarjatuotantoa.³⁸⁹

Tukholman näyttelyssä yritettiin ratkaista pienen huoneiston kalustamiseen liittyviä ongelmia. Yhtenä ratkaisuna nähtiin siirrettävät ja kevyet teräspuokihuonekalut. Esiteltiin myös uusia huonekalutyyppejä: ”säilytyshuonekalu”, joka korvasi vanhanaikaisen lipaston, ja tarjoiluvaunu, joka korvasi tarjoilupöydän ja senkin. Bruniuksen mukaan mennyttä on aika, jolloin jokainen huone sisustettiin omaksi tyyllilliseksi kokonaisuudekseen, jossa toistuivat samat värit, muodot ja raaka-aineet. Nykykoti luo vaihtelun mahdollisuuksia.³⁹⁰

Tukholmassa järjestettiin näyttelyn yhteydessä pohjoismainen taideteollisuuskongressi, jonka teemana oli ”kansallista ja kansainvälistä nykyisessä taideteollisuudessa”. Luennoitsijoina olivat näyttelyn komissaari, Svenska Slöjdföreningenin johtaja Gregor Paulsson ja saman yhdistyksen varajohtaja, tohtori Nils G. Wohlin, tanskalainen hovikultaseppä A. Michelsen, Oslon käsi- ja taideteollisuuskoulun yliopettaja, kultaseppä Jakob Prytz sekä arkkitehti Gustaf Strengell Suomesta.³⁹¹

Lauri Kuoppamäki järjesti kotiteollisuusväelle useita opintomatkoja Tukholman näyttelyyn. Hänen opastamilleen matkoille osallistui kaikkiaan toista tuhatta henkilöä, joista 40:lle opettajalle maatalousministeriö myönsi matkapurahan.³⁹² Samanlaisia opastettuja matkoja järjesti myös Suomen Käsityö- ja Teollisuusliitto omille jäsenilleen. Tukholman näyttelyssä käyneet kommentoivat kokemuksiaan myös *Domuksen* mielipidepalstalla. Esimerkiksi arkkitehti Alli-Salli Ahteen mielestä näyttelyn miinuspuoli oli ”*vackrare vardagsvaran*” kehitys ”*dyrare festdagsvaraksi*”.³⁹³ Monelle varsinkin nuoren polven edustajalle Tukholman näyttely 1930 oli ennen kaikkea toiveikas näky tulevaisuuden kaupungista, rajattomasta luottamuksesta teknologian mahdollisuuksiin ja järkevä syy luoda parempi yhteiskunta ja kauniimpi maailma³⁹⁴.

Tukholman näyttelyn jälkeen kirjoitukset Ruotsin ja myös muiden Pohjoismaiden käsityöstä ja taideteollisuudesta tyrehtyivät. *Domuksessa* oli 1931 ainoastaan tekstiilitaiteilija Eva Anttilan kirjoittama artikkeli Ruotsin tekstiilitaiteesta. Anttilan mielestä Tukholman näyttelyssä oli kotiteollisuus pohjainen ilmaisuus niin voimakas, että modernismi joutui sen rinnalla ”epäedulliseen va-

³⁸⁹ Brunius 1930, 97-99.

³⁹⁰ Brunius 1930, 100.

³⁹¹ Pohjoismainen ... 1930, etusisäkansi.

³⁹² Kuoppamäki 1930, 53; Kotiteollisuusväkemme... 1930, 80.

³⁹³ Ahde 1930, 124.

³⁹⁴ Pred 1995, 98. Per G. Råbergia (1980, 9) siteeraten.

loon” ja on joutunut taistelemaan päästäkseen esiin. Hän ennusti, että tulossa on modernismin ja konservatismien välinen taistelu muillakin osa-alueilla kuin tekstiilitaiteessa.³⁹⁵

Vieroksuttu venäläisyys

Aineistonäkökulma

Ateneumissa oli 1898 laaja artikkeli venäläisen taidekriitikon ja impressaarin Sergej Diaghilewin [Sergei Djagilev]³⁹⁶ näkemyksistä ja taiteen dekadenssista. Hän kirjoitti James McNeill Whistlerin ja John Ruskinin taideteoreettisista erimielisyyksistä³⁹⁷ sekä venäläisen taiteen olemuksesta ja siihen liittyvistä näkemyksistä, erityisesti kirjallisuudessa. Utilitaristien taistelu taiteen vuoksi -periaatetta vastaan nousi ydinkysymykseksi. Diaghilewin mukaan Venäjällä ei *l'art pour l'art* -teoria ole koskaan onnistunut saavuttamaan voittoa. Hän selitti monisanaisesti Ruskinin hurmioitunutta ja idealisoivaa suhdetta luontoon, mutta kannatti itse Huysmanin³⁹⁸ kaltaista taiteentotuuden etsimistä, jossa keskeisenä tekijänä on ihmisen persoonallisuus, temperamentti.³⁹⁹ Hän otti kantaa myös taiteessa ilmenevään nationalismiin, ja piti sitä venäläisille tyypillisenä ominaisuutena. Venäjä ei kuitenkaan hänen mielestään saa eristäytyä länsimaisesta kulttuurista. Taide ja elämä ovat toisiinsa sidotut ja kuvastavat toisiaan, Diaghilew totesi.⁴⁰⁰

Mandelstamin artikkeli Leo Tolstoin kaunokirjallisen tuotannon suhteesta hänen moraalifilosofiaansa julkaistiin *Ateneumissa* 1898, jolloin Tolstoi täytti 70 vuotta⁴⁰¹. Hänen suhteestaan taiteeseen kirjoitettiin myös 1910. *Kotिताiteessa* tuotiin esille Tolstoin näkemyksiä hyvän ja huonon taiteen olemuksesta sekä taiteen suhteesta tunteeseen.⁴⁰²

Venäläisestä käsityöstä ja taideteollisuudesta kirjoitettiin tutkituissa lehdissä harvoin. Yrjö Blomstedt käytti *Kotिताiteessa* 1902 Pietarin ensimmäistä yleistä kotiteollisuusnäyttelyä esimerkkinä siitä, kuinka käsityön tuli perustua kansalliselle pohjalle.⁴⁰³ Suomensukuisista kansoista otstjakkien ja vogulien

³⁹⁵ Anttila 1931, 130-131.

³⁹⁶ Vert. Soini 2005, 108-116, 124.

³⁹⁷ Diaghilew 1898, 343-344. Myös Sigurd Frosterus oli kiinnostunut James McNeill Whistlerin (1834-1903) estetiikasta ja maalauksista ja hänen Ruskinin nationalismia sekä prerafaelismia vastustavista näkemyksistään. Sarje 2000, 66.

³⁹⁸ Tulkitsen Diaghilewin tarkoittavan Joris-Karl Huysmania, jonka 1884 ilmestynyt *À rebours*-teos oli yksi vuosadan lopun dekadentin ilmapiirin keskeisiä romaaneja.

³⁹⁹ Diaghilew 1898, 345-355, 359-360.

⁴⁰⁰ Diaghilew 1898, 366-367.

⁴⁰¹ Mandelstam 1898, 394-416.

⁴⁰² T. S. [Toivo Salervo] 1910, 135-140. Leo Tolstoin *Mitä taide on?* -teos ilmestyi suomennettuna 1898.

⁴⁰³ Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(A), 19-21.

tuohitöitä ja ornamenttiikkaa esiteltiin *Kotitaiteessa* 1911. Artikkelit perustui kansatieteilijä U. T. Sireliuksen 1904 julkaisemaan tutkimukseen.⁴⁰⁴ Vuonna 1908 ilmestyneessä kotiteollisuuskomitean mietinnössä oli tietoa Venäjän, kuten useimpien muidenkin Euroopan maiden kotiteollisuusoloista, joita Alexandra Gripenberg kartoitti.⁴⁰⁵ Venäjän avantgardistisesta taideteollisuudesta tai edes venäläisistä muualla Euroopassa vaikuttavista taiteilijoista ei myöskään kirjoitettu. Kotiteollisuudesta kirjoitettiin laajemmin vain *Käsityöllisyydessä* vuosina 1912 ja 1913. Sortavalasta kotoisin ollut valtion kotiteollisuustoimiston tarkastaja Lauri Mäkinen teki Porvoon lelupajan johtajan John Engelbergin kanssa usean kuukauden matkan Venäjälle 1912. Tutustumisen kohteena oli Euroopan puoleisen Venäjän käsityö ja kotiteollisuus. Mäkinen osti matkalta Valtion kotiteollisuusmuseon kokoelmiin noin 840 esinettä⁴⁰⁶. Kotiteollisuus oli Venäjällä tuolloin maanviljelyksen jälkeen merkittävin elinkeino. Tuotteiden myynti oli järjestetty hyvin. Käsityöläisten sarjatyöhön ja alihankintaan oli kehitetty omat järjestelmänsä. Suomen ja Venäjän välillä ei kuitenkaan ollut pohjoismaisen yhteistyön kaltaista toimintaa käsityön alalla. Mäkisen mukaan hänen tapaamansa venäläiset ymmärsivät, että suomalaiset olivat epäluuloisia venäläisiä kohtaan sortovuosien vuoksi.⁴⁰⁷

Mäkisen Venäjän matkan seurauksena Suomi otti osaa toiseen yleisvenäläiseen kotiteollisuusnäyttelyyn Pietarissa 1913. Esillä oli noin 5 000 henkilön tuotteita koko laajan Venäjän alueelta; kuten huonekaluja, painokankaita (*naboika*), metallitöitä, tataarien kirjottuja nahkasaappaita, pitsejä, nauhoja ja lakkatöitä.⁴⁰⁸ Näyttelyn Suomen osastolla oli esillä muun muassa ryijyjä, raanuja, karvalankamattoja, lapasia, pitsejä, puukkoja, piippuja, huopatossuja, metallitöitä, vuolukiviesineitä, keramiikkaa, tuohi- ja niinitöitä, leikkikaluja ja urheiluvälineitä. Näyttelyssä olivat edustettuina Lappeenrannan naiskäsityökoulu ja mallienvälitystoimisto, Säämingin mieskäsityökoulu, Helsingin Puuseppäammattikoulu, Wetterhoffin työkoulu, Helsingin mallikutomo ja Suomen Käsityön Ystävät. Esillä oli noin 600 henkilön tuotteita. Suomen näyttelyosaston yhteydessä oli myymälä. Myynti ylitti odotukset, vaikka tullimaksut nostivat hintoja huomattavasti. Näyttelyn yhteydessä tehtyjen myyntisopimusten myötä suomalaisten käsityötuotteiden maastavienti kasvoi merkittävästi. Näytteitä suomalaisesta tuotteista vietiin ainakin Puolaan, Saksaan, Italiaan, Englantiin ja Amerikkaan. Venäläisten toivomuksesta näytteillä oli sellaisia tuotteita, joiden myynti olisi Venäjällä mahdollista.⁴⁰⁹ Mäkinen järjesti näyttelyyn Suomesta kuusi opintomatkaa. Lisäksi senaatti myönsi apurahoja kotiteollisuusopettajille ja käsityöammatinharjoittajille.⁴¹⁰

404 T. S. [Toivo Salervo]1911, 131-136.

405 Komiteamietintö 1908:21.

406 Mäkinen 1912, 43-44; Heinänen 1993b, 7.

407 Mäkinen 1912, 43-45.

408 "Pikajunan" päällikkö [Lauri Mäkinen] 1913, 43-44; Mäkinen 1913, 61.

409 Mäkinen 1913, 61,64, 68; Pietarin kotiteollisuusnäyttelyä 1913, 35.

410 Pietarin kotiteollisuusnäyttely. Suomen... 1913, 26; Opintoretkiä ...1913, 35.

Suomen osasto sai hyvät arvostelut venäläisiltä ja ulkomaisilta kriitikoilta. Mäkisen mukaan ainoat moitteet tulivat *Uusi Aura* -lehdessä Onni Okkoselta, joka ihaili suuresti alkuperäistä venäläistä kansantaidetta ja kirjoitti, että: "melkoisen nololta tuntui kotoisessa osastossa tulla yhtäkkiä maukkaasti sisustettuun eurooppalaiseen kapinettiin, jonka paksujen mattojen, hienojen seinäverhojen, modernien mööpelien *piti edustaa erikoisesti suomalaista kotiteollisuutta*. Yhtä hyvin ne olisivat voineet edustaa wieniläistä, kööpenhaminalaista, amerikkalaista!"⁴¹¹ Mäkinen, joka oli näyttelyn komissaari kertoi, että hän halusi ottaa näyttelyyn ainoastaan kansantaidetta, koska taideteollisuus oli liian kansainvälistä, mutta ei voinut "saavuttamansa maineen vuoksi" jättää Suomen Käsityön Ystävien tuotteita pois. Siksi hän oli osittain samaa mieltä Okkososen kanssa Käsityön Ystävien osastosta, johon Okkososen kritiikki kohdistui. Mäkinen kertoi myös joidenkin suomalaisten sosiaali-demokraattisten lehtien paheksuneen, että näyttelyssä oli helsinkiläisen Kotiahkeruus-yrityksen "ylellisyysompeleita". Mäkinen totesi, että kyseiset tuotteet ovat myyntiin valmistettuja ja näin täysin sopivia näyttelyn yleisteemaan. Lisäksi hän muistutti, että "Kotiahkeruus on ottanut erikoisalakseen semmoisten teettämisen kotimaisista, etupäässä maalaisaineksista työläisneitosillamme. Millään nälkäpalkoilla ei näitä ole teetetty, vaan on tällä samoin kuin miestenkin kotiteollisuuden alalla viime aikoina saatu syntymään yhä uusia semmoisia työmahdollisuuksia, joissa ansio on yhtä hyvä tai parempikin kuin tehtaissa."⁴¹²

Lauri Mäkinen kirjoitti *Käsityöteollisuuteen* artikkelin venäläisestä käsityöstä 1913. Seuraavana vuonna häneltä ilmestyi teollisuushallituksen tiedonantoina⁴¹³ selostus matkastaan Venäjälle ja laaja arviointi maan kotiteollisuusoloista. Mäkisen mukaan Venäjällä oli 1906 laaditun tilaston mukaan 12 miljoonaa ammattikäsiyöläistä ja noin 1,7 miljoonaa tehdastyöläistä. Mutta 1913 tilanne oli huomattavasti tasavertaisempi. Kotiteollisuus syntyi ja kehittyi suurimmaksi osaksi maaorjuuden seurauksena, kun suurten maatilojen omistajat teettivät alustalaisillaan käsitöitä. Paremman tulon saavuttaakseen tilat erikoistuivat tiettyihin käsityötekniikoihin ja sarjatyö vietin mahdollisimman pitkälle. Kun maaorjuus lakkautettiin 1862, jatkoivat talonpojat kotiteollisuuden harjoittamista omana toimintanaan. Myynti hoidettiin useimmiten artellien eli osuuskuntien avulla. Myös Venäjän valtio tuki kotiteollisuutta muun muassa palkkaamalla neuvoja, kuten teknisen korkeakoulun professoreita, avustamaan kehittämistyössä. Mäkisen mukaan venäläinen kotiteollisuus oli 1900-luvun alussa kriisissä, koska saksalainen rihkama houkutteli venäläisiäkin käsityöläisiä valmistamaan huonolaatuisia tuotteita.⁴¹⁴

Suomen näyttelyosallistumista ja tutustumista venäläiseen tapaan tuottaa kotiteollisuutta yritettiin hyödyntää mahdollisimman pitkälle. Esimerkiksi Suomen Yleinen Käsityöteollisuusyhdistys julkisti kirjoituskilpailun Pietarin näyttelyko-

⁴¹¹ Mäkinen 1913, 64.

⁴¹² Mäkinen 1913, 64.

⁴¹³ Mäkinen, Lauri 1914. Kotiteollisuusoloista Venäjällä. Teollisuushallituksen tiedonannot N:o 61.

⁴¹⁴ Mäkinen 1913, 39-40.

kemuksista. Aiheena oli ”Mitä ovat Suomen kotiteollisuudenharjoittajat ja käsiteollisuustuotteiden myöjät lähinnä oppineet Pietarin käsiteollisuusnäyttelystä 1913?”⁴¹⁵ Kirjoituskilpailun tuloksista ei ollut mainintoja *Käsiteollisuus*-lehdessä.

Hajanaisia vaikutelmia

Aineistonäkökulma

Ateneumissa oli laaja, runsaasti kuvitettu Torsten Söderhjelman artikkeli Pariisiin 1900 maailmannäyttelystä, jossa oli esillä tieteen ja taiteen saavutuksia, mutta myös aikansa modernia sovellettua taidetta.⁴¹⁶ Esillä oli tieteellistä kirjallisuutta, akateemisia väitöskirjoja, aikakauskirjoja, koulutuksen – varsinkin käsityökoulujen ja seminaarien – esittelyä sekä hallinnon tilastotietoja elinkeinoista. Suomalainen tyyli esittäytyi Iris-tehtaan huonekalujen ja keramiikan, Gallénin suunnittelemien tekstiilien, Suomen Käsityön Ystävien, Taideteollisuuskeskuskoulun, Suomen käsiteollisuusyhdistyksen, Helsingin käsityökoulun ja kudontakoulujen töiden välityksellä. Mukana oli myös matkailuyhdistys, joka esitteli sisämaan järviseujuja Albert Gebhardin maalaamien freskojen avulla. Esillä oli myös kokoelmat puukkoja, kukkaroita ja monoja. Teollisuushalleissa oli esillä tekstiiliteollisuus, rautateollisuus, paperiteollisuus, Arabian posliiniteollisuus, Sanduddin tapeetteollisuus sekä Stigellin ja Bergmanin kivenhakkaamot. Söderhjelman mukaan Suomi ja sen kansa antoivat itsestään itsenäisen ja vilpittömän kuvan, joka oli tarpeeksi voimakas osoittamaan, että lähinaapurusto ei voi pyyhkäistä sitä olemattomaksi. Käsityössä ja sovelletussa taiteessa näkyi eri maiden yhteiset peruslinjat ja -ajatukset. Skandinavian maat saivat Söderhjelman mukaan muun maailman hyväksynnän, mutta eivät vielä olleet vaikuttamassa ajan tyyliin ja makuun.⁴¹⁷

Helsingissä oli 1901 ranskalaisen taiteen näyttely, jossa oli esillä myös taidenäyttelyä. *Ateneum* julkaisi kuvia art nouveau -tyylistä koriste-esineistä, rasi-oista, nahkatöistä, keramiikkamaljakoista sekä hius- ja kaulakorista⁴¹⁸. Ranskalaisista gobeliineista, kuuluisista lankojen värjääjistä sekä Colbertin merkityksestä valtiollisen gobeliinitehtaan syntyyn kirjoitettiin *Kotिताiteessa* 1902 ja 1904⁴¹⁹.

Karin Hirn kirjoitti 1902 *Euterpeen* artikkelin Torinon koristetaiteen näyttelystä. Hän ihmetteli, kuinka näin merkittävää näyttelyä ei juurikaan huomioitu Suomen lehdistössä ja että kuinka muutamien kiinnostuneiden innostus laimeni heti, kun he kuulivat huhuja negatiivisesta kritiikistä. Yleinen näkemys oli, että Torinon näyttelyllä ei ollut mitään uutta annettavaa, koska Pariisiin vuoden

⁴¹⁵ Palkintokilpailu 1913, 36.

⁴¹⁶ Söderhjelm 1900, 147-151.

⁴¹⁷ Söderhjelm 1900, 152-158. Vert. Smeds 1996, 276-345.

⁴¹⁸ Konstindustriförmål...1901, numeroimattomia sivuja.

⁴¹⁹ S. S-n [S. Snellman] 1902, 53; Gobeliinin... 1904, numeroimaton sivu.

1900 ja Darmstadtin vuoden 1901 näyttelyt olivat esittäneet kaiken oleellisen. Lisäksi modernin saksalaisen taideteollisuuden näyttelyitä kiersi Euroopan maissa. Hirnin mielestä Torinossa saksalaisten osasto oli laaja ja poikkeuksellisen hyvä. Myös Belgian ja Itävallan osastot olivat kiinnostavia. Ruotsi, Norja ja Tanska olivat pienillä näyttelyillä mukana, mutta Suomi ei osallistunut, vaikka Hirnin mielestä esimerkiksi A. W. Finchin keramiikka olisi sopinut sinne erinomaisesti.⁴²⁰ Torinon näyttelystä oli *Eutepen* lisäksi myös *Kotitaitteessa* müncheniläisestä lehdestä käännetty laajahko esittely. Myös Louis Sparre kommentoi samaa näyttelyä kirjoittaessaan Düsseldorfin kansallisesta sisustustaiteen näyttelystä.⁴²¹

Japanilaisesta kulttuurista, kuten ikebanasta ja Bushido-traditiosta (japanilaisten sielu), kirjoitettiin *Ateneumissa* 1898 ja 1902⁴²². Japanismista kirjoitettiin *Kotitaitteessa* 1907. Kerrottiin sen ilmenemismuodoista sekä leviämisestä Eurooppaan ja varsinkin Ranskan kuvataiteeseen ja taideteollisuuteen.⁴²³ Gustaf Strengell kirjoitti *Kotitaitteeseen* 1909 ranskalaisesta ilmoitus- ja julistesuunnittelijoista⁴²⁴. Samassa lehdessä arvioitiin 1910 Brysselin maailmannäyttelyä. Näyttelyssä olleita ranskalaisia huonekaluja pidettiin vanhanaikaisina. L'art nouveau ja maison moderne ponnistelut olivat olleet kirjoittajan mielestä turhia, koska eklektismi on jälleen vienyt voiton.⁴²⁵

Tutkituista lehdistä ainoastaan *Käsieteollisuudessa* oli artikkeleita Virosta, sen kansantaiteesta ja kotiteollisuudesta. Suomessa oli esillä virolaista kansantaidetta 1919⁴²⁶. Viron kansankulttuurista väitellyt Ilmari Manninen kirjoitti artikkelin samaan lehteen 1929. Hänen mukaansa virolaiset taiteilijat alkoivat jalostaa kansantaiteen dekoratiivisia aiheita valtiollisen itsenäisyytensä ensimmäisellä vuosikymmenellä. Valtion taideteollisuuskoulu, Tallinnan ja Tarton tekstiilialan koulut sekä Kodukäsítő-osakeyhtiö toimivat edelläkävijöinä kansantaiteen soveltamisessa taideteollisuuteen. Virolaiset käsityöt, varsinkin kirjokintaat ja villapaidat, löysivät tiensä myös maailmanmarkkinoille.⁴²⁷

Käsityön asema Ranskassa nostettiin esille 1928. Käsityö eli siellä uudetsyntymisen aikaa. Useat lait ja asetukset olivat ensimmäisen maailmansodan jälkeen tähänneet käsityöläisten etujen turvaamiseen. Koska käsieteollisuus muodosti merkittävän osan valtiontaloudesta, ei käsityötä ja teollisuutta tuotantotapana juurikaan erotettu toisistaan kuten monissa muissa maissa. Tämän vuoksi käsityö käsitteenä on Ranskassa laajempi kuin esimerkiksi Suomessa. Ammatillisella opetuksella oli koulutuksessa suuret tuntimäärät, ja opetusta annettiin myös lapsille käsityökalujen käytön lisäksi myös koneiden käytössä. Maahan perustettiin useita erikoisammattikouluja ja yleensäkin koulut olivat

420 K. H. [Karin Hirn], 1902, 4.

421 Kansainvälinen ...1902(A)/3, numeroimaton sivu; Sparre 1902(A), 59-60.

422 Zilliacus 1898, 457; Lindqvist 1902, 310.

423 Japanismi 1907, 67-68.

424 G. S-II [Gustaf Strengell] 1909, 131-135.

425 V. V. 1910, 84-88.

426 Ivalo 1919, 22-23.

427 Manninen 1929, 21-22.

varustetasoltaan ensiluokkaisia. Opetusta kohdistettiin sekä teollisuusammattiteihin että perinteisiin käsityöammattiteihin. Lainsäädäntö oli Ranskassa samankaltainen kuin Suomessa. Lait eivät suojanneet vapaan elinkeinonharjoittamisen vuoksi ammattikäsityöläisiä, vaan kuka tahansa sai harjoittaa mitä tahansa ammattia, myös ilman koulutusta. Teollisuusammateista tuli suosittuja, koska niihin kouluttautuminen kesti vähemmän aikaa kuin käsityöammattiteihin.⁴²⁸ Ranskalaisesta ammattikasvatusjärjestelmästä kirjoitettiin *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä myös 1929. Nyt aiheena oli ammatinvalinnanohjaus, jonka avulla lapsia ja nuoria autettiin valitsemaan luontaisia taipumuksiaan vastaava ammatti. Samanlainen järjestelmä oli käytössä myös Saksassa.⁴²⁹

Kansainvälisyys tutkituissa lehdissä

Vuonna 1898 kirjoitettiin tutkituissa lehdissä ensimmäisen kerran uudesta taiteesta, art nouveausta, ja Arts and Crafts -liikkeestä. Albert Edelfelt kaipasi arjen käyttöesineisiin yksinkertaisuutta ja kauneutta. Prerafaeliitit, John Ruskin ja William Morris sekä heidän ajatustensa seuraajat ja käytäntöön soveltajat olivat näkyvästi esillä varsinkin *Ateneumissa* ja *Kotitaiteessa*, jonkin verran vähemmän *Käsieteollisuudessa*. Ranskalaisvaikutteisessa *Euterpeessa* ei englantilaisesta liikkeestä juurikaan kirjoitettu.

Arts and Crafts -liikettä ja art nouveauta pidettiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Suomessa synonyymeina, mikä näkyi esimerkiksi Karin Hirnin artikkelissa. Oli kyse varakkaille suunnatuista tuotteista. Heidän makuaan haluttiin kasvattaa ja opettaa ymmärtämään korkealaatuisen suunnittelun ja käsityön arvo. Parhaasta laadusta ja yksilöllisestä suunnittelusta on maksettava korkea hinta, totesi Jalmari Kekkonen 1902. Suomessakin taidekasvatus kohdistettiin sisustustaiteen, art nouveaun muodossa ensin ylemmille yhteiskuntaluokille. On myös ilmeistä, että yksi syy miksi porvaristo ei mieltynyt 1910-1920-luvuilla pelkistettyihin huonekaluihin johtui siitä, että kansanomaisia esineitä muistuttavia esineitä pidettiin köyhyyden merkinä. Niiden avulla ei voinut osoittaa yhteiskunnallista asemaa.

John Ruskin ja William Morris kuten yleensäkin englantilainen taidekäsityö ja taideteollisuus olivat yhä 1900-luvun alussa ajankohtaisia, koska toisaalta Arts and Crafts -liike toimi aktiivisesti Isossa-Britanniassa ja liikkeen jäsenet ottivat osaa kansainvälisiin näyttelyihin aina 1910-luvun alkuun asti. Ajankohtaista se oli myös siksi, että Ruskin ja Morris kuolivat 1900-luvun vaihteessa – heidän koko elämäntyönsä merkitys korostui. Liikkeen ideologiasta ilmestyi Suomessa myös kirjoja, kuten "*Luonto ja ihminen*" (1911), jossa on poimintoja Ruskinin ajatuksista, opetuksista ja elämäntyöstä sekä "*Käsieteollisuus kunniansa*" (1910), jossa kotiteollisuustarkastaja Lauri Mäkinen kirjoitti John Ruskinin kasvatusperiaatteista. Lauri Mäkisen ja aiemmin hänen isänsä johtamassa Myl-

⁴²⁸ Käsityö pääsee...1928, 5.

⁴²⁹ Vieläkin... 1929, 98-99.

lykylän työyhteisössä Sortavalassa kokeiltiin myös Arts and Crafts -liikkeen työpajojen ja osuustoimintaliikkeen näkemysten kaltaisia toimintaperiaatteita.

Ruskinin ja Morrisin suomalaiset tulkitsijat korostivat käsityön kasvattavaa merkitystä ja työn iloa. Taiteen ja käsityön nähtiin toimivan oppimisen välineenä. Ne jalostivat elämää. Artikkeleissa painottui myös alemmille sosiaaliluokille kohdistettu taiteellinen toiminta. Varsinkin työväenluokkaa, mutta Suomessa myös maaseudulla asuvia, yritettiin saada kiinnostumaan taiteesta. Moraalisista syistä oli terveellisempää kehittää itseään ja elää maaseudulla kuin viettää aikaa pahuuden teillä kaupunkien ja taajamien tehdasympäristöissä.

Art and Crafts -liikkeessä korostui materiaalien olemuksen ymmärtäminen, materiaalien kauneus ja aitous. Painotettiin myös yhteistyötä käsityön, rakennustaiteen ja kuvataiteiden välillä, joka manifestoitui kokonaistaideteosajattelussa. Samalla taiteen eri osa-alueet lähenivät toisiaan ja sovelletun taiteen asema parani suhteessa kaunotaitteeseen. Taidetta haluttiin soveltaa koko elinympäristöön. Rajoittautuneisuutensa Arts and Crafts -liike osoitti kieltäessään teknisen kehityksen tuomien mahdollisuuksien soveltamisen käsityöhön sekä koneiden käytön. Keskiaikaisen yhteiskunnan ihanteet eivät toimineet enää 20. vuosisadalla, vaikka ne pystyivät saamaan aikaan vastaiskun 1800-luvun teolliselle eklektismille. Käsityötaito herätettiin henkiin Isossa-Britanniassa, jossa se oli teollistumisen vaikutuksesta jo katoamassa. Suomessa tilanne oli toinen. Käsityön henkiin herättäminen ei samassa mittakaavassa ollut vielä 1900-luvun alussa ajankohtaista. Lähes kaikki käsityötekniikat vielä hallittiin eikä taitotietoa oltu vielä kadotettu sukupolvien ketjussa, vaikka henkiin herättelyn tarvetta Suomessakin oli.

Tutkittujen lehtien perusteella innokkain Arts and Crafts -liikkeen ideologinen pohdinta ilmeni meillä 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Samanaikaisesti havaittiin konkreettisesti, kuinka suuri kansainvälinen vaikutus liikkeellä oli käsityön arvostuksen kohoamisessa. Liike vaikutti myös taidekasvatukseen, sisustustaiteeseen ja haluun luoda tasa-arvoisempi yhteiskunta. Taiteen elitistisestä leimasta haluttiin päästä eroon, koska taiteen haluttiin kuuluvan jokaiselle. Tutkituista lehdistä varsinkin *Kotिताiteessa* korostui vähävaraisille kohdistettu taidekasvatus. Lehtien artikkeleissa käsiteltiin myös ruraalin romantiikan ja utopistisen ihanneyhteiskunnan hengessä perustettujen työpajayhteisöjen toimintaperiaatteita. Ruskinin taidefilosofisista näkemyksistä korostui varsinkin luonnon, ihmisen ja taiteen välinen suhde, joka on läheistä myös suomalaiselle kulttuurille.

Aineiston perusteella on suomalaisessa käsityössä ja taideteollisuudessa havaittavissa samankaltaisuutta myös Henry Colen johdolla vaikuttaneiden muotoilun uudistajien, Design Reformers-ryhmän toiminnan kanssa. Ryhmä vastusti teollista halpatuotantoa ja ylikoristeltuja esineitä sekä halusi edistää kotimaista esinesuunnittelua taidekasvatuksen avulla. Cole käytti perustamaansa lehteä (*Journal of Design and Manufacture*) välineenä kasvattaakseen ostavaa yleisöä esteettisten näkemystensä ymmärtämiseen. Owen Jones piirsi

eräänlaista ornamenttien kielioppia⁴³⁰. Samaa työtä aloitti *Kotitaide* sivuillaan vuonna 1902. Jonesin lähtökohtana oli, ettei luonnonmuotoja tullut kopioida ja liioitella, vaan pikemminkin niitä tuli tyyllitellä ornamenteiksi; samaa korostettiin *Kotitaiteessa* kun haluttiin tuottaa käsityöläisille ja kouluille koristeaiheita. Yritys luoda mallien sarja loppui kuitenkin alkuunsa, koska oppilaitoksille suunnattu Yrjö Blomstedtin toimittama *Kotitaiteen* B-lehti lakkautettiin ensimmäisen ilmestymisvuoden jälkeen. *Kotitaide* ja *Käsityöllisyys* kuitenkin jatkoivat tiettyssä määrin mallipiirustusten ja ohjeiden välittämistä 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Suomalaisten lehtien valistusajatteluun perustuva makukasvatus jatkui ensin Arts and Crafts -liikkeen hengessä, myöhemmin saksalaisten, itävaltalaisten ja ruotsalaisten vaikutteiden innostamana.

Suomessa haluttiin luoda Arts and Crafts -liikkeen esikuvan mukaisesti perinteen pohjalta uutta, suomalaista taidetta. Tämä ilmeni myös Axel Gallénin toteamuksessa, että Pariisin 1900 maailmannäyttelyssä esillä ollut uusi suomalainen tyyli perustui tavallisen suomalaisen kansan jokapäiväisten esineiden muotoiluun⁴³¹. A. W. Finch kirjoitti 1901, että haluttiin luoda uusi ihminen ja parempi yhteiskunta, jossa taide kuuluu kaikille. Näissä ajatuksissa ilmeni myös Arts and Crafts -liikkeen näkemykset käsityön ja taiteen suhteesta ja taidekasvatuksesta. Käsityön ja taideteollisuuden avulla haluttiin kasvattaa vähävaraista ja kouluttamatonta väestöä ymmärtämään myös korkeataidetta. Arkipäiväisen esineistön suunnittelu oli ensimmäinen askel. Käsityötä ja taidekäsityötä ei pidetty (kuva)taiteena siinä mielessä, että käsin tekeminen olisi korkeataidetta, vaan käsityötä käsitteellistämällä ja teoretisoimalla haluttiin vaikuttaa arkiympäristön merkityksellistämiseen. Käsityöhön ja taidekäsityöhön liitettiin taiteeseen kuuluvia arvoja ja merkityksiä. Ruskinin ja Morrisin mukaan nimenomaan käsityömäinen työskentely tuottaa työn ilon ja esteettisen kokemuksen – eikä siis ainoastaan vapautta ja kauneutta edustava korkeataide, kuten filosofeista esimerkiksi Kant on todennut. Käyttöesineinäisyys ja sosiaalinen kompetenssi eivät edustaneet Arts and Crafts -liikkeen edustajille sitä oleellista rajaa, joka erottaa taiteen ja taideteoksen muusta tekemisestä. He näkivät tilanteen samoin kuin pragmaattisen filosofian kannattajista esimerkiksi John Dewey ja Richard Shusterman (ks. s. 12).

Aineiston perusteella taidekasvatus kohdistui ensin kotien arkiesineisiin ja sisustukseen, jonka jälkeen kansan oletettiin kiinnostuvan myös muusta taiteesta. Haluttiin soveltaa Sokrateen, Ruskinin ja Morrisin oppeja: jos opit tuntemaan mikä on hyvää ja hyödyllistä, et tule tekemään pahaa. Käsityön ja taidekäsityön nähtiin toimivan elämään oppimisen välineenä - jalostavan ihmistä. Kritiikkiäkin Arts and Crafts -liikettä kohtaan esitettiin. Esimerkiksi Sigurd Frosteruksen mielestä (1910) Arts and Crafts -liikkeeltä puuttuivat intelligentit piirteet. Se oli hänestä gotiikkalähtöistä ja käytännön läheistä – ideologia perustui vain raaka-aineiden ominaisuuksien ymmärtämiseen, korkeaan tekniseen osaamiseen ja värien käyttöön. Arts and Crafts -liikkeen jäsenet uskoivat myös,

⁴³⁰ Jones, Owen 1856. *Grammar of Ornament*, jossa on 3000 värikuvaa erilaisista ornamenteista.

⁴³¹ Smeds 1993, 14, 17-18, 20.

että esineen eettinen samoin kuin esteettinen arvo oli peräisin tavasta, jolla se on tehty. Koko työprosessin hallitsevien käsityöläisten vastakohtana tayloristit ja fordistit korostivat työn ositusta, tieteellistä näkökulmaa ja liiketaloudellisten periaatteiden hallitsemista.

Ateneumissa nostettiin vuosina 1901 ja 1902 belgialainen A. W. Finch esille kansainvälisen eikä ainoastaan suomalaisen taideteollisuuden uudistajana. Osasyö oli kenties hänen närkästymisessään ja vastineessaan, kun Bertel Jung antoi kunnian Arts and Crafts -liikkeen ajatusten rantautumisesta Belgiaan Henry van de Veldelle, vaikka ajatukset toi ensimmäisenä esiin juuri Finch. Taideteollisuuden uudistusliikkeen keskiössä eläneellä ja taideteorioista kiinnostuneella Finchillä oli Suomeen tullessaan 1897 ensikäden tietoa, henkilökoh- taista kokemusta ja kontakteja niin taideteollisuuden ja käsityön kuin kuvatai- teenkin moderneihin liikkeisiin. Finch sovelsi väriteorioita keramiikkaan, eten- kin lasituksiin ja esitteli tuotantoaan näyttelyissä, muun muassa Pariisissa Siegfried Bingin L'Art Nouveau -galleriassa 1896 ja Brysselin maailmannäyttelyssä 1897⁴³².

Finchin ja hänen välittämiensä kontaktien (Frosterus) kautta tulivat Henry van de Velden taideteollisuuden teoreettiset näkemykset Suomessa tunnetuiksi. Esimerkiksi *Kotitaiteen* kahdeksan ensimmäisen ilmestymisvuoden aikana sekä Belgiassa, Ranskassa että Saksassa vaikuttaneesta Henry van de Veldestä oli lehdessä kolme laajaa artikkelia. Frosterus esitteli Henry van de Velden John Ruskinin ja William Morrisin työn jatkajana sovelletun taiteen alalla⁴³³, kun taas esimerkiksi Gustaf Strengell piti häntä englantilaisten antipodina, koska van de Velde kannatti koneellista tuotantoa käsityön ja uniikkituotannon sijaan sekä käytti ornamenttina viivaa kasvi- ja eläinaiheiden sijaan. Strengell piti van de Veldeä modernina ja edistyksellisenä suunnittelijana, joka pyrki konstruktii-veen yksinkertaisuuteen, käytännöllisyyteen ja rehellisyyteen logiikan ja mate- matiikan avulla. Myös Jalmari Kekkonen arvosti van de Velden teoreettisia ky- kyjä. Frosterusta kiinnosti van de Velde ajattelijana, ei niinkään arkkitehtina tai käytännön suunnittelijana. Frosterus perehtyi syvällisesti van de Velden aja- tusmaailmaan ollessaan Weimarissa hänen oppilaanaan ja työtoverinaan 1903-1904. Henry van de Velde pyysi Frosterusta ryhtymään kanssaan tiiviimpään yhteistyöhön arkkitehtina yhteisellä vastuulla ja molempien nimillä, mutta Frosterus päätti palata Suomeen⁴³⁴.

Sigurd Frosterus katsoi edustavansa uutta kansainvälisyyttä, jota Suomes- sa ei vielä 1900-luvun alussa ymmärretty. Hän ryhtyi Lontoosta juuri kotiutu- neen ystävänsä Gustaf Strengellin kanssa avoimeen taisteluun vallitsevaa, van- hoillista kansallisromanttista linjaa vastaan⁴³⁵. Ensimmäisen kerran Frosterus polemisoi kansallisen arkkitehtuurin ideaa *Euterpeessa* jo 1902 arvioidessaan

⁴³² Hagelstam 1902, 263.

⁴³³ Valkonen 1973, 6.

⁴³⁴ Sarje 2000, 122.

⁴³⁵ Vert. vuonna 1904 ilmestynyt *Euterpe-yhdistyksen* kustantama kiistakirjoitus: *Arki- tektur en stridskrift våra motståndare tillägnad af Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus*; Valkonen 1973, 11; Sarje 2000, 114, 216-217.

Kansallismuseon arkkitehtuurikilpailua⁴³⁶. Strengellin ja Frosteruksen teesit taideollisuudesta vastasivat Markku Valkosen mukaan pitkälle Henry van de Velden julistuksen ydinkohtia hänen teoksissaan *„Die Renaissance im modern Kunstgewerbe“* (1901) ja *„Kunstgewerbliche Laienpredigten“* (1902) sekä *„Vom neuen Stil“* (1907). Van de Velde vaati taiteelta sekä rationalismia, fysiikan lakien mukaista ja loogista muotoa että voimakasta elämäntunnetta. Vaikka van de Velde tavoitteli abstraktia ornamentikkaa, sen rakenteen hän sanoi perustuvan tunnetilojen, kuten ilon, selkeyden, turvallisuuden tai levon elävään ilmaisuun.⁴³⁷ Uusi tyyli oli syntyvä kosmopoliittiselta, yleisinhimilliseltä eikä kansalliselta pohjalta⁴³⁸. Van de Velde korosti liikkeen ja vastaliikkeen vaikutusta, energian häviämättömyyden lakia ja rytmiä, jota piti kaiken alkulähteenä. Viiva = voima oli van de Velden tunnetuksi tekemä periaate. Viiva oli taiteilijan temperamentin välittömin ilmaisu, joka lainasi voimansa ja energiansa siltä, joka viivan oli vetänyt. Viivan voima vaikutti puolestaan silmän mekaniikkaan, pakotti noudattamaan tiettyjä suuntia, jotka täydensivät toisiaan ja muodostivat lopulta tiettyjä muotoja.⁴³⁹

Syynä ja esteenä taideteollisuuden kukoistukseen Frosterus näki *„nauretavan“* intohimon uniikkiesineisiin ja mielettömän vastenmielisyyden taideteoksen monistamista kohtaan, mikä ei olisi ollut ajateltavissa esimerkiksi kirjallisuudessa tai kuvataiteessa. Öljymaalauksella oli antanut tilaa grafiikalle, *„uuden taiteen keskiluokalle ja proletariaatille“* ja löytänyt tiensä koteihin ja kaduille.⁴⁴⁰ Taide oli eriytyneenä itsenäiseksi osa-alueiksi. Markku Valkosen mukaan Frosterus ei kuitenkaan ymmärtänyt taiteen muuttumisen sosiaalista merkitystä eri kansanluokille, kuten ei myöskään Henry van de Velde. Van de Velde käytti korostetusti *„käsityö“* ja *„taideteollisuus“* sanojen tilalla ilmausta *„teollisuustaide“*, koska hänen mukaansa kehitystä ei voitu kääntää takaisin keskiaikaan. Lisäksi hänen mielestään luovan mielikuvituksen käyttö korosti vain kansallisia piirteitä ja hän halusi luoda nimenomaan kansainvälisen perustan tyyliin soveltaen tiedettä ja teoreettista ajattelua. Van de Velden teoria ja käytännön suunnittelutyö olivat kuitenkin jyrkästi ristiriidassa keskenään. Tämä näkyi esimerkiksi Kekkosen 1907 ilmestyneessä artikkelissa samoin kuin Strengellin tekstissä 1908. Jalmari Kekkonen arvosteli jo 1902 kirjoittamassaan artikkelissa van de Velden viivaornamentikkaa kaavamaisuudesta ja yksitoikkoisuudesta.

Tutkittujen lehtien, varsinkin *Käsityön ja Teollisuuden* käsitteistöön kuului 1900-luvun alussa myös taylorismi, jolla tarkoitettiin tehokkuutta ja tuottavuutta sekä koneiden hyväksikäyttöä. Mekanisoinnilla oli suuri vaikutus työläisiin kun palkat nousivat tuotannon laajentuessa, mutta usein sietämättömien työolosuhteiden kustannuksella. Ammattitaito ei ollut pääasia, vaan arvostettiin kykyä sietää pitkiä työaikoja ja toistoa. Keskeisintä kehityksessä oli uusi, ideologisesti ja taloudellisesti tarkoituksenmukainen liikekonsepti.

⁴³⁶ Frosterus 1902, 3. Vert. Sarje 2000, 112.

⁴³⁷ Valkonen 1973, 14; op. cit. van de Velde 1901, 98.

⁴³⁸ Valkonen 1973, 15.

⁴³⁹ Frosterus 1905, 443-444.

⁴⁴⁰ Frosterus 1905, 443.

Arts and Craft -liikkeen ajatukset levisivät Belgian kautta saksankieliseen Keski-Eurooppaan. Hermann Muthesiuksen *Die Kunst* -lehdestä käännetty nykyaikateollisuutta ja sen historiaa käsitellyt artikkeli julkaistiin *Kotitaitteessa* jo 1905. Muthesius esitti analyyttisen kuvan käsityöhön perustuvasta teollisuutta kohti pyrkivästä taideteollisesta tuotannosta. Hänen mukaansa koneellisen tuotannon ja insinööritaidon esteettisyys ymmärrettiin Saksassa ensimmäisen kerran Düsseldorfin näyttelyssä 1902, jolloin veivitanon matemaattisissa muodoissa ja "sähkökoneen" rakenteessa nähtiin teknisten saavutusten lisäksi taideteollisia arvoja. Vaikka Louis Sparre esitteli kyseisen näyttelyn sisältöä *Kotitaitteessa*, ei hän maininnut koneellisen tuotannon esteettisyyttä vaan piti uudenlaisena kuvataiteita ja taideteollisuutta yhdistävien Wienin sesessionistien, mutta myös rationaalisuutta teoriassa mutta ei niinkään käytännössä edustaneen Henry van de Velden tuotantoa. On kiinnostavaa, että jo ennen Werkbundin perustamista *Kotitaitteessa* julkaistiin Muthesiuksen artikkeli, jossa tuotiin esille teollista tuotantomuotoa ja esiteltiin yksinkertaisuutta ja käytännöllisyyttä päämääränään pitävän modernismin ensiaskeleita. Ajatukset eivät kuitenkaan olleet Suomessakaan uusia, koska Strengell ja Frosterus olivat nostaneet rationalistiset periaatteet suunnittelun lähtökohdaksi vähän aiemmin. Muthesius kertoi *Kotitaitteen* artikkelissa myös toisesta merkittävästä muutoksesta: ornamenttien piirtämisen ja eri tyylien kopioinnin tilalle tuli työskentely työpajoissa. Opittiin ei vain teoriassa vaan käytännössä tekemisen kautta ymmärtämään materiaalien luonnetta ja valmistustekniikoiden vaikutusta esineen muotoihin. Aiemmin taideteollisuuskouluissa, myös Suomessa, kasvatettiin vain eri tyyli-suunnat tuntevia mallipiirtäjiä, koristetaiteilijoita. Muthesius halusi yhdistää suunnittelijan ja valmistajan samaksi persoonaksi, kuten ammattikuntalaitoksessakin käsityöläiset olivat olleet. Kyseiset ideat eivät kuitenkaan syntyneet Saksassa vaan Englannissa, josta ne tulivat Saksaan Arts and Crafts -liikkeen myötä.

"Laatutyön-käsite ja sisältö" tulivat selkeästi esille tutkituissa lehdissä, varsinkin *Käsityössä ja Teollisuudessa*. Kuoppamäen artikkelit saksalaisesta rihkamateollisuudesta ja maan kansainvälisestä kauppamatkustajaverkostosta antavat hyvän kuvan siitä todellisuudesta, mitä vastaan Werkbund taisteli. Se pyrki nostamaan maan teollisen tuotannon "laatutyöksi". Myös *Kotitaitteessa* ja *Käsityöteollisuudessa* painotettiin laatutyötä vaikka ei Werkbundia usein mainittukaan nimeltä. Laatutyössähän oli itse asiassa kyse ammattikuntakäsityöhön perinteisesti ja oleellisesti kuuluvasta työskentelyperiaatteesta. Suomalaisissa lehdissä samoin kuin Werkbundissa korostettiin rationaalisuuden periaatteita: tarkoituksenmukaisuutta, raaka-aineiden olemuksen tuntemusta ja materiaalille ominaisten rakenteiden käyttämistä.

Ensimmäinen saksalaisten manifestoima suunnittelijoiden, käsityön, teollisuuden ja kaupan väliseen yhteistyöhön liittyvä maininta oli *Kotitaitteessa* jo 1908, kun yhteistyön airueeksi syntynyt Deutscher Werkbund oli perustettu edellisenä vuonna. Sama lehti julkaisi useita artikkeleita ja tekstejä, joissa kerrottiin Hermann Muthesiuksen sekä Wiener Werstätten ja Werkbundin rationaalisemman siiven toiminnasta. Esineiden tarkoituksenmukaisuus, vähäelei-

syys ja koristelemattomuus tulivat Suomessa jo 1910-luvulla suositeltaviksi arvoiksi. Esikuvana pidettiin laivan hyttiä, jossa kaikki oli säästeliäästi, silkoisesti ja mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti järjestetty.

Bauhausin toimintaperiaatteista kirjoitettiin tutkituista lehdistä vain *Käsinteollisuudessa* 1929, jolloin Lauri Kuoppamäki siteerasi Walter Gropiuksen näkemyksiä. Ajankohta on myöhäinen ajatellen Bauhausin perustamista, josta oli kulunut jo kymmenen vuotta, mutta ajankohtainen ajatellen modernismia, funktionalismia ja Tukholman 1930 näyttelyä. Ehkä vasemmistolaiseksi leimautunutta Bauhausia pidettiin liian arveluttavana perinteisen käsityön näkökulmasta⁴⁴¹. Kuoppamäki oli myös itse aktiivisesti luomassa yhteistyötä suomalaisen teollisuuden, käsityön ja taideteollisuuden välille sekä korosti suomalaisen työn ja korkean laadun merkitystä. Hän siis ajoi samantyyppisiä ajatuksia Suomessa kuin Deutscher Werkbund ja Bauhaus Saksassa.

Muthesiukselta ja varsinkin Adolf Loosilta vaikutteita saaneen Josef Hoffmannin näkemyksistä kirjoitettiin tutkituissa lehdissä usein varsinkin *Kotitehteessä*, mutta myös *Ateneumissa* ja *Euterpeessa*. Esimerkiksi Gustaf Strengell piti 1907 kirjoittamassaan artikkelissa Hoffmannin yksinkertaista ja suorapiirteistä "hyötytyyliä" ihanteellisena. Todennäköisesti useat lehdissä 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä olleet artikkelit ja kuvat Hoffmannin sisustuksista vaikuttivat siihen, että "Hoffmannin tyyli" sai Suomessa suuren suosion.

Käsityön ja kotiteollisuuden saralla Suomella oli kiinteät yhteydet myös Pohjoismaihin, varsinkin Ruotsiin ja Tanskaan. Tutustumismatkoja tehtiin näyttelyihin puolin ja toisin. Kotiteollisuuden johtohenkilöt tapasivat toisiaan usein. Innokkaasti seurattiin myös kotiteollisuusolojen sekä kaupunkikäsityön kehittymistä eri maissa niin koulutuksen, yhdistystoiminnan kuin ammatti- ja omatarvekäsityön osalta. Alan järjestäytymisessä Suomi näytti esimerkkiä kotiteollisuuden osalta, koska täällä kokoontui kotiteollisuusalaa organisoinut komitea 1906 - 1908, ja esimerkiksi Ruotsissa 1912-1917⁴⁴². Käsityöhön liittyvät kehittämistoimet ja ongelmat olivat tutkittujen lehtien mukaan hyvin samanlaisia Ruotsissa, Norjassa, Tanskassa ja Suomessa. Islannin käsityöstä, kotiteollisuudesta tai taideteollisuudesta ei lehdissä kirjoitettu lainkaan. Suurimpana huolelana oli laajenevan teollisuuden vaikutukset varsinkin maaseudun sivuelinkeinolliseen kotiteollisuuteen ja omatarvekoteollisuuteen sekä yleensäkin käsityötuotteiden laatuun ja myyntimahdollisuuksiin. Kaikissa maissa korostettiin, että kotiteollisuudessa tuli käyttää ainoastaan sellaisia, myös taiteilijoiden suunnittelemaa malleja, jotka ovat kehittyneet vanhoista, paikallisista kansanomaisista malleista. Kansallisen leiman korostaminen oli yksi toiminnan perusteista. Katsottiin, että kotiteollisuus ei ole ainoastaan elinkeino, vaan kulttuuriteko, jossa kuvastuu kansojen tunteet ja sitoutuminen kotiseutuun ja kotimaahan. Maalla

⁴⁴¹ Vertailukohtana voi todeta, että Erkki Seväsen mukaan esimerkiksi Suomen valtion taidelautakunnaissa suhtauduttiin kansainväliseen modernismiin epäluuloisesti. Sitä pidettiin 1920-luvulla liian subjektiivisena, yksilöllisyyttä korostavana suuntauksena. Modernismiin liitettiin herkästi myös vasemmistolaisuus tai ainakakin antiporvarillisuus, koska avantgarden edustajat tiedettiin ideologisesti radikaaleiksi henkilöiksi. Sevänen 1998, 317.

⁴⁴² Henriksson 1919, 61-64.

asuville yritettiin järjestää työtä, jottei heidän tarvitsisi muuttaa teollisen työn perässä kaupunkeihin ja teollisuustaaamiin.

Myös käsityön ja teollisuuden keskinäinen kilpailu nousi teksteistä esiin. Ammattikuntalaitospohjaisen kaupunkikäsityön oli henkisesti vaikeaa luovuttaa arvostettu asemansa teollisuudelle. Käsityö haluttiin säilyttää myös kaupungeissa kilpailukykyisenä ja elinvoimaisena kilpailusta huolimatta.

Tanskassa ja Norjassa oli kotiteollisuuden yleisjohto pääasiassa miesten vastuulla. Ruotsissa taas miltei yksinomaan naisten käsissä. Molemmissa tapauksissa oli havaittavissa painottumista yksipuolisesti joko miesten tai naisten käsitöihin. Suomessa tilanne vältettiin, koska kotiteollisuusyhdistyksissä sekä kotiteollisuustoimistossa työskenteli sekä miehiä että naisia melko tasapuolisesti. Suomessa ei syntynyt suuria ristiriitoja edes kaksikielisyydestä, vaikka muissa Pohjoismaissa ongelmia ilmeni muun muassa kaupunkilaisten ja maaseudulla asuvien välillä samoin kuin maakunta-alueiden välillä.⁴⁴³

Tutkituissa lehdissä kuvastui hyvin varsinkin ruotsalaisen käsityön ja taideteollisuuden kehitys. Ruotsin näyttelytoiminnasta kirjoitettiin melkein yhtä laajasti kuin kotimaisesta tarjonnasta. Varsinkin *Kotitaitteessa* ja *Käsityö ja Teollisuus* kirjoitettiin usein ruotsalaisen käsityön, suunnittelijoiden ja teollisuusyritysten yhteistyöstä sosiaalisen näkökulman ja kodinsisustuksen osalta esikuvallisena toimintana, johon suomalaistenkin tuli pyrkiä. Vähävaraisten huomioiminen korostui. Mutta se, kuinka periaatetta toteutettiin käytännössä ei ilmene teksteistä. Käsityöryhtäjäyden näkökulmasta, jota edusti *Käsityö ja Teollisuus* -lehti, pidettiin Tanskaa ja sen ammattienedistämislaitoksen, Teknologisen opiston, toimintaa esimerkillisenä.

Kirjoituksissa korostuu toisaalta kotiteollisen käsityön kansallinen ja isänmaallinen henki, merkitys kansallisena sivistystekijänä varsinkin juuri vuosisadan vaihteessa sekä 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa. Toisaalta ideologinen sosiaalinen vastuu ja halu yhteistyöhön teollisuuden kanssa näkyy johdonmukaisesti koko tutkimusajanjakson ajan, vaikkakin painotus kokee muutoksia näkemysten vähitellen jalostuessa naisasialiikkeen näkökulmasta modernismin ytimeksi. Jo 1905 -1906 nähtiin tarpeelliseksi suunnitella tarkoituksenmukaisia asuntoja vähävaraisille pienviljelijöille, ja 1909 Tukholman näyttelystä kirjoitettaessa korostettiin jokapäiväisessä elämässä tarvittavien esineiden esteettistä ja kasvattavaa merkitystä.

Rationaalisuus kulki Arts and Crafts -liikkeen ja edeltäjiensä perillisenä useiden 1900-luvun alun virtausten taustalla, koristeellisuuden ja art nouveau vastapainona. Suomessa se ei näkynyt selkeästi vielä 1900 -1920 -luvulla valmistetuissa esineissä, mutta ajan kirjoituksista, esimerkiksi *Kotitaitteessa*, moderniksi katsottava ajattelu ja rationaalisuus ilmeni. Saksalaiselle kulttuurille, joka korostui tutkituissa lehdissä, on amerikkalaisen tutkijan Jeffrey Herfin mukaan ominaista sovittaa yhteen kansalliset perinteet ja teollisuuden taloudelliset ja poliittiset seuraamukset. Ilmiöstä hän on käyttänyt käsitettä "reaktionäärinen modernismi", jonka ilmenemismuotoja olivat myös nationalismi ja antisemitismi.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Kuoppamäki 1923, 45-46.

⁴⁴⁴ Herf 1996, 49-69.

Tutkituissa lehdissä suomalaisten suhtautumista Venäjään, Neuvostoliittoon ja osittain myös maan kulttuuriin leimasi poliittinen asennoituminen. Venäjästä oli Lauri Mäkisen kirjoitusten lisäksi käsityön ja taideteollisuuden kontekstissa vain sanan tai parin mainintoja silloin tällöin. Neuvostoliitossa voimistui 1920-luvulla kansainvälisen modernismin vaikutus ja perinteisen muotokielen hylkääminen, mikä ilmeni konstruktivismina, mutta Suomessa oltiin - tai haluttiin olla - siitä täysin tietämättömiä⁴⁴⁵. Lehdissä ei ollut mainintoja Pariisin muotoilunäyttelyyn 1925 Neuvostoliiton osaston ja sen huonekalut suunnitelleesta Aleksander Rodtšenkosta tai Varvara Stepanovasta, Vladimir Tatlinista tai El Lissitzkystä. Neuvostoliiton konstruktivistien suhteet keskieuropalaisiin arkkitehteihin ja muotoilijoihin, kuten Bauhausiin ja de Stijl-ryhmään, olivat jo vuodesta 1917 lähtien olleet erittäin läheiset ja heidän töitään oli usein kansainvälisissä julkaisuissa⁴⁴⁶. Kuvataiteen puolella yhteydet olivat ilmeisesti paremmat, koska esimerkiksi Helsingissä oli 1910-luvulla Wassily Kandinskyn näyttely⁴⁴⁷.

Aineistosta voi vetää sen johtopäätöksen, että Suomessa oltiin hyvin perillä Euroopassa kehittyneistä käsityöhön ja taideteollisuuteen liittyvistä aatteista ja niiden eri vivahteista. Myös suunnittelijoiden ja teollisuuden yhteistyöhankkeista oltiin tietoisia, vaikka niitä ei juurikaan sovellettu täällä käytäntöön. Osaltaan tilanteeseen 1920-luvun alussa vaikuttivat vasta itsenäistyneen maan kansallishenkisyys sekä taideteollisuuskoulutuksen käsityömäisyys ja ehkä myös kotiteollisuuteen kohdistuneet tukitoimet. Kotiteollisuusvientiä tuettiin valtion varoilla, mikä aiheutti närkästystä teollisuuspiireissä.

⁴⁴⁵ Vert. Heinonen 1986, 27.

⁴⁴⁶ Heinonen 1986, 28.

⁴⁴⁷ Huuhtanen 1987, 95; Sevänen 1998, 305; Kallio 1999, 135.

2 KÄSITYÖ VAI TEOLLISUUS

Käsityö vai teollisuus -luvussa on kyse ihmisen ja teknologian välisestä suhteesta. Muuttuuko käsityö teollisuudeksi vai sinnitteleekö se, ja jos muuttuu niin millä myönnytyksillä? Tarkastelukohteena ovat käsityön eri osa-alueet, joissa näkyy jako maaseudun kansallishenkiseen kotiteollisuuteen, ammattikuntalaitoksen toimintaan pohjautuvaan kaupunkien käsityöhön, teollistuvaan käsityöhön sekä taidekäsityömäiseen taideteollisuuteen. Perinteisessä muodossaan käsityö oli ja on manuaalisten taitojen harjoittamista ja esineiden ja/tai palvelujen tuottamista. Siihen liittyi jo varhain oppipoikakasvatuksen ja työkasvatuksen periaatteet. Tarvittavat taidot opittiin taidon hallitsevien esimerkin ja ohjauksen avulla joko kotona, ammattikuntalaitoksen piirissä tai käsityökoulutuksessa. Teknologinen kehitys ja yhteiskunnalliset muutokset aiheuttivat rajun murroksen käsityössä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.

Kansallishenkisyys

Suomalaiseen nationalismiin kuului olennaisena osana kansan herättäminen alun perin akateemisen eliitin omaksumaan kansallisuusaatteeseen. Fennomaaninen liike oli ytimeltään sivistyksellinen. Sen toimintaperiaatteisiin kuului koululaitoksen ja vapaan sivistystyön kehittäminen. Fennomanian voittokulku aiheutti ruotsinkielisen porvariston ja ylimmän virkamiehistön kannattaman liberaalisen tradition marginalisoitumisen 1800-luvun lopussa. Suomen kielen aseman paraneminen ei ollut ainoa tavoite, vaan liike pyrki mahdollisimman suureen ylöspäin suuntautuvaan sosiaaliseen liikkuvuuteen ja egalitarismiin. Tie köyhyyden voittamiseen oli koulutus ja valistus. Suomalaisuusliikkeen tarkoituksena oli vahvistaa talonpoikaistoa ja vastustaa liberaalien kulttuurielitismiä¹. Suomessa eivät kuitenkaan poliittiset eivätkä luokkien väliset erot muodostuneet suuriksi. 1800-luvun loppuun mennessä fennomania oli saanut tukevan otteen kaikista yhteiskunnan toimialoista.² Suomalaisuusliikkeen haarautumilla - vanhasuomalaisuus ja nuorsuomalaisuus - oli vahva asema kulttuurilaitoksissa. Jyrkkä estetismi ja l'art pour l'art -ajatustapa, joiden Peter Bürger katsoo hallinneen 1800- ja 1900-lukujen vaihteen eurooppalaista taide-elämää, olivat Suomen kulttuurilaitoksissa Erkki Seväsen mukaan vieraita ilmiöitä. Sekä vanhasuomalaiset että nuorsuomalaiset piirit hylkäsivät ne. Taidetta koskevaa keskustelua käytiin poliittisten, moraalisten ja uskonnollisten arvojen näkökulmasta esteettisen painotuksen lisäksi.³

¹ Alapuro - Stenius 1989, 14, 17, 34; Pulma 1990, 171, 186; Stenius 1990, 161-164.

² Alapuro - Stenius 1989, 17; Pulkkinen 1989, 56; Alapuro 1990, 248-249.

³ Sevänen 1998, 279-280. Ks. Myös Konttinen 2001, 22-27.

Suomalaisuusliikkeen opiskelijajohtaja Axel Olof Freudenthal loi uuden ideologisen peruskäsitteen "kotiseutu", jota sittemmin käytettiin laajasti⁴. Hie- man myöhemmin syntyi toinen uusi käsite - "kansantaide"⁵. Käsitteen avulla tuettiin käsitystä Suomen kansasta rahvaana, yhtenäisenä tai korkeintaan kah- denlaisena (itä-länsi) kulttuurialueena. Kansantaide on haluttu perinteisesti kä- sittää anonyymiksi. Näin saatiin käsitteestä eliminoitua moderniin taidekäsi- tykseen liittyvä taiteilijakeskeisyys.⁶ On kuitenkin muistettava, että myös kan- santaidetta tekivät yksilöt; se ei syntynyt kollektiivisesti kansan tekemänä. Kan- santaiteen esineissä näkyy yksilön käden jälki sekä tarkoituksenmukaisuuden ja käytännöllisyyden lisäksi esteettiset mieltymykset.⁷

Sivistyneistö kiinnostui romantiikan hengessä 1800-luvulla kansasta ja oli huolissaan kansan maun turmeltumattomana säilymisestä niin, että rahvaan esteettisiä mieltymyksiä esittelevästä kansantaiteesta tuli 1900-luvun alussa ko- ko kansakunnan esikuva ja ylpeyden aihe. Sivistyneistö koki kansallisromantii- kan ja nationalismin hengessä juuri kansantaiteen kaikissa muodoissaan (esi- neet, musiikki, runous, tanssit, pukeutuminen, rakentaminen) olevan aitoa suomalaisuutta. Samanaikaisesti tuotettiin Pertti Alasuutarin mukaan rahvaan yläpuolelle asettuva sivistyneen puhujan ja toimijan asema. Taiteen rooli määri- teltiin kansan, suuren yleisön, maun vastakohdaksi.⁸

Ruotsalaisen etnologi Nils-Arvid Bringeuksen mukaan on aika jättää kan- santaiteen määrittelemisen objektista käsin ja ottaa tilalle käyttäjä - tutkia esi- nettä kontekstissaan⁹. Tämä suuntaus on yleistynyt nykyisin myös taiteentut- kimuksessa. Vaikka kansantaidetta on vaikea sitoa taiteen ajanjaksoihin, on niil- lä korkeataiteen kanssa yhteisenä piirteenä edustuksellisuus. Esineet liittyivät komeilunhaluun ja aseman ilmaisemiseen yhteisössään, varsinkin vauraam- massa Länsi-Suomessa. Kansantaiteessakin uutuudet ja uudet tyylipiirteet huomioitiin, mutta tyylien muuttuminen oli merkittävästi hitaampaa kuin kor- keataiteessa. Nostalgialla on ollut merkittävä rooli käsityön tuottamisessa ja kuluttamisessa. Sentimentaalinen menneiden aikojen kaipaus on läheisesti lii- toksissa tradition käsitteeseen ja kansalliseen identiteettiin. Nostalgia suodattaa menneisyydestä pois epämiellyttävät aspektit ja luo mahdollisuuden kertoa asiat parhain päin.

Kansanomaisuutta käytettiin myös nationalistien propagandan ja politiikan teon välineenä. Kulttuurinen nationalismi¹⁰ oli tunnetusti keskeinen tekijä

⁴ Alapuro 1994, 213-214, 232.

⁵ Sanana kansantaide, talonpoikaistaide on todennäköisesti ensimmäisen kerran esiintynyt tekstissä 1894, jolloin Alois Riegl kirjoitti teoksen "Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie". Bringeus 1992, 37.

⁶ Kiuru 2000, 90.

⁷ Heinänen 1994, 4-6.

⁸ Alasuutari 1996, 228.

⁹ Bringeus 1992, 45.

¹⁰ Euroopassa erotetaan yleensä poliittinen nationalismi ja kulttuurinen, orgaaninen nationalismi toisistaan. Ranskassa ja Englannissa oli tavallista jo 1700-luvun lopulla tarkastella kansakuntaa, "nation", alueellisena ja poliittisena kokonaisuutena, kun taas Saksassa korostui kieli, alkuperä ja folkloristiset elementit yhdistävänä tekijänä. Ruotsissa ja Suomessa omaksuttiin aluksi saksalainen näkemys. Myös orgaaninen

1800-luvun lopun ja seuraavan vuosisadanvaihteen suomalaisessa taiteessa. Risto Alapuro on jakanut Suomen 1800-luvun nationalismin kahteen ryhmään. Toisen päämääränä oli vapauttaa Suomi toisen luokan valtion asemasta, luoda kansallinen tietoisuus ja kansallinen kulttuuri, joka saisi kansainvälistä tunnustusta. Nationalismin toinen tehtävä oli toimia yhteiskuntamaisena alueena ja luoda kansallisesti integroitunut kansalaisten sitoumus.¹¹ Nationalismin yhteiskunnallisena tehtävänä oli luoda menneisyys ja olemassaolon oikeutus kansakunnalle. Matti Klinge on todennut, että Suomen historiallisten juurien etsintä oli sidoksissa uudelleenarviointiprosessiin, jonka koko suomalainen kulttuuri kävi läpi erottuaan Ruotsista 1809. Ongelmaksi muodostui se, että Suomelta sanottiin puuttuvan kokonaan historia tai se oli muiden kirjoittamaa, koska Suomi oli ollut osa Ruotsia.¹²

Kansallistunteen näkyvintä ilmentymää voidaan Eric Hobsbawmin mukaan kutsua "perinteen keksimiseksi", jolla hän tarkoittaa kansallisia manifestaatioita, kuten patsaiden paljastamiset, laulu- ja soittojuhlat, kotiteollisuus¹³- ja teollisuusnäyttelyt ja muut julkiset seremoniat ja kilpailut. Niiden avulla luotiin historiallista ja ideologista oikeutusta kansakunnalle. Kansakoululaitoksella oli keskeinen merkitys uusien tapojen levittämisessä.¹⁴ Nationalismista tuli dominoiva tekijä Suomen poliittisessa elämässä 1800-luvun lopussa. Se edisti kulttuurisesta alkuperästä luotavaa myyttiä. Identiteettiä vahvistettiin myös taiteen ja arkkitehtuurin avulla. Haluttiin erottautua Venäjästä ja Ruotsista. Reaktiona "ulkomaiseen" poliittiseen ja kulttuuriseen perintöön kansallinen kiinnostus kääntyi kansanomaiseen¹⁵. Talonpoikaiskansa edusti maan perusluonnetta. Karelialismi vahvisti kansallista alkuperää ja käytti hyväkseen myyttiä luonnosta sekä kansankulttuurin ihannoinnista. Sellaisenaan se antoi vaihtoehdon keino-tekaiselle kulttuuriselle identiteetille, joka perustui ulkomaisperäiseen historismiin. Talonpoikainen elämäntyyl tarjosi vision turmeltumattomasta maalaisutopiasta, antiurbanista tunteesta.¹⁶

Mielenkiinto muinaismuistoihin, etnografiaan ja folkloristiikkaan lisääntyi vuosien 1873 ja 1878 maailmannäyttelyiden jälkeen koskemaan myös taideteollisuuden ja kuvataiteiden mahdollisuuksia ilmaista kansallisia aiheita. Suomi ei ollut ilmiön suhteen edelläkävijä vaan perässähiittäjä Skandinaviaan verrattuna. Eliel Aspelin, joka kirjoitti Suomen Käsityön Ystävien historian 1904, liitti yhdistyksen perustamisen suoraan kansatieteellisten kokoelmien keruutyöhön.

suuntaus on peräisin 1700-luvun lopusta, jolloin Euroopan sivistyneistö valistuksen hengessä löysi kansan, talonpoikaisväestön puhtauden, turmeltumattomuuden ja aitouden, josta kasvoi kiinnostus kansanluonteeseen. Smeds 1996, 42-43; Sevänen 1998, 291-297.

¹¹ Alapuro 1980.

¹² Klinge 1975, 9; Smeds 1996, 163-165.

¹³ Suomessa valtakunnalliset kotiteollisuusnäyttelyt olivat esimerkiksi Kuopiossa 1906 ja Tampereella 1922.

¹⁴ Hobsbawm 1983, 263-307. Vert. Smeds 1989, 91-94; Woodham 1997, 205, 209-211, 215.

¹⁵ Kansanomainen kulttuuri, kansankulttuuri ja talonpoikaiskulttuuri esiintyvät kansatieteen alaa rajaavissa teksteissä rinnakkaisina käsitteinä. Sääsilahti 1997, 72.

¹⁶ Smeds 1989, 102-103; Mäkelä 1998, 53-54.

Yhdistyksen voimahahmoina olivat suomenmieliset arkkitehti Jac. Ahrenberg¹⁷ (1847-1914) ja taidemaalari Fanny Churberg (1845-1892). Churberg matkusti 1878 Pariisiin maailmannäyttelyyn nähdäkseen ja tutkiakseen taiteen, taideteollisuuden ja taidekäsityön uusia suuntauksia.¹⁸ Hän oli matkojensa aikana huomannut, että ei ainoastaan Norjassa ja Ruotsissa vaan myös Venäjällä oli käynnissä kansallisesti suuntautunut taideteollinen uudistusliike¹⁹. Vuonna 1879 perustettu Suomen Käsityön Ystävät poikkesi muutama vuosi aiemmin perustetusta Ruotsin Handarbetets Vänneristä, joka työskenteli läheisesti Ruotsin taideteollisuusyhdistyksen Svenska Slöjdföreningenin kanssa²⁰, koska se ei ollut yhteistyössä Suomen taideteollisuusyhdistyksen eikä sen koulun kanssa. Sitä lähellä oli sen sijaan ylioppilaiden etnografinen museo, jonka kanssa samoissa tiloissa yhdistys toimi²¹.

Käsityön Ystävien pyrkimyksenä oli kehittää suomalainen tyyli, kun taas C. G. Estlanderin kannattamassa Taideteollisuusyhdistyksessä ja sen koulussa ei ilmaistu halua kansallisen tyylin luomiseen²². Eeva Maija Viljon mukaan Estlander otti etäisyyttä yleensäkin Skandinavian maiden haluun luoda muinaispohjolaisuuden ympärille kansallisia tyylejä. Kansallisilla tyyleillä ei ollut hänestä taloudellista merkitystä eivätkä ne olleet vientiteollisuutta. Estlander korosti taiteen ja varsinkin klassismin merkitystä makua kasvattavana ja kohottavana tekijänä enemmän kuin kansallisia piirteitä.²³ Itävaltalainen Jacob von Falke esikuvanaan hän painotti myös luonnon merkitystä kauniiden muotojen lähteenä. Kyse ei ollut ornamentteihin liittyvästä naturalismista vaan arkkitehtuurimaisesta linjojen yksinkertaisuudesta ja puhtaudesta. Myös Käsityön Ystävät pyrkivät eroon kasvi- ja eläinaiheista, jotka olivat olleet sivistyneistön keskuudessa suosittuja 1850-luvulta lähtien.²⁴ Estlander kuvasi taiteen ja teollisuuden 1870-luvulla rakennelmana, jonka perustan muodostavat käsityö ja teollisuus. Huipun muodostavat vapaat kuvataiteet. Hän tähdensi Englannista lähteneen reformiliikkeen mukaisesti, että kansakunnan hyvinvointi kasvaa ja taideteollisia tuotteita saadaan tuotettua halvemmilla hinnoilla panostamalla kansansivistykseen ja työläisten taidekasvatukseen sekä koulutukseen. Vastaavia näkemyksiä oli Gottfried Semperillä, joka suhtautui kriittisesti taideakatemioiden

¹⁷ Ahrenberg toimi arkkitehtina, kirjailijana ja kansatieteen tutkijana. Hän julkaisi ensimmäisenä karjalaisia kansantekstiilejä koskeneet tutkimuksensa kahdeksana vihkona (*Finsk ornamentik*). Hän suunnitteli myös sisustuksia, keramiikkaa ja taideteollisuusnäyttelyitä sekä toimi Suomen taideteollisuusyhdistyksessä. Hän oli Fanny Churbergin ohella yksi ensimmäisistä taideteollisuus- ja taidekriitikoista. Räsänen 1990, 136-148.

¹⁸ Aspelin 1904, 2; Lindström 1938, 84; Maunula 1967, 14; Smeds 1996, 173, 198; Priha 1999, 10.

¹⁹ Aspelin 1904, 4.

²⁰ Glambek 1988, 97.

²¹ Priha 1999, 11.

²² Smeds 1996, 175.

²³ Viljo 1985, 17.

²⁴ Aspelin 1904; Maunula 1989, 186-187; Reitala 1987, 18; Smeds 1996, 175-176.

den opetukseen. Hän piti taiteen ja käsityön erottamista koulutuksessa vahingollisena.²⁵

Suomen Käsityön Ystävien tavoitteena oli kansallisesti painottunut suomalainen tyyli. Käsite otettiin ensimmäisenä käyttöön käsityössä, varsinkin puhuttaessa teksteistä. Myöhemmin sen käyttö levisi muillekin taiteen aloille.²⁶ Suomalainen tyyli haluttiin luoda vastapainoksi ulkomaisille malleille. Pian huomattiin, että ahdas karjalaisten kuvioaiheiden jäljittely merkitsi itse asiassa samaa, kuin mistä haluttiin eroon. Vaikutteita otettiin Arts and Crafts -liikkeestä, kun muutokseen pyrittiin palkkaamalla suunnittelijoiksi nuoria ja lahjakkaita taiteilijoita.²⁷ Käsityön Ystävillä oli suuri merkitys tahona, joka panosti suunnittelijoiden käyttöön yrityksen taiteellisen tason kohottamisessa.²⁸

Keskustelun kohteeksi nousi 1890-luvun lopussa kansallisen, suomalaisen tyylin synnyttäminen huonekalu- ja koristetaiteeseen sekä arkkitehtuuriin. Suomalaisuuden juuria etsittiin myös Karjalasta, mikä on rinnasteista primitivismiin etsintään esimerkiksi Gauguinin Bretagne- ja Tahiti-aiheissa sekä van Goghin muuttamiselle Arlesiin²⁹. Symbolismin keskittyminen luonnonmystiikkaan ja esi-industrialistisen ihmisen elämään antoi vauhtia Pohjolan kansallisen identiteetin kollektiiviselle mytologisoimiselle. Pohjoismaiset taiteilijat siirtyivät Pariisista juurilleen etsimään kansan sielua ja kansallista identiteettiä.³⁰ Suomalaisen tyylin etsimiseen liittynyt debatti ei ollut kovin eksaktia, joten esimerkiksi Sixten Ringbomin ja Ritva Wäreen mielestä on vaikea määritellä mitä suomalaisella tyyllillä itse asiassa tarkoitettiin³¹. Suomalaiseen tai kansalliseen tyyliin suhtauduttiin vielä 1890-luvulla lehdissä varovaisesti. Näkemykset olivat hajanaisia ja jopa ristiriitaisia.³²

Perinnettä ei ollut tarkoitus soveltaa sellaisenaan nykyaikaan vaan käyttää sitä lähtökohtana uuden synnyttämisessä, kuten Kasimir Leino asian ilmaisi 1898 lehdessään *Nyky aika*: ”kun taiteilija tai arkkitehti on tutustunut suomalaisen kansallishengen alkuluomiin, niin voi hän sitten luoda vapaasti ja oman luonteensa mukaisesti, mutta hänen luomansa säilyttävät sentään sellaisen leiman, että ne aina suomalaisiksi huomataan ja tunnustetaan”³³. Myös taidepolitiikka oli osa suomalaista kansallisuusaatetta. Laajat kansanosat tuli opettaa arvostamaan ja pitämään samoista taidemuodoista, joista suomalainen sivistyneistö nautti.³⁴

Nykyajassa 1898 ollut kirjoitus Uno Cygnaeuksen oppilaan lehtori Eero Mäkisen käsityökoulun opinto-ohjelman laajentamisesta kuvaa hyvin niitä kan-

²⁵ Maunula 1989, 184-185; Smeds 1999, 63-64.

²⁶ Tuomi 1979, 63; Wäre 1991, 121.

²⁷ Hieman tekstiilitaiteestamme 1914, 8; Maunula 1989, 188.

²⁸ Maunula 1989, 188.

²⁹ Varnedoe 1981, 19; Smeds 1996, 285.

³⁰ Smeds 1996, 285.

³¹ Ringbom 1979; Ringbom 1987; Wäre 1991.

³² Wäre 1991, 49, 75.

³³ Leino 1899, 536.

³⁴ Alasuutari 1996, 216-217.

sallisia tunteja, joita Suomessa tuolloin oli. Käsityökoulua ei nähty ainoastaan paikkana oppia ammattitaitoa, vaan koulu koettiin myös henkisen sivistyksen "herätysajoksi, jolla on 'yleisisänmaallinen' ja kansallinen merkitys". Puu- ja rautaseppiä kouluttanut laitos nähtiin Ruskinin ja Morrisin oppien soveltajana, käytännöllisten ja kauniiden arkiesineiden valmistuksen oppimispaikkana. Mäkinen korosti muodon, kauneuden tajun ja käytännöllisyyden merkitystä, kuten englantilaiset taidekasvattajatkin. Mutta Mäkinen ei ollut koneiden eikä teollisuuden kieltäjä, vaan hän näki käsityökoulutuksella ja käsiteollisuudella olevan merkittävä rooli maamme teollisuuden edistämisessä. Joten hänen koulussaan koulutettiin käsityöläisten lisäksi työnjohtajia, käsityönopeettajia ja itsenäisiä liikkeenharjoittajia. Käytössä oli myös vesivoimalla käyviä työkoneita, jotta oppilaita voitiin opettaa myös teollisuustyöhön.³⁵ Ideana oli kansallisen sivistyksen, oman perinteen tuntemisen ja sen pohjalta luodun uuden suomalaisen kulttuurin avulla nostaa Suomi tunnettujen sivistysvaltioiden joukkoon. Tarkoituksena oli luoda uutta ja nykyaikaista, vapautua taidehistoriallisen eklektismin painolastista. Turmeltunut yläluokka voi oppia rahvaalta yksinkertaisuutta ja vaatimattomuutta, kuten jo Rousseau aikanaan opasti *Emilessä*.

Mikä oli kansallista ja mikä romanttista kansallisromantiikassa? Molemmat näkökulmat voidaan Taisto Mäkelän mukaan liittää Johann Gottfried von Herderin teorioihin ja yleensäkin saksalaiseen romantiikkaan, jotka vaikuttivat Suomen kulttuurissa ja poliittisissa piireissä 1800-luvulla. Romantiikka ilmeni vastareaktionä valistuksen ajan rationaalisuutta kohtaan. Se oli kansan kielen ja tapojen ilmaisua. Suuntauksessa painotettiin alkuperäisyyttä, yksilöllisyyttä ja tunnetta sekä suhdetta luontoon. Romantiikalla oli yhteyksiä nationalistisiin pyrkimyksiin. C. W. F. Hegel yhdisti romantiikan ja nationalismin, jotka molemmat palvelivat valtion päämääriä. Ideologia heijastui taiteeseen³⁶, käsityöhön ja taideteollisuuteen myös Suomessa. Oma snellmanilais-hegeliläinen, nationalistinen versionsa oli myös humanistisen kulttuurin tutkimuksen taustaideologialla erityisesti kansallisissa tieteissä. Suomessa kotimaisen kirjallisuuden tutkimus, kansatiede ja folkloristiikka kehittyivät kiinteässä yhteydessä kansallishenkisyyteen. Yhteistä Suomelle ja Saksalle – jossa oli vastaavia ilmiöitä – oli, että ne saavuttivat myöhään valtiollisen yhtenäisyyden tai itsenäisyyden³⁷.

Ensimmäisen kansatieteilijäsukupolven tehtävänä oli vuosisadan vaihteessa dokumentoida katoavan omavaraistalouden tuotantotekniikoita. Työ perustui pääosin sille runsaalle aineistolle, kuten työ- ja huonekaluille, joita oli kenttätöiden avulla talletettu museoihin. Ajan mittaan tyyppitutkimukset ja esineanalyysit laajennettiin koskemaan esineiden funktioita.³⁸ Kansatieteessä on

³⁵ Ohjelma...1898, 439-441. Vert. Myllykylä. Tehdas. Koulu. Yhdyskunta. Eero ja Lauri Mäkisen oppilaitten ja työtovereiden toimittama muistojulkaisu vuosilta 1881-1926. Helsinki.

³⁶ Mäkelä 1998, 53-55, 76. Ks. myös Alapuro - Stenius 1989; Anttila 1993, 108-111.

³⁷ Britta Hiedanniemen mukaan saksalaisen kulttuurin vankimmat peruskivet Suomessa ennen kansallissosialistien valtaannousua olivat "luterilaisen kirkon traditiot, saksalaisen tieteen arvostus, Goethe-perinne ja merkitys, joka saksalaisella filosofialla oli ollut Suomen kansallisen ajatuksen kehityksessä 1800-luvulla". Hiedanniemi 1980, 17-28; Salmela 1999, 170.

³⁸ Daun - Löfgren 1980, 35-37.

tavallaan kyse samanlaisesta asiantuntijuudesta kuin taidemaailmassakin. Kansantaiteen ja kansan "esineiden teorian muodostus", esineiden valmistamiseen liittyvät ajatukset, eivät vain ole kiinnostaneet esteetikkoja samalla tavalla kuin virallisen aseman yhteiskunnassa saanut taide. Kansankulttuurin ja kansan esineiden tutkimus on huomattavasti nuorempaa kuin taiteen tutkimus. Vaikka vieraiden kulttuurien historiaa ja oman historian kaukaista menneisyyttä tulkitaan antropologiassa ja arkeologiassa juuri esineiden ja fragmenttien avulla, ei tutkimus ole yleensä kohdistunut lähihistoriaan samalla tavalla viime aikojen arkielämän tutkimuksia lukuun ottamatta.

Kulttuuri- ja avantgardeteorioissa suosittiin 1900-luvulla alenevien kulttuuriprosessien hypoteesia. Se on ollut eurooppalaisen ajattelun historiassa antiikista asti tunnettu kulttuuriprosessien kuvaustapa. Perinteentutkimukseen se omaksuttiin lähinnä saksalaisen Hans Neumannin vuonna 1921 ilmestyneestä teoksesta *"Primitive Gemeinschaftskultur"*. Hänen muotoilemansa *"gesunkenes Kulturgut"* -hypoteesi, joka myöhemmin muun muassa Suomessa herätti ärtymistä kansan ajattelukykyä aliarvioiviksi koettujen katsomustensa vuoksi, oli sopusoinnussa vuosisadan alun elitististen kulttuuriteorioiden ja eurooppalaisten kulttuurihistorian kirjoitusten kanssa. Kulloinkin tutkittavana olevan "aikakauden yleinen henki pyrittiin johtamaan", kuten Matti Peltonen kirjoittaa, "henkisesti johtavien kerrosten hengentuotteista". Eliittikulttuuriin rajoittumisista yleensä perusteltiin esimerkiksi viittaamalla "rahvaan taloudellisen tilan aiheuttamaan henkiseen rajoittuneisuuteen"³⁹. Koska rahvasta pidettiin kollektiivisena muodostumana, sillä ei niin muodoin voinut olla luovan subjektin kykyä. Vain sen aktiivisin, yksilöityvin osa saattoi pyrkiä esikuvien jäljittelyyn. Näin ymmärrettävässä laskeutumiseen ja jäljittelyyn perustuvassa omaksumisen prosessissa kulttuurituotteet yksinkertaistuivat, karkeistuivat ja saivat alkupe- räisestä poikkeavia merkityksiä.⁴⁰

Jossakin määrin liikettä on ollut myös päinvastaiseen suuntaan, mutta silloin puhutaan Seppo Knuuttilaan viitaten yleensä kulttuuriainesten jalostumisesta ja valikoitujen traditioiden tieteellisestä ja taiteellisesta hyväksikäytöstä. On kuitenkin tosiasia, että kulttuuripiirteiden omaksumista, jäljittelyä ja karkeistumista tapahtuu kaiken aikaa, joskin liikeradat ovat paljon oletettua mutkikkaammat. Monet kulttuurisosiologit (Bourdieu, Elias) ovat pyrkineet uudistamaan laskeutuvien kulttuuriprosessien hypoteesia soveltamalla sen erilaisia tulkintatapoja muun muassa makujen, tyylien, muotien, innovaatioiden ja identiteettien tutkimuksiin.⁴¹ Kun kansa ja perinne ymmärretään aporeettisesti, monien ristiriitaisten intressien kenttinä ja niitä pyritään jäsentämään eri kriteerein useis-

³⁹ Peltonen 1992, 48-49. Vert. Pertti Alasuutarin mukaan suomalaisen sivistyneistön suhde suomenkieliseen rahvaaseen oli ambivalentti. Samalla kun eliitti samaistui suomalaisiin se määritteli samaistumiskohteensa itselleen kansansivistykselliseksi projektiksi. Materiaali kerättiin kansalta, toimitettiin sopivaan muotoon ja levitettiin takaisin kansan pariin "eräänlaiseksi peiliksi kansakunnan kasvojen eteen". Sivistyneistö määritteli itseään suhteessa sivistymättömään rahvaaseen, metsäläisiin. Alasuutari 1996, 230-232.

⁴⁰ Knuuttila 1994b, 25-26.

⁴¹ Knuuttila 1994b, 25-26.

ta näkökulmista, kysymys ei ole välttämättä käsitteellisestä sekamelskasta vaan elävästä keskustelusta ja uudesta kritiikistä, jota ei enää määrää yhden totuuden ennalta asetettu tavoite.⁴² Kansantaitteen esteettinen idylli alkoi pirstaloitua vaiheittain jo 1900-luvun alussa, kun yhtenäiselle kansalle⁴³ ei enää katsottu löytyvän olemassaolon perusteita samassa kontekstissa kuin aiemmin, koska oli syntynyt uusi yhteiskuntaluokka, työväestö. Kun kansasta ja kansantaiteesta tuli nostalginen käsite, syntyi folklorismi, kansanperinteen säilyttämis-, elvyttämisen- ja uudistamisprosessi. Nykyään puhutaan myös historiallisesta kansantaiteesta folklorismin ja nykykansantaiteen vastakohtana⁴⁴.

Kansalaissodan jälkeen sivistyneistö joutui määrittelemään uudelleen suhteensa kansaan ja kansalliseen integraatioon. Risto Alapuro korostaa, että nouseva sivistyneistö tukeutui talonpoikaistoon ja nosti talonpoikaiskonservatiiviset arvot kansakuntaa määrääviksi tekijöiksi⁴⁵. Kielikiistoissa lehdistö oli suuri vaikuttaja. Vielä 1920- ja 1930-luvullakin harjoitettiin kielipoliittikkaa äänekkäin lausein, vaikka kielilaki rauhoittikin tilannetta. Uusfenno-
maalainen aate sai kannatusta talonpoikaispuolueelta ja lukuisilta suomenkielisiltä opiskelijanuorilta. Nuoren sivistyneistön piirissä syntyi 1922 Akateeminen Karjala-Seura. Kasvava aitosuomalaisuus, Suur-Suomi-aate ja heimokansalaisuus perustuivat kaikki käsitykseen muinaisesta kohtalonyhteydestä ja esihistoriallisesta totuudesta.⁴⁶

Aineistonäkökulma

Kansallisaatteen innoittamana esimerkiksi nuori Armas Lindgren osallistui Suomen Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusretkille⁴⁷ ja sai Rafael Blomstedtin mukaan lähtemättömiä vaikutteita Suomen keskiajan taiteesta ja kansantaitees-

⁴² Knuutila 1994b, 27.

⁴³ Kansa, "le peuple" -sana lanseerattiin Ranskassa ensimmäisen teollisuusnäyttelyn yhteydessä 1798, jotta päästiin eroon isänmaallisesti epäedullisesta luokka-sanasta tarkoitettaessa työväenluokkaa. Kansalla tarkoitetaan kulttuuriltaan, ja usein myös hallinnoltaan ja kieleltään yhteen kuuluvaa ihmisryhmää tai jonkin valtion väestöä. Se voi tarkoittaa myös tietyn seudun asujamistoa tai yleensä maalaisväestöä, työväkeä tai alempia yhteiskuntaluokkia, rahvasta. Myös epälukuisasta ihmisjoukosta tai ihmisistä yleensä voidaan käyttää nimitystä kansa. Perinteen tutkimuksessa kansaa ovat kaikki ihmiset, jotka pienryhmässä, yhteisössä tai verkostona ovat välittömässä vuorovaikutussuhteessa keskenään ja luovat omaa, tavallaan epävirallista kulttuuria. Kansa-alkuliite toimii rajaavana määreenä. Etnologi Richard Weussin mukaan kansa ei merkitse enää sosiaalista ryhmää vaan erästä suhtautumistapaa, joka suuremmissa tai pienemmässä määrin on ominainen kaikille. Käsitteet eri kansoista ovat syntyneet osana kansallisvaltioiden kehittymistä. Honko & Pentikäinen 1975, 82; Salmallahti 1980, 9-3; Virtanen 1988, 10, 136; Suomen kielen perussanakirja Osa A -K 1990, 391-392; Haapala 1990b, 215; Knuutila 1992, 12; Knuutila 1994a, 16; Knuutila 1994b, 47-48; Heinänen 1994, 4,6; Smeds 1996, 39; Alasuutari 1996, 229-230; Sääsakilah-ti 1997, 58-65.

⁴⁴ Kiuru 2000, 91-93.

⁴⁵ Alapuro 1994, 213-214, 232.

⁴⁶ Kolbe 2003, 58-60, 64, 75; Ramsay 2003, 145-149.

⁴⁷ Armas Lindgren osallistui tutkimusretkille 1896 ja 1902. Nikula 1988, 11.

ta⁴⁸. Lindgrenin aateohjelman ydin oli Blomstedtin mukaan ”kotoinen, suomalainen muototaide etnograafisesta muotopiiristä riippumattomana”⁴⁹. Lindgren arvosti käsityötaitoa niin rakentamisessa kuin sisustuksessa, kuten kokonais-taideteos-ajatuksen mukaisesti oli ajanmukaista. Blomstedtin mukaan noihin aikoihin alkoi Suomessa syntyä käsite ”taidekäsityö”,⁵⁰ jonka perustana on pidetty kansallisromanttista jugend-tyyliä ja menestymistä Pariisin maailman-näyttelyssä 1900. Pariisin näyttely toi suomalaisen käsityön sekä taiteen ja tie-teen maailman tietoisuuteen, mutta suomalaisuuden esineelliset ilmentymät ja niiden etsintä olivat olleet käynnissä jo osakuntien ylioppilaiden keruuretkistä saakka. Nimenomaan käsityötä, kuten tekstiilejä, vaatteita, puuesineitä, raken-nuksia ja niiden sisustuksia, sekä työkaluja pidettiin aitoina ja turmeltumatto-mina.

Koti ja Yhteiskunta -lehdessä kirjoitettiin suomalaisesta taide- ja kotiteolli-suusnäyttelystä *Lyypekissä* 1900. Artikkelin perustui näyttelytyöryhmän jäsenen Karin Rancken muistiinpanoihin. Hänen mukaansa näyttelysaliin rakennettiin maalatuista laudoista punainen talonpoikaistupa, joka sisustettiin talonpoikaistyylin mukaisesti. Esillä oli puukirnuja, tynnyreitä, pyttyjä, rasioita, hinkkejä, veneitä, kelkkoja, puukkoja, luistimia, kirjoja, valokuvia, tauluja, pöytäliinoja, kankaita, mattoja, pitsejä sekä saamelaisia esineitä ja vanhoja ryijyjä. Rancken mukaan näyttely sai paljon huomiota osakseen sanomalehdissä ja Suomen kanssa kauppaa käyvien liikemiesten keskuudessa. Saksassa oli myös ihmisiä, jotka eivät tieneet, että Suomessa on kouluja, saati yliopisto.⁵¹ ”Ainoa, minkä he Suomesta näyttivät tietävän oli, että siellä oli lunta, jäätä ja karhuja ...”⁵². Näyttely oli esillä *Lyypekin* lisäksi *Kielissä*, *Hampurissa*, *Bremenissä* ja *Hanno-verissa*⁵³.

Kun *Kotitaiide*-lehti alkoi ilmestyä 1902, olivat suomalaisten kansallistun-teet pinnalla. Suomenmielisyyden korostaminen näkyi selvästi alkuvuosina myös lehden sisällössä. Jalmari Kekkonen kirjoitti *Alarik Tawaststjernan* ja *Uno Ullbergin* kanssa kesällä 1902 tekemänsä *Karjalan matkan vaikutelmista*. Hän suhtautui innostuneesti kansanomaisen suomalaisen tyylin etsimiseen ja matkan tuloksiin, jotka julkaistiin kirjana 1929⁵⁴. Myös Yrjö Blomstedt (1871-1912) oli tehnyt matkan *Karjalaan* 1890-luvun lopussa. Hän esitteli *Kotitaitteessa* karjalaisia esinemuotoja ja Aunuksen veistotöiden ornamenttiikkaa. Blomstedt ihanoi vuolassanaisesti kansantaidetta. Hän kertoi myös kansakoulunopettajien *Matti Tuokon* ja *Samuli Paulaharjun* kesällä 1900 keräämästä noin 700 piirroksen ja valokuvan kokoelmasta.⁵⁵ Yrjö Blomstedt kirjoitti kansanomaisten näyte-

48 Blomstedt, 1929, 97-98.

49 Blomstedt, 1929, 97.

50 Blomstedt, 1929, 97-98.

51 Rancken 1902, 47-51.

52 Rancken 1902, 50.

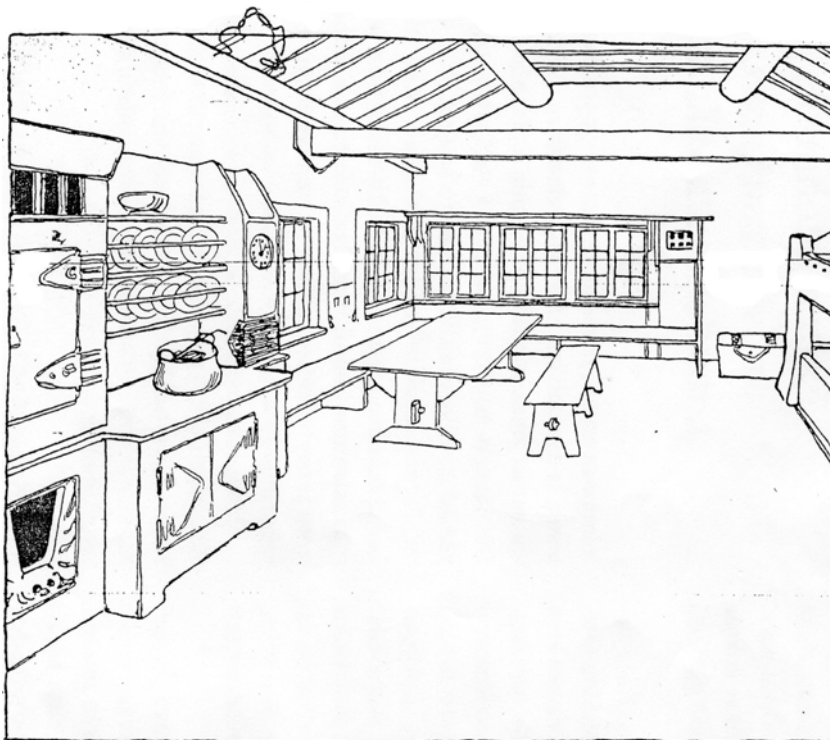
53 Rancken 1902, 51.

54 Jalmari Kekkonen toimittaman kirja (1929) on nimeltään ”Kansanomaisia rakennus-tapoja ja koristemuotoja Karjalasta kahden puolen rajaa”.

55 Blomstedt 1902(A), 26-28.

kokoelmien eli mallikokoelmien⁵⁶ aikaansaamisesta sekä kansa- ja käsityökouluihin että seminaareihin. Hänen mielestään tuli perustaa myös paikallisia käsityömuseoita, joihin kootaan alueen tyypillisimmät esineet käsityöläisille ideälähteiksi ja paikkakuntalaisille mielenvirkistykseksi muistuttamaan kansallisesti omaleimaisista tuotteista.⁵⁷

Louis Sparren artikkelin aiheena 1903 oli suomalaiset talonpoikaisinteriörit, jotka ovat "taiteellisia" vain Pohjanmaalla. Muuallakin on tehty kauniita käyttöesineitä, kuten haravia, viikatteita, veneitä, pesukarttuja ja mankelilautoja, mutta huonekaluihin ei juuri ole kiinnitetty huomiota. Siksi sen hetkinen esteettinen uudistustyö oli Sparresta tärkeää ulottaa kaikkiin yhteiskunnan kerroksiin, myös maaseudulle. Hän antoi tunnustusta *Kotitaide*-lehdelle, joka oli ottanut tehtäväkseen tämän valistustehtävän. Sparre ehdotti kilpailuja maalaistalojen kamareiden ja tupien sisustamisesta samoin kuin on kilpailuja ruokailu- ja herrainhuoneiden sisustamisesta.⁵⁸ *Suomen teollisuuslehti*, jonka liitteenä *Kotitaide* ilmestyi, järjesti vielä samana vuonna kilpailun talonpoikaistalon ja sen sisustuksen suunnittelemisesta. Palkitut työt julkaistiin *Kotitaiteessa*⁵⁹ (KUVA 12).



KUVA 12 Arkkitehti M. G. Frelanderin talonpoikaistalon sisustussuunnittelukilpailussa kolmannen palkinnon saanut työ. *Kotitaide* 7/1903, 49.

⁵⁶ Kasimir Leino kirjoitti *Nyky aika*-lehdessä 1898, että tulisi perustaa oma seura kansallisten esineiden ja rakennusten piirustusten keräämistä varten, koska "Suomen arkkitehtiklubilla eikä myöskään teollisuudenharjoittajien yhdistyksellä ollut halua eikä varoja tehtävän hoitamiseen". Leinon mukaan esineitä ja piirustuksia olisi saava kerättyä koko Suomen alueelta eikä vain Karjalasta. Se oli hänestä kansallinen velvollisuus. Leino 1898, 538.

⁵⁷ Blomstedt 1898, 732-735.

⁵⁸ Sparre 1903, 49-50.

⁵⁹ *Kotitaide* 7/1903, 49-52.

Myös Gustaf Strengell kirjoitti samana vuonna kansallisesta koristetaiteesta. Suomessa ammattipiireille tuttu Münchenissä ilmestynyt *Dekorative Kunst* -lehti oli omistanut ensimmäisen numeronsa 1903 Suomen koristetaiteen nykynäkemyksille. Strengellin mielestä "tuo komea teos antoi uuden todisteen siitä kiinnostuksesta, mitä ulkomailla tunnetaan meidän taiteellista tuotantoamme kohtaan"⁶⁰. Saksalaislehden johdannossa professori J. J. Tikkanen kirjoitti Strengellin mukaan viime vuosien koristetaiteessa tapahtuneista muutoksista ja koristetaiteen kansallisista elementeistä. Vastaherännyt kansallistietoisuus näkyi hänestä kansallisina aiheina sekä kuvataiteissa että taidekäsityössä. Taidekäsityö suuntasi huomionsa aluksi kotimaisiin ornamentteihin ja malleihin, jotka kansatieteellinen tutkimus pelasti unohdukselta. Kiinnostuttiin vanhoista kansanpuvuista sekä itäkarjalaisten rakennusten ja tekstiiliornamentiikan geometrisuudesta. Ei välitetty siitä, että alun perin tietyt ornamentit kuuluivat tiettyyn tekniikkaan. Aiheita sovellettiin kaikkiin materiaaleihin ja tekniikoihin ilman taiteellisia variaatioita. Ornamentiikka nähtiin aidon suomalaisen tyylin alkuna. Lisätukea liike sai nuoren arkkitehtipolven piiristä, joka kiinnostui karjalaisesta kansanarkkitehtuurista. Erään nuoren maalarin [tarkoittanee Axel Gallénia] Karjalan villiin luontoon ja primitiiviseen kulttuuriin kohdistunut opintomatka suuntasi Strengellin mukaan ajatukset itään, Suomen ja Venäjän Karjalaan. Vastavalmistuneet arkkitehdit seurasivat pian hänen jalanjälkiään ja täyttivät portfolioit piirustuksilla. Karjalaisen kansanarkkitehtuurin vaikutukset näkyivät rakennuksissa, varsinkin taiteilija-ateljeiden rakennustyyllissä ja ornamentiikassa. Eniten innostuttiin ja innokkaimmin sovellettiin puuleikkauksia ja pyöröhirsitekniikkaa.⁶¹ Näytti siltä kuin luja kansallinen perusta olisi luotu arkkitehtuurimme ja taidekäsityömme kehitykselle, mutta Strengellin mukaan erehdys huomattiin pian. Ymmärrettiin kuinka vaikeaa ja mahdotonta on luoda kansallinen tyyli pelkän koristeaiheen perustalle. Karjalaisia rakennusmuotoja voitiin soveltaa vain puuarkkitehtuuriin vähäisiin tehtäviin, ei suuriin kohteisiin. Strengellin mielestä Karjala-liikkeen aika oli ohi jo 1903, mutta sen hedelmät säilyivät.⁶²

Voimakkaan kansatieteellisen liikkeen vaikutuksesta kansalliset aiheet tulivat käyttöön karenialismin jälkeen uudessa muodossa; aiheena oli luonnon ornamentiikka, kotimaan flora ja fauna, joita stilisoitiin kevyesti. Syntyivät kuuset ja männyt, oravat, sammakot, mutta uutta kansallista tyyliä ei syntynyt, korosti Strengell. "Man insåg svårigheten, ja omöjligheten att skapa en nationell stil på basen af blotta dekorationsmotiv."⁶³ Vanhat mallit unohdettiin ja tilalle tuli Axel Gallénin symbolismi ja maalausten voimakkaan dekoratiivinen leima, arkaaisuus, yksinkertaistaminen. Gallénin päämääränä oli kansallisen omlimaisuuden saavuttaminen. Strengellin mukaan hän yhdisti Kalevalan kuvittamisessa kansan nykyisyyden ja menneisyyden katkenneen langan ja tavoitti

⁶⁰ "och med denna ståtliga monografi gifvit ett nytt bevis på det intresse, hvarmed man sedan en tid tillbaka i utlandet följer vår konstnärliga produktion". Strengell 1903, 61.

⁶¹ Strengell 1903, 61-62.

⁶² Strengell 1903, 62.

⁶³ Strengell 1903, 62.

primitiivisen kansansielun. Kyse oli Strengellin mielestä kuitenkin enemmän hengestä kuin muodosta. Taide saavutti syvän, todellisen kansallisen luonteen voidakseen olla kansantaidetta eikä vain ajanmukaista muotia.⁶⁴

Koti ja Yhteiskunta -lehden mukaan kansanomaista taidetta tuhottiin uusilla tavoilla ja kankaiden kaupunkikuoseilla. "Kansan aisti" oli mennyt pilalle.⁶⁵ Kansanomaisen taiteen puolestapuhuja arkkitehti Toivo Salervo⁶⁶ tuki koriste-taiteilija Ellinor Ivalon ajatusta käsityön ja taideteollisuuden luomisesta kansalliselle pohjalle. Salervon mukaan 1880-luvulla alkanut kansallinen innostus hii-pui 1900-luvun alussa kansainvälisten vaikutteiden seurauksena. Samalla tuot-teista hävisivät kansalliset piirteet.⁶⁷ Tähän vaikutti Salervon mukaan myös se, että kansalliset tutkimusretket olivat liian yksipuolisia. Ne kohdistuivat vain Karjalaan. Vaikutus näkyi selvimmin teksteileissä ja varsinkin kirjonnassa. Kan-satieteellinen tutkimus ei juuri tuottanut malleja esimerkiksi huonekaluihin tai taontaan. Mallien soveltamisessa oli se virhe, ettei syvennytty tarpeeksi sisältöön eikä huomioitu koristeaiheiden käyttötarkoitusta ja materiaaleja - kopioitiin vain muotoja. Sellaiselle perustalle rakennettu tyyli ei voinut säilyä.⁶⁸

Malliesimerkkinä kansallisesta taiteesta Salervo piti japanilaista taidetta sekä tanskalaista koristetaidetta, johon Taideteollisuuskeskuskoulun oppilaat tutustuivat opettajiensa Armas Lindgrenin ja Max Frelanderin opastuksella 1911. Artikkelin sisällöstä päätellen myös Salervo oli matkalla mukana. Lindgren kertoi Tanskan matkalla omista Karjalan matkoistaan ja kehotti nuorta polvea jatkamaan siitä mihin vanhempi polvi jäi. Mutta ei tutkien ainoastaan karjalaisia koristemuotoja, vaan varsinkin länsisuomalaisten kirkkojen maala-uksia. Lindgrenin mielestä sitä kautta voitaisiin löytää suomalainen tyyli. Hänen innostamana viisi Kööpenhaminan matkalle osallistunutta - T. Vikstedt, H. Honkanen, V. West, K. Svensson ja H. Rönehholm - tutkivat kesällä 1911 Lounais-Suomen (Lohja, Karjaa, Pohja, Perniö, Teijo, Angelniemi, Kemiö, Turku, Kaarina, Maaria, Rymättylä, Uusikaupunki, Laitila ja Pyhänmaa sekä Rau-ma ja Hattula) kirkkojen koristemaalauksia ja tekivät niistä luonnoksia. Tulokset olivat esillä Ateneumissa ja niitä ostettiin Kansallismuseoon ja Taideteolli-suuskeskuskouluun. Innostus oli niin suuri, että suunniteltiin perustettavaksi "kansallinen koristekoulu". Salervo totesi, että:

nyt kun taiteen kansallistuttaminen on meillä pantu uudelleen vireille, olisi kaikkien, joille Suomen taide on kallis, ennen kaikkea rakennustaiteemme tulevien lipunkantajien astuttava heidän avukseen, ...muistettavahan on, että vain sillä taiteella on kehityksen mahdollisuutta, joka seuraa kansan perinnäistä taidekäsitystä, sen luonnetta ja elämänkatsomusta, sekä ympäröivän luonnon viittauksia, ...⁶⁹

⁶⁴ Strengell 1903, 62-63.

⁶⁵ Helin 1910, 66-67.

⁶⁶ Toivo Salervo (1888 -1977) valmistui arkkitehdiksi 1910. Hänet nimitettiin Jyväskylän seminaarin piirustuksen, veiston ja kaunokirjoituksen lehtoriksi 1913. Vuosina 1918-1944 hän oli kouluhallituksessa samojen aineiden tarkastajana. Maataloushallituksen kotiteollisuusosaston päällikkönä hän toimi 1944-1955. Arkkitehti nro 1-2/1948, 1; Kuka kukin on 1966.

⁶⁷ T. S. [Toivo Salervo] 1911, 105.

⁶⁸ T. S. [Toivo Salervo] 1911, 105-106.

⁶⁹ T. S. [Toivo Salervo] 1911, 110.

West, Vikstedt ja Svensson sekä Arttu Brummer jatkoivat keräilymatkoja 1912. He laativat luonnoksia kirkoista, herraskartanoista ja maalaistaloista sekä niiden interiööreistä. Uskottiin suomalaiskansallisen tyylin syntyneeseen: "Huolehtiminen oman suomalais-kansallisen tyylin aikaansaamisesta on oikeastaan aivan turhaa. Sellainen tyyli syntyy itsestään kun vain ollaan luonnollisia. Jos rajoitetaan raaka-aineen teknillis-oikeaan ja maukkaaseen käsittelyyn, niin aikamme erikoisleima syntyy ilman muuta, luonnonpakosta."⁷⁰ Koristetaiteilijoiden keräilymatkat jatkuivat loma-aikana vielä vuosikymmenen puolivälissäkin, koska *Kotitaitteessa* kerrottiin, että Oskari Niemi ja Hannes Malin piirsivät kesällä 1914 Hämeessä ja kesällä 1915 H. Honkasen kanssa Pohjanmaalla. Matkoilta järjestetyssä näyttelyssä syksyllä 1915 oli esillä piirustuksia kansatieteellisistä esineistä, varsinkin huonekaluista sekä rakennusten interiööreistä.⁷¹

Kotimaisen teollisuuden ja käsityön suosiminen oli 1910-luvulla keskeinen kirjoittelun aihe *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä.⁷² Ulkomaisten tavaroiden ostamista pidettiin "epäviisaana ja epäisänmaallisena"⁷³. Kotimaisen työn suosimiseen otettiin oppia Saksasta, Englannista ja Skandinavian maista, joissa oli "mahtava kansallinen virtaus kotimaisen työn edistämisen hyväksi, kun meillä sitä vastoin tässä kohden on tuskin päästy alkuunkaan." Mallimaaksi otettiin Tanska⁷⁴. Loppuvuodesta 1912, kun vastaperustetun Kotimaisen Työn Liiton toiminta alkoi näkyä, melkein kaikki Suomen sanomalehdet levittivät propagandaa kotimaisen työn puolesta. Suomen kansalle osoitetun kehotuksen tarkoituksena oli:

tehdä koko kansallemme selväksi, että sellaisten ulkolaisten tavarain ostaminen, joita maassamme voidaan valmistaa yhtä hyvin ja yhtä halpaan hintaan kuin ulkomailla, on *suonenisku* meidän maamme taloudelliselle voimalle ja tietää kansamme *heikontumista*. Isänmaallinen merkitys on sen vuoksi sillä seikalla, että koko kansa saatetaan oikeaan tietoisuuteen oman maan etujen huomioonottamisen tärkeydestä...kotimaisen tuotannon *kasvaminen* tekisi suuremman *erikoistumisen* ja *paremman laadun* aikaansaamisen mahdolliseksi, mistä edelleen on seurauksena *lisääntynyt kuluutus*, joka taas aiheuttaa *teknillisten laitosten edelleen kehittymisen*, *suuremman työnvoimakkuuden*, *lisääntyneen valmistuskykyisyyden* ja *kustannusten jakaantumisen* suuremmalle valmistusmäärälle, niin että hintoja voidaan *alentaa* voiton kuitenkin vähentymättä.⁷⁵

Käsiteollisuus-lehti julkaisi kesällä 1912 teollisuusvaltuuskunnan kirjoituskilpailussa edellisenä vuonna palkitun J. K. Laurilan artikkelin. Kirjoituksessa korostui voimakkaasti kotimaisen teollisuuden isänmaallinen ja kansallinen merkitys: "Jokainen kansa, joka tahtoo sivistyskansa olla, tulee luoda jotain omina-keista, ominaista, jolla se itsenäisyytensä ilmaisee. ... Muiden toimintahaarojen joukossa ei varmaan ole yhtään, joka suuremmassa määrässä voi säilyttää Suo-

⁷⁰ Maun ...1912, 162.

⁷¹ Taideteollisuuden muistomerkkejä 1915, 126-127.

⁷² R. G. 1910, 147; Suomalaisten taipumus...1911, 95-96; Edistä...1912, 51-52.

⁷³ R. G. 1910, 147-148.

⁷⁴ "Tanskalaista... 1911, 13.

⁷⁵ Kotimaisen työn... 1912, 233.

men kansallisuutta ja kieltä kuin voimakas kotimainen teollisuus.⁷⁶ Näkyvä valtakunnallinen kampanjointi kotimaisen työn ja maan omavaraisuuden puolesta jatkui 1913. Kotimaisen Työn Liitto järjesti Suomalaisen viikon, jonka periaatteena oli "osta ja käytä kotimaista".⁷⁷ Jalmari Kekkonen korosti kotimaisen työn laatua, työntekijöiden ammattitaitoa ja koulutusta, mutta katsoi kotimaisuutta myös käsityöläisten ja taiteen näkökulmasta.⁷⁸

Kansallispuvut⁷⁹ olivat keskustelun kohteena 1910-luvun puolivälissä. *Käsieteollisuudessa* asiasta kirjoittivat muun muassa Ester Hällström, Theodor Schvindt, Venny Soldan-Brofelt ja Emil Cedercreutz. Hällström aloitti keskustelun pohtimalla, tuleeko kansallispukujen olla tarkkoja kopioita alkuperäisistä vai niistä vain vaikutteita saaneita. Kansallispuku nähtiin itsenäisyydestä haaveilevan maan kansallisena symbolina. Hällström pohti, olisiko mahdollista saada kansallispuvut arki- tai pyhäpukuina käyttöön eikä katsella niitä vain museoissa. Toisten mielestä ei ollut järkevää herättää "kuollutta unestaan kun maailma on muuttunut", toisista kansallispukujen käyttöön ottaminen oli välttämätöntä.⁸⁰ *Käsieteollisuuden* toimitus päätti nostaa asian keskusteltavaksi lehensä palstoilla ja pyysi alan asiantuntijoilta lausuntoja kansallispukuasiassa. Kansatieteilijä Theodor Schvindt oletti, ettei "vanhoja pukuja sellaisinaan enää saatane yleiseen käyttöön ja vaikka saataisiinkin, niin alkaisivat kuitenkin kohta vähitellen kehittyä uusille urille"⁸¹. Venny Soldan-Brofelt piti kansallispukuja vaihtoehtona "muotiorjuudelle", mutta hänen mielestään "ainoastaan körttiläiset omistavat enää puvun, jota voidaan pitää täysin taiteellisena"⁸².

Emil Cedercreutz viittasi artikkelissaan sanoma- ja aikakauslehdissä käytyyn kiivaaseen keskusteluun kansallispukujen alkuperästä ja muunneltavuudesta. Itse hän kannatti nykyaikaan [1914] sovellettujen pukujen käyttöä, josta esimerkkinä oli Satakunnan kansallispukutoiminta. Lähtökohdaksi otettiin "ettei mitään jätetä vanhasta pukuparresta pois esteettisistä syistä vaan ainoastaan käytännöllisistä".⁸³ Cedercreutzin mielestä ei saisi perustaa minkäänlaista komiteaa arvioimaan pukujen malleja⁸⁴, koska "kaikki mikä johtuu alkuperäisestä maalaiskansasta on kaunista. ... jättäkäämme siis mieluummin kansallispukumme säälimättömyydeltä ja pieteetin puutteelta rauhaan ja käyttäkäämme niitä, joskin käytännön vaatimuksia noudattaen".⁸⁵ Kansallispukukeskustelu

⁷⁶ Laurila 1912, 47-48.

⁷⁷ Suomalainen viikko...1913, 54; Ivalo 1913, 85-88.

⁷⁸ Kekkonen 1913, 88.

⁷⁹ Kansallispuvut olivat diodraamoina esillä useilla Suomen osastolla 1800-luvun lopun maailmannäyttelyissä. Ensimmäisen kerran kansatieteellinen pukukokoelma oli esillä Helsingin teollisuusnäyttelyssä 1876. Smeds 1996, 238.

⁸⁰ Hällström 1914, 25.

⁸¹ Schvindt 1914, 33.

⁸² Soldan-Brofelt 1914, 42.

⁸³ Cedercreutz 1914, 57-58.

⁸⁴ Vuodesta 1979 on Suomessa toiminut Suomen kansallispukuneuvosto sekä kansallispukuraati.

⁸⁵ Cedercreutz 1914, 57-58.

jatkuu vielä 1915 kun Kansanvalistusseura julkaisi kuudennen vihkonsa kansallispuvuista⁸⁶.

Suomen kotiteollisuusvaltuuskunnan kokouksessa 1915 keskusteltiin kansanomaisen käsityön elvyttämisestä. Kotiteollisuusyhdistyksiä kehoitettiin kaikilla mahdollisilla tavoilla herättämään ihmisten harrastusta vanhaan kansanomaiseen käsityöhön järjestämällä piirustuskilpailuja, näyttelyitä ja ylläpitämällä "museontapaista käsityökokoelmaa". Kotiteollisuustarkastajaa kehoitettiin pikimmiten täydentämään Valtion kotiteollisuusmuseon kokoelmia ja saamaan kokoelma kunnolla esille. Myös koristetaiteilijoiden toivottiin alkavan tutkia ja kehittää maamme kansanomaisia koristeaiheita.⁸⁷

Edellisyvuosina käydyin kansallispukukeskustelun innoittamana *Käsoteollisuus* julkaisi 1918 kirjoituskilpailun, jonka teemana oli naisten pukeutuminen. Mutta yhtään kirjoitusta ei saapunut toimitukseen. Lehden avustaja Hilka Finne kirjoitti teemaan sopivan artikkelin, jossa hän totesi, että suomalaisten naisten pitäisi olla Euroopan itsenäisempiä, joten nyt tulisi näyttää, "että pystymme pukujemmekin suhteen luomaan jotain itsenäisestikin tarvitsematta aina pienimmissäkin seikoissa turvautua Pariisiin ja Wienin nopeasti vaihtuviin muotoihin. ...mieluummin omien kansallispukujemme pohjalle rakentaen."⁸⁸

Ellinor Ivalo kirjoitti ryijyistä ja U. T. Sireliuksen Hörhammerin taidesalonkiin joulukuussa 1918 kokoamasta ryijynäyttelystä. Ivalo suositteli koteihin ryijyjä ulkomaisten ja tehdastekkoisten mattojen tilalle.⁸⁹ Kansanomaiset ryijyt olivat *Käsoteollisuudessa* esillä useassa eri artikkelissa 1910- ja 1920-luvuilla.

Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt kehui 1922 kansanomaisen tärkänien, raanujen ja ryijyjen kauneutta todeten, ettei niitä tulisi jäljitellä vaan pyrkiä suunnittelussa yhtä korkeatasoiseen lopputulokseen. Hän muistutti, että kansantaidetta tulee arvostaa ja että omaperäisyyttä ei saa kadottaa ala-arvoisten mallilehtien ja kauppojen "rihkama- ja tusinatavaraan".⁹⁰ Seuraavana vuonna Arttu Brummer-Korvenkontion korosti samassa hengessä että, aito ja elinvoimainen koristetaide nousee nimenomaan kansalliselta pohjalta ja perinteisistä muodoista. Saavutettu itsenäisyys velvoittaa meitä luomaan omaa, suomalaista kulttuuria ja sivistystä:

Turhaan me Suomessa puhumme suomalaisesta teollisuudesta. Kun Saksasta tuotu kone Suomessa painaa saksalaisia tapettimalleja, niin eipä voi tuota juuri nimittämää suomalaisiksi teollisuudeksi enempää kuin sitäkään, että kultasepän kisällä koneen jatkona saksalaisilla stansseilla prässäää suomalaiselle yleisölle kaupittavia hopeatuotteita. ...teollisuuden ...tulisi edustaa suomalaista sivistystä. Sen tuotteitten tulisi olla makusuunnaltaan kotoiset, ja näitten teollisuuslaitosten tulisi palvelukseensa muotoja väriensommittelijoiksi kiinnittää ensiluokkaisia, kotoisia koristetaiteilijoita. Ainoastaan näin nojautumalla kotoisiin voimiin olisi teollisuustuotteemme sitä, mitä sen pitäisi olla, suomalaisen sivistyksen ilmaisu.⁹¹

⁸⁶ Cedercreutz 1915, 72.

⁸⁷ Suomen kotiteollisuusvaltuuskunta... 1915, 64; Ehdotuksia...1915, 85-87.

⁸⁸ Finne 1918, 3-4.

⁸⁹ Ivalo 1919, 32-33. Vert. Vuorela 1977, 48-49.

⁹⁰ Blomstedt 1922, 53.

⁹¹ Brummer-Korvenkontio 1923, 15-16.

Brummer nosti suomalaisen sivistyksen ilmauksiksi Hämeen ja Satakunnan ryijyt, Pohjanmaan raanut sekä Rauman ja Orimattilan pitsit ja totesi, että juuri "tällainen kotiteollisuusylpeys on kotiteollisuusväkemme keskuudessa liian laimeata. Tämän tunteen tulisi olla niin voimakas, että se tarttuisi kaikkeen kansaan."⁹² Kunkin alueen tulisi olla ylpeä omista tuotteistaan. Hän kuitenkin korosti, ettei kehotusta saa ymmärtää väärin, sillä hän ei pyydä rakentamaan "kiinalaista muuria sivistyksemme suojaksi" tai makumme vaalimiseksi. Hän ei myöskään halua hurrata tuohikulttuurille. Suomalaisten tulisi ottaa oppia "kodin viihdykkääksi luomisessa englantilaisilta ja meidän on syytä tarkoin seurata koristetaiteen kehitystä naapurimaassamme Ruotsissa. ...Ruotsi koristetaide-
maana on nykyisin mainittava Euroopan ensimmäisenä."⁹³ Brummer totesi, että:

Vaatimukseni kuuluu lyhyesti *ei suomalaista, mutta sen sijaan kotoista*. Ymmärrettävään oikein näiden kahden käsitteen ero. Vastakohtana turistisuomalaisuudelle on meidän nyt kerta kaikkiaan oltava suomalaisia, koska suomalaisina olemme syntyneet. Meidän ei siis tule suomalaisuuttamme erikoisesti ilmaista kaikenlaisin silmänpistävin keinoin ja välinein. Kiinalaiset, indialaiset, muinaiset egyptiläiset ja kreikkalaiset loivat oman ihanan koristetaiteensa... ei sen takia, että he sitä oikein hikoillen pyrkivät koristetaiteessaan saamaan esiin, vaan yksinkertaisesti siitä syystä, että kukin muodon luova yksilö oli oma itsensä ja että se kulttuuriympäristö, josta koristetaide versoi, oli vapaa kaikesta liiallisesta vieraasta sekoituksesta... Se ympäristö ja ne olot, joissa tämä luova koristetaiteilija on varttunut ja jossa hänen esi-isänsä ovat kasvaneet, ovat imeytyneet hänen vereensä ja kuvastuvat myös hänen luomisissaan. ...Meidän ei tule hakea muotoa vaan henkeä; kun sen oikein oivallamme ja omaksumme, saamme kaiken muun ilmaiseksi. ...Tuo elävä henki on ympärillämme, meidän tulee vain omaksua se.⁹⁴

Hengeltään suomalaisesta ilmaisusta Brummer käytti esimerkkinä Aleksis Kiveä, F. E. Sillanpäättä, Hugo Simbergin piruja, Gallen-Kallelan Koru-Kalevalaa, kuvataiteesta Sallista, Mäkelää, Mynttiä ja Hannes Auteretta sekä musiikista Sibeliusta. "Tässä on se elävä henki, se kotoinen tunnepohja, josta koristetaiteemme tulee versota. Tietoisuus siitä, että myös juuri suomalainen kansanainees on kyennyt tällaisiin saavutuksiin, on lohduttavaa..."⁹⁵ Brummerin mukaan meidän tulee olla sivistyneitä suomalaisia, ei vain suomea puhuvia suomalaisia. Kodin tulee hänestä heijastaa suomalaisen sivistyksen saavutuksia ja jopa rotupuhtautta.⁹⁶

Ryijyt nousivat uudelleen esille 1920-luvun puolivälissä. Lauri Kuoppamäki kirjoitti professori U. T. Sireliuksen⁹⁷ ryijykirjasta: "Se on siis vihdoinkin ilmestynyt, kauan odotettu"⁹⁸. Keskustelun kohteeksi nousi sama kysymys kuin

⁹² Brummer-Korvenkontio 1923, 17.

⁹³ Brummer-Korvenkontio 1923, 31-32.

⁹⁴ Brummer-Korvenkontio 1923, 31-32.

⁹⁵ Brummer-Korvenkontio 1923, 32.

⁹⁶ Brummer-Korvenkontio 1923, 32-33.

⁹⁷ Kansallisen innostuksen herättänyt kansatieteen professori U. T. Sireliuksen laaja tutkimus "Suomen ryijyt" ilmestyi kuvitettuna teoksena 1924. Teoksesta tehtiin myös englanninkielinen käännös. Ensimmäisen suosion saavuttaneen ryijyartikkelinsa Sirelius kirjoitti 1919. Hän kokosi kansanomaisista ryijyistä useita näyttelyitä ulkomaille, ensimmäisen Ruotsiin jo 1914. Vuorela 1977, 48-49.

⁹⁸ Kuoppamäki 1924, 92.

kansallispuikujen kohdalla muutama vuosi aiemmin: saako kansanomaisia ryijyjä toisintaa? Kuoppamäki ei toivonut ryijyjien kudonnan jäävän vain vanhojen ryijyjien kopioimiseen, mutta tuleville polville voisi kustakin mallista kutoa yhden kappaleen lisäten ryijyyden kopion kudontavuoden. Hän toivoi, että suunnittelijat loisivat uusia malleja tutkittujen ryijyjien hengessä.⁹⁹ Kansallispuikujen kohdallahan pyrittiin kopioimaan perinteinen malli mahdollisimman oikeaoppisesti niin kankaiden kuin mallienkin suhteen. Myös Arttu Brummer-Korvenkontio kommentoi Sireliuksen kirjaa ja totesi sen "suomalaisen sivistyksen ilmentymäksi".¹⁰⁰

Sirelius järjesti Saksaan ja Sveitsiin vanhoista ryijyistä kiertonäyttelyn ja totesi, että "näyttelyt ovat saavuttaneet menestyksen, jota vain innokkaimmat ryijyjemme ihailijat rohkenivat toivoa"¹⁰¹. Ryijyt olivat esillä Berliinissä, Frankfurtissa, Dresdenissä, Kölnissä ja Mannheimissa sekä Zürichissä. Lisäksi näyttely oli esillä Hollannissa. Ryijyt ihastuttivat sekä väriensä että tekniikkansa puolesta. Manner-Euroopassa ryijyteknikka tunnettiin vain itämaisista matoista. Sirelius pohti, mikä ryijyissä viehättää ulkomaalaisia ja oletti sen johtuvan sen hetkisistä kuvataiteen suuntauksista: "erikoisesti nykyaikaisen värejä palvovan, mutta piirustusta väheksyvän makusuunnan edustajat saivat ryijyistä vettä myllyynsä, sillä näissä usein juuri on heidän ihanteensa toteutettuna: värit värien vuoksi ja kuviot vain kuin välttämättömänä pahana, jota ilman värejä ei saa esille".¹⁰² Sirelius kertoi, että häntä on pyydetty kolmelta eri taholta järjestämään suomalaisen taideteollisuuden näyttely Saksaan¹⁰³. Sireliuksen ryijynäyttelyn menestys ilmeisesti yllätti Suomessa taideteollisuuspiirit, koska edellisenä vuonna Ornamon johdolla esitettiin kansanomaisten ryijyjien esittely kansainvälisessä Pariisin vuoden 1925 koristetaiteen ja taideteollisuuden näyttelyssä¹⁰⁴ (ks. s. 243).

Useiden Euroopan kulttuurimaiden hallitukset julistivat vanhat taidearteet 1920-luvulla kansallisomaisuudeksi niin, että niiden maastavienti tuli kielletyksi. Arttu Brummer kirjoitti, että Suomessa on säilynyt taidearteita vain vähän ja siksi kansan henkisen elämän ilmenemismuotojen, kuten kansanlaulujen, runojen ja tarinoiden, rinnalla olisi annettava erikoinen arvo kansan kudontataiteelle ja varsinkin vanhoille ryijyille. Hänestä oli käsittämätöntä, että suomalaisia ryijyjä on myyty ja viety ulkomaille. Niitä on ollut näytteillä suuri määrä muun muassa Göteborgissa Rööhska museetissa, mutta ei Suomen museoissa. Brummerin mielestä Suomen museoiden olisi välittömästi hankittava kokoelmiinsa kotimaisia ryijyjä, jottei "meidän kansamme ylpein perintö jää miksikään kauppasaksojen keinottelun välineeksi".¹⁰⁵ Brummer kirjoitti *Käsitelisuudessa* jo pari vuotta aiemmin kuinka hän pelkää, että saksalaiset tehtaas al-

⁹⁹ Kuoppamäki 1924, 92-93.

¹⁰⁰ Brummer-Korvenkontio 1924, 98-99.

¹⁰¹ Sirelius 1926, 74.

¹⁰² Sirelius 1926, 74.

¹⁰³ Sirelius 1926, 76.

¹⁰⁴ Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

¹⁰⁵ Brummer 1926, 43-44.

kavat kopioida ryijyjä ja levittää niitä rihkamana samoin kuin itämaisten mattojen kopioita. Brummer vaati ryijyille vientikieltoa.¹⁰⁶

Ryijyistä kirjoitettiin paljon Suomen lehdistössä Sireliuksen julkaiseman ryijytutkimuksen ja Keski-Eurooppaan suuntautuneen näyttelyn vuoksi. Melkein kaikki ryijyistä kirjoittaneet korostivat, että ne ovat ”yksilöllisiä taide- luomia” eikä niistä saisi tehdä toisintoja, mutta ”sen sijaan kaikki muut vanhat kudontamallit soveltuisivat ilman muuta jäljiteltäviksi ja muodostaisivat todella rikkaan mallivaraston.”¹⁰⁷

Eva Anttila totesi kansallisesta perinnöstä 1924 tanskalaisen Jens Møller-Jensenin ajatuksia lainaten, että kauneus on kaikille yhteiskuntaluokkaan katsomatta yhtä välttämätöntä kuin jokapäiväinen leipä. ”Ainoastaan kansalliselta, suomalaiselta pohjalta voi uusi elinvoimainen taide ja taidekäsitelmä nousta. Yhdymme siinä tanskalaiseen mestariin, että hyvä maku edellyttää hyvää moraalila, uskollisuutta ja kunnioitusta perintätapoja [perinteisiä tapoja] kohtaan.”¹⁰⁸ Lauri Kuoppamäki muistutti arvioidessaan Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisenäyttelyä, että *Käsitemallisuudessa* on ilmestymisensä alusta lähtien korostettu, että kansanomaisen kotitemallisuus on parhaimpansa tarjotessaan taidetta:

Asettihan Pekka Halonen¹⁰⁹, muuan taiteilijaimme eturivin miehiä, äskettäin täyttäessään 60-vuotta, vanhat ryijymme samanarvoisiksi parhaan rinnalle, mitä taide kansallemme on tuottanut, Sibeliuksen, Saarisen ja Gallenin tuotteiden kanssa samalle tasolle. Meitäkin on kasvatettu vuosien kuluessa melkoiset joukot sellaisia erikoistaitelijoilta, joitten elämäntehtävänä on ollut luoda kansantaiteemme hengessä ja oma-kohtaisen näkemyksensä luomuksina taideteollisuutta eli neljällä sanalla sanoen: kaunistaa arkielämämme käytännön tarpeisiin¹¹⁰. Tämän isänmaallisen kasvatustyön keskeisimpänä elimenä on toiminut v. 1875 perustettu Suomen Taideteollisuusyhdistys.¹¹¹

Käsitemallisuuden yhtenä tarkoituksena oli elvyttää suomalaista käsityötä tradition viitoittamaan suuntaan. Tarkoituksena oli ”rakentaa omaperäinen Suomi”. Kirjoituksessa todettiin, että erotessamme Venäjältä, meille ei jäänyt slaavilaisesta perinteestä muuta kuin samovaari. Ja kun meistä tuli vapaa kansa, aloimme omaksua suurien sivistyskansojen tapoja ja näkemyksiä. ”Tällöin emme ole kaikin ajoin muistaneet, että länsimainenkin orienteeraus saattaa viedä sellaiseen, mikä aina ei ole kansallemme siunaukseksi.”¹¹² Ulkomaalaisten Suomen ystävien oletettiin havaitsevan maamme tilanne tarkkanäköisemmin kuin me itse. Tällaisena Suomen tosiystävänä esiteltiin ranskalainen sanomalehti-

¹⁰⁶ Brummer-Korvenkontio 1924, 99.

¹⁰⁷ Määrätietoisempi 1926, 45; L. K-nen 1926, 79-81.

¹⁰⁸ Anttila 1924, 66.

¹⁰⁹ Pekka Halonen oli Lauri Kuoppamäen lanko.

¹¹⁰ Vert. Gregor Paulssonin ”vackrare vardagsvara”.

¹¹¹ L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1925, 81. Vert. Matti Klinge 1977, jonka mukaan Taideteollisuusyhdistys edusti liberaalista, ruotsinkielistä, teollisuusmyönteistä ja kansainvälistä suuntaa eikä isänmaallista kasvatustyötä.

¹¹² Omaperäinen... 1926, 93.

mies M. René Puaux¹¹³, joka oli seurannut suomalaisten kohtaloa siitä saakka kun "venäläiset meitä raskaimmin uhkasivat".¹¹⁴ *Käsieteollisuuden* toimitus totesi olevansa Puauxin kanssa kehityslinjoista samaa mieltä. "Suomen kansa nykyisin pitää ihanteenaan amerikkalaistumista, elämän standardisoimista. Nuorena, innokkaana, työteliäänä tämä kansa haluaa iloisin mielin valloittaa maailman, tai pikemminkin rahan, joka kieltämättä nykyisin hallitsee maailmaa."¹¹⁵ Puaux totesi, että taantumuksellisena ranskalaisena hänen tulisi puhua vain "vanhojen tapojen ja ihanteiden puolesta", mutta näin ei ole. Hän ei kannata ajatusta, että maaseudun runollisen kauneuden vaalimiseksi olisi kiellettävä rautateiden rakentaminen ja sähkölennätinpylväiden sekä tehtaan savupiippujen pystyttäminen, mutta ei myöskään ota huomioon vain "pankkinoteerauksia ja kauppatilastoja". Hän paheksui myös sitä, että Suomessa ei enää juurikaan käytetä kansanpukuja:

Suomalaisen natsionalismin, joka on niin voimakas, vieläpä häikäilemätön, pitäisi ymmärtää, että tällaisten traditioiden kunnioittaminen kuuluu osana natsionalismiin yhtä hyvin kuin kieli ja kaikki muukin. Tiedän, että taiteelliset yhdistykset ja naisjärjestöt työskentelevät vanhan tekstiiliteollisuuden elvyttämiseksi, joka on synnyttänyt nuo tavattoman aistikkaat ryijyt ja että kouluissa tehdään työtä kansallisen taidevalmiuden kasvattamiseksi. Toivon, että kaikki tämä tuottaa tuloksia, mutta jotta menestyminen olisi täydellinen, pitää koko kansallisen ajatustavan olla sille avuksi.¹¹⁶

Arkkitehti Alvar Aalto kirjoitti 1926 perinteen säilyttämisestä maaseudun rakennetun ympäristön näkökulmasta. Aalto paheksui, "kuinka vähän kauneus on merkinnyt kyläkuntiemme ja maalaistalojemme viimevuotisessa kehityksessä"¹¹⁷. Aina ei ole ollut näin, sillä "vanhojen aikojen ehjät ja kauniit kylämaiset puhuvat toista kieltä. Aivan samoin kuin entisaikain käsieteollisuus, talonpoikaistalot ..." ¹¹⁸. Aalto korosti, että maisemat, rakennukset ja esineet ovat olleet aikoinaan kiinteästi sidoksissa toisiinsa.

Käsieteollisuudessa kirjoitettiin alkuvuodesta 1927 vuosisadan alun huonekalutyyleistä. Lehdessä todettiin, että "innostuivat meillä jotkut saksalaiseen nuorisotyylisiin [jugend], toiset Morriksen aatteisiin. Jälkimmäiset alkoivat samalla etsiä aiheita vanhoista kansanhuonekaluista."¹¹⁹ Kansallisen tyylin kannattajien oli kirjoittajan mukaan taisteltava "suuren yleisön piintynyttä makusuuntaa vastaan, joka oli tottunut saamaan halvat saksalaismalliset plyyssihuonekalunsa Pietarista."¹²⁰

¹¹³ M. René Puaux kirjoitti kirjan "La Finlande, sacrise" keväällä 1899. Puaux tapasi myös Leo Mechelinin hänen käydessään Pariisin maailmannäyttelyssä 1900. Smeds 1996, 279.

¹¹⁴ Puaux 1926, 93.

¹¹⁵ Puaux 1926, 93.

¹¹⁶ Puaux 1926, 93-94.

¹¹⁷ Aalto 1926, 42.

¹¹⁸ Aalto 1926, 42.

¹¹⁹ - i 1927, 20.

¹²⁰ - i 1927, 20.

Pohjolan kotiteollisuuskäräjillä 1928 Göteborgin taideteollisuuskorkeakoulun professori Axel Romdahl piti esitelmän kotiteollisuudesta kansallisena sivistystekijänä. Keskusteltiin myös toimenpiteistä, joita voitaisiin tehdä kaikissa Pohjoismaissa kotiteollisuuden edistämiseksi. Lopputuloksena oli, että yhä voimakkaammin on yritettävä toimia nimenomaan kansanomaisen taiteen pohjalta.¹²¹ Myös kotiteollisuustarkastaja Frans Jokela korosti kansallisen käsityön merkitystä puheessaan alan opettajille Suomen käsityönopettajien vuosikokouksessa samana vuonna. Hän totesi, että kotiteollisuusopetuksen tulee pyrkiä "kansamme omaperäiseen taiteellisuuteen" sekä kasvattaa oppilaita oivaltaamaan, että "kansalliset kauneusmuodot" ovat ainoa kestävä vaihtoehto. Jokelan mielestä myös opetustyön johtoon tulisi entistä enemmän kiinnittää henkilöitä, jotka tuntevat kansan jokapäiväisen elämän ja kykenisivät luomaan "kansan oman hengen mukaisia" kotiteollisuustuotteita.¹²² Kotiteollisuuskoulutusta pidettiin valtion kotiteollisuustoimiston virkamiesten taholta isänmaallisena työnä, jota vallanpitäjät eivät ole arvostaneet tarpeeksi. Suureksi ongelmaksi nähtiin puutteellinen miestyöalojen opettajien koulutus.¹²³

Kansakoulujen käsityö

Uno Cygnaeuksen¹²⁴ ehdotuksesta kansakoulujen käsityössä korostui työkasvatus. Oppilaan luonnetta haluttiin kasvattaa opettamalla häntä "työn kautta työhön". Tällä tarkoitettiin soveltamistaitoa, jossa opitaan taitavuutta ja käyttämään tietoja omassa työskentelyssä. Käsityönopetuksen ottaminen kansakoulujen opetusohjelmaan oli 1860-luvulla maailmanlaajuisesti edistyksellistä, myös taidekasvatuksellisessa mielessä. Käsityöt olivat pakollinen oppiaine maaseudulla ja vapaaehtoinen kaupungeissa¹²⁵. Cygnaeus ymmärsi, että miesten oli maaseudulla kyettävä suoriutumaan sekä puusepäntöistä että yksinkertaisista rautasepän tehtävistä.¹²⁶ Kansakoulujen käsityönopetus valjastettiin 1870-luvulta lähtien palvelemaan kotiteollisuuden ja käsityötaidon yleistä edistämistä, mikä ilmeni myös vuoden 1873 komiteamietinnön sisällöstä. Paula Tuomikoski-

¹²¹ Pohjolan kotiteollisuuskäräjät...1928, 83.

¹²² Jokela 1928, 72.

¹²³ Jokela 1930, 3.

¹²⁴ Uno Cygnaeuksen pedagogiset ajatukset markkinoitiin "slöjd"-termin välityksellä kansainväliseen tietoisuuteen ja yleisesti koulukäyttöön Pohjoismaissa. Kananoja 1989, 67. Seija Kojonkoski-Rännälin mukaan termi tarkoittaa kaikkea käsityötä riippumatta käytettävistä materiaalista ja tekniikoista. Sana esiintyy myös englanninkielessä muodossa "sloyd". Anttila 1993, 12; Kojonkoski-Rännäli 1995, 104; Kantola 1997, 19-20; Ruotsinkielinen sana hemslöjd käännetään suomeksi kuitenkin "kotiteollisuudeksi" eikä "kotikäsiyöksi".

¹²⁵ Tuomikoski-Leskelä 1977, 49-50, 201-213; Tuomikoski-Leskelä 1979d, 61, 201-202; Kantola 1997, 20.

¹²⁶ Komiteamietintö 1912:10, 123; Jokela - Kuoppamäki 1929, 95.

Leskelän mukaan pedagoginen heikkous johti 1800-luvun lopulla siihen, että kansakoulukäsityö alistettiin toteuttamaan elinkeinollisia tavoitteita.¹²⁷

Myös kotiseutuopetus näkyi kansakoulujen opetusohjelmissa, varsinkin Mikael Soinisen 1912 laatimassa ohjelmassa. Kaikki opetus - ei vain käsityönopetus - tuli muovata niin, että sillä oli yhteys lapsen omaan havaintomaailmaan, kotipiiriin, kotikylään, kodin esineistöön ja lähiluontoon. Kotiseutu- ja havainto-opetus tuli osaksi pyrkimystä yhdistää kansanomaisen käsityötaito ja esteettisen maun kehittäminen. Kotiseutuhenkinen käsityönopetus korosti kansankäsityön arvoa ja esti käsityötaitoja häviämästä käytännöllisen hyödyn lisäksi myös kasvatuksellisista syistä.¹²⁸

Aineistonäkökulma

Koti- ja Yhteiskunta -lehdessä suositeltiin 1901 tytöille kankaan kudontaa, koska se opetti tarkkuuteen ja huolellisuuteen. Sen katsottiin kehittävän myös ajattelukykyä, koska kankaiden loimet ja kuviokerrat on aina etukäteen laskettava ja suunniteltava, jotta tiedettiin raaka-aineiden menekki. Lisäksi kutominen kehitti "kauneuden aistia" samalla kun keho sai liikuntaa.¹²⁹ Käsitöitä tekemällä eivät karttuneet ainoastaan taidot, vaan tapahtui myös "taiteellista luonteen jalostumista"¹³⁰. Esimerkiksi käsityökoulun johtaja O. V. Corander korosti, että kasvatettava opetus on aina käytännön opetusta, ei teorian opetusta¹³¹. 1910- ja 1920-lukujen vaihteessa lehdissä korostui käytännön työn opetuksen paremmuus verrattuna teoriapohjaiseen opetukseen. Suomen yleissivistävää kouluopetusta pidettiin liian teoriapainotteisena. Esimerkiksi J. P. Raivio toivoi, että Suomessa otettaisiin mallia Yhdysvalloista, jossa opetuksessa korostettiin yksilöllisyyttä ja otettiin huomioon luontaiset taipumukset.¹³² Lauri Kuoppamäki kiteytti myöhemmin saman ajatuksen todeten, että Yhdysvalloissa oli pyrkimyksenä saavuttaa "taidon avulla tieto" kun taas Suomessa tavoiteltiin vanhakantaisesti "tiedon avulla taitoa"¹³³. Raivio arvioi, että jos käsityötä sovellettaisiin tulevaisuudessa kaikessa kouluopetuksessa, myös käsityön laatu kohoaisi¹³⁴. Tämä takaisi myös sen, ettei käsityö tule koskaan häviämään.¹³⁵ Käsityön ohella piirustuksen opetuksen uudistamisesta tuli 1910-luvun vaihteessa tärkeä osa suomalaista taidekasvatusliikettä, jonka päämääräksi tuli muotoaistin, kauneudentajun ja sommittelukyvyyn kehittäminen, kuten Paula Tuomikoski-Leskelä on tutkimuksissaan osoittanut. Keskeisenä uudistajana oli Yrjö Blomstedt.¹³⁶

¹²⁷ Tuomikoski-Leskelä 1979d, 57, 106, 198-199.

¹²⁸ Tuomikoski-Leskelä 1979b, 32.

¹²⁹ N. R. 1901, 44-45.

¹³⁰ Corander 1909, 44.

¹³¹ Corander 1909, 61.

¹³² Raivio 1919, 127.

¹³³ Kuoppamäki 1931, 37.

¹³⁴ Raivio 1919, 129.

¹³⁵ Ihmisvoima...1919, 144-145. Vert. Tattari 1918, 50.

¹³⁶ Tuomikoski-Leskelä 1977; Tuomikoski-Leskelä 1979b, 9-11.

Seuraavan kerran työkasvatus nousi kirjoittelun kohteeksi 1931, kun kouluoimentarkastaja, kouluneuvos Onni Rauhamaa totesi leipzigiläiseen tohtori Alwin Pabstiin¹³⁷ viitaten, että käsityötä ei saa pitää henkistä työtä alempiarvoisena, koska käden taitojen hallinta on käsien ja aivojen yhteistyötä ja ihmisen henkistä kehittämistä. Rauhamaan mielestä käsityön opetuksen tehokkainta, kasvattavinta aikaa on ajanjakso 8-16 ikävuoden välillä. Puhetaito ei ole yhtään läheisemmässä suhteessa ajatteluun kuin käsityö, joka leimataan yleisesti koneelliseksi ja hengettömäksi puuhasteluksi. Käsityöhön liittyy oleellisesti myös matematiikkaa ja muuta tietopuolista toimintaa. Samalla tavalla kasvattavasti kuin käsityöt vaikuttavat myös muovailu, piirustus, laboratoriotyöskentely ja ruoanvalmistus. Koululaitosta moitittiin kielitieteellisen-historiallisen sivistysihanteen korostamisesta. Hyvän kielellisen ilmaisan ei nähty olevan taeselle ajattelutaidolle, kun taas käytännön työn nähtiin edistävän täsmällistä käsitteiden hallintaa – ellei käsityössä ymmärretä asiaa, se näkyy heti työn jäljessä ja laadussa. Käsityön havaittiin kehittävä myös silmän ja käden koordinoitukykyä: taitoa, joka on tarpeellinen niin taiteilijalle kuin kirurgillekin. Rauhamaa totesi, että ”jos sivistymätön on se, joka ei osaa lukea ja kirjoittaa, niin sivistymätön on sekin, joka ei ollenkaan käsitöihin kykene, sillä hänkin on jättänyt tärkeän osan olemuksestaan kehittämättä.” Lisäksi käsitöissä onnistumisen tunne kohottaa itsetuntoa, edistää tarkkaavaisuutta ja itsehillinnän kykyä.¹³⁸

Rauhamaa toi esille yllä mainittuja näkemyksiä jo kansankoulun käsityönopetuskomiteassa 1912,¹³⁹ jolloin professori Mikael Soinisen johtama komitea muotoili käsityönopetuksen uudistusohjelman¹⁴⁰. Soininen nivoi cygnaeulaisesta pedagogiikasta kokonaisuuden, jossa yhdistyi isänmaallinen kansalaisten kasvattaminen, omatoiminen käden taitojen harjaannuttaminen ja kotiseutua rakastava ja siinä toimiva kansalainen¹⁴¹.

Maaseudun kotiteollisuus

Valtiovallan huomio kiinnittyi maatalouteen ja kotiteollisuuteen 1800-luvun alussa. Suomen Talousseura (perust. 1797) tuki varsinkin pellavanjalostusta.¹⁴² Ajatukset muuttuivat vuosisadan puolivälissä ja kotiteollisuuden valtionavut lakkautettiin. Kotiteollisuutta alettiin pitää taloudellisesti kannattamattomana ja

¹³⁷ Alwin Pabstin kehittämä veisto-opetusmetodiikka korosti ruumiillisen kehityksen ja terveyden merkitystä. Työopetuksen tuli palvella elämän ja yhteiskunnan käytännöllisiä tarpeita sekä kehittää taitavuutta, havaintokykyä, kauneusaistia ja harkintakykyä, tyydyttää toiminnanhalua ja kasvattaa tahtoa. Pedagoginen perusta oli samanlainen kuin saksalaisen ammattikasvatuksen teoreetikon ja organisaattorin Georg Kerschensteinerin (1854-1932) työkoulussa. Tuomikoski-Leskelä 1979d, 217.

¹³⁸ Rauhamaa 1931, 22. Vert. Tuomikoski-Leskelä 1979d, 231.

¹³⁹ Rauhamaa 1931, 19-22, 39-40

¹⁴⁰ Komiteamietintö 1912:10.

¹⁴¹ Tuomikoski-Leskelä 1979d, 235.

¹⁴² Laine 1943, 465-467.

tehottomana tuotantomuotona, koska haluttiin tukea tehdastuotantoa.¹⁴³ Vuonna 1857 Manufaktuurijohtokunta kuitenkin asetti komitean pohtimaan, mitä kotiteollisuuden aloja kannattaisi tukea ja mikä on kotiteollisuuden sen hetkinen tila. Mietinnössä todettiin, että tarvittaisiin neuvontatoimintaa sekä tietoa uusista menetelmistä ja malleista. Tiedonvälityskanaviksi suositeltiin näyttelyiden ja kilpailujen järjestämistä sekä artikkeleiden kirjoittamista. Myös kotiteollisuustuotteiden myynti tulisi organisoida.¹⁴⁴ Konkreettiset toimenpiteet jäivät kuitenkin vähäisiksi. Vasta 1860-luvun lopun suuret kato- ja nälkävuodet nostivat kysymyksen uudelleen esiin. Kotiteollisuuden ongelmaksi koitui se, ettei maatalous enää ollut kiinnostunut kotiteollisuudesta sivuelinkeinona samalla tavalla kuin aikaisemmin, ja teollisuus piti sen kehittämistä intressiensä vastaisena.¹⁴⁵ Hallinnollisesti kotiteollisuus kuului teollisuushallituksen alaisuuteen. Vuonna 1872 kokoontui jälleen kotiteollisuuskomitea, jolle annettiin tehtäväksi toteuttaa koko maata käsittävä tilastointi. Sen pohjalta oli tarkoitus selvittää kotiteollisuuden asema ja tehdä suunnitelma alan opettaja- ja mieskotiteollisuuskoulutuksen järjestämiseksi.¹⁴⁶ Suunnitelmat eivät vieläkaan toteutuneet käytännössä, mutta virisi kiinnostus kotiteollisuutta ja kansantaidetta kohtaan.

Ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen seurauksena kaupunkien käsityössä oli meneillään kriisi, johon yhtenä ratkaisuna nähtiin maaseudun kotiteollisuuden kehittäminen. Toimintaa tuki Suomen senaatti¹⁴⁷, mutta myös Venäjän keisarillinen perhe¹⁴⁸. Keisari Aleksanteri III:n kruunajaisten yhteydessä 1883 laadittiin ohjelmanjulistus, jonka mukaisesti ryhdytään toimenpiteisiin Suomen yleisen hyvän edistämiseksi. Jätettiin anomus miljoonasta markasta. Hyväksytyksi tuli 500 000 markkaa.¹⁴⁹ Vuonna 1886 senaatin päätöksellä määräraha rahastoitettiin ja varoista päätettiin käyttää 300 000 markkaa "taloudellisen käsityön" eli ansiokotiteollisuuden edistämiseen ja 200 000 markkaa kansakoulujen käsityöopetukseen.¹⁵⁰ Leo Mechelin halusi saada aikaan valtion tukeman yrityksen kotiteollisuustuotteiden ulkomaan vientiä varten. Tämän vuoksi karotettiin tietoja kotiteollisuuden tilasta Suomessa.¹⁵¹ Tilastollinen tutkimus toteutettiin 1887 keräämällä tietoja kaikkien kuntien talous- ja maanviljelysseuroilta. Ajan kotiteollisuudelle myötämielisen hengen seurauksena aloitettiin myös valtion avustusten myöntäminen käsityö- ja kotiteollisuuskouluille uudestaan 27 vuoden tauon jälkeen. Lisäksi hallitus määräsi jokaiseen lääniin sijo-

¹⁴³ Laine 1968, 3; Virrankoski 1963, 473.

¹⁴⁴ Manufaktuurijohtokunta 1857, 2-3; Virrankoski 1963, 472.

¹⁴⁵ Virrankoski 1963, 472; Laine 1968, 4.

¹⁴⁶ Komiteamietintö 1873:1, 20-21.

¹⁴⁷ Suomen teollisuushallituksen tiedonantoja 1888, 115-116.

¹⁴⁸ Th. S. [Theodor Schvindt] 1883, 113.

¹⁴⁹ Smeds 1996, 240 op. cit. Nordenstreng 1936.

¹⁵⁰ Kansakoulujen opetusrahasto lakkautettiin 1926, mutta Valtion kotiteollisuustoimiston ylitarkastaja Lauri Kuoppamäki jatkoi ansiokotiteollisuuden rahaston kartuttamista ja rahoja käytettiin kotiteollisuusopettajien jatkokoulutuskursseihin ja näyttelyihin sekä hankittiin ammattikirjallisuutta ja mallikokoelmia. Komiteamietintö 1908:20, 101-02; SKM:n arkisto A 26; Heinänen 1985, 28.

¹⁵¹ Smeds 1996, 240.

tettavaksi vähintään yhden mies- ja naiskotiteollisuusopettajan, jotka pitivät maanviljelysseurojen alaisuudessa kotiteollisuuskursseja. Naisjärjestöjen ja yksityisten henkilöiden toimesta alettiin perustaa myös kutoma- ja ompelukouluja eri puolille maata.¹⁵² Ensimmäinen varsinainen puu- ja metallialan ammattikoulu perustettiin Sortavalaan Helylään 1881. Seminaarin lehtori Eero Mäkisen perustaman urkuharmonitehtaan ja koulun tarkoituksena oli alun perin opettaa veistotaitoa kansakoulunopettajille. Myöhemmin perustettiin myös opettajien valmistuslaitos. Yritys laajeni valmistamaan opetusvälineitä ja huonekaluja.¹⁵³

Senaatti teki marraskuussa 1888 samanaikaisesti, kun valmistelut Pariisiin maailmannäyttelyä 1889 varten olivat täydessä vauhdissa, päätöksen suunnitelmasta kotiteollisuuden edistämiseksi viiden seuraavan vuoden aikana.¹⁵⁴ Omatarvekäsityön opettaminen tuli pääasiassa maanviljelysseurojen tehtäväksi. Ne perustivat ja ylläpitivät kiertäviä käsityökouluja, jotka kuukauden tai parin pituisia neuvontakursseina kiertelivät paikkakunnalta toiselle kylästä kylään työmestarin johtamina puhdetyötupina. Vain muutamille paikkakunnille perustettiin säännöllistä opetusta antavia kouluja.¹⁵⁵ Opetus- ja neuvontatoiminnan rinnalla virisi myös keskustelu käsityötuotteiden laadun parantamisesta ja myynnin tehostamisesta. Vuonna 1893 perustettiin Suomen Yleinen Käsateollisuusyhdistys¹⁵⁶. Yhdistyksen tarkoituksena oli parantaa käsityötaitoa sekä olla käsityötoiminnan tukena. Aikomuksena oli perustaa ja ylläpitää eri puolilla Suomea käsityökouluja ja työtupia, kouluttaa alan opettajia, tuottaa käsityömal- leja ja työkaluja sekä tehdä tunnetuksi käsityötoimintaa näyttelyiden ja tiedo- tuksen avulla. Lisäksi yhdistyksen pyrkimyksenä oli markkinoida käsityötuot- teita niin kotimaahan kuin ulkomaillekin. Käsityötä pidettiin sopivana maanvil- jelyksen sivuelinkeinona varsinkin talvikausina. Suomen Yleinen Käsateolli- suusyhdistys syntyi katovuosien seurauksena jatkamaan hätäapukeskuskomi- tean työtä puheenjohtajansa kenraali Frithof Neoviuksen (1830-1895) aloitteesta. Yhdistyksen aktiivisena puheenjohtajana oli vuosina 1906-1914 Viktor von Wright (1856-1934)¹⁵⁷. Valtion kotiteollisuustoimisto otti vähitellen vuodesta

¹⁵² Yhteenasetelma ja muodostelma 1887 vuoden kotiteollisuustiedustelun tuloksista 1888, 1-117; Komiteamietintö 1908:20, 17-21; Henriksson (1943), 1; Laine 1968, 4-5.

¹⁵³ Myllykylä. Tehdas. Koulu. Yhdyskunta... 1926; Susitaival 1950, 175-186, 310-311; Sarantola-Weiss 1995, 108; Soininen 1998, 28-30. Eero Mäkinen oli tulevan kotiteolli- suustarkastaja Lauri Mäkisen isä.

¹⁵⁴ Smeds 1996, 240-241.

¹⁵⁵ Jokela 1927, 41-42.

¹⁵⁶ Suomen yleinen Käsateollisuusyhdistys r. y. lakkaa toimimasta. Kotiteollisuus 1950, 82; Laine 1953, 187; Jokela 1927, 42-43; Heinänen 1985, 21-22.

¹⁵⁷ Viktor von Wright opiskeli Saksassa, Ruotsissa, Tanskassa, Ranskassa ja Englannissa 1875-1878. Hän suoritti kauppaoppilaitoksen Kööpenhaminassa ja opiskeli Suomessa ja Saksassa pajunpunontatyötä. Hän suoritti Saksassa kisällintutkinnon ja kiinnostui käsityökysymysten yhteiskunnallisesta ajamisesta. Suomessa hän oli revisionistisen työväenliikkeen perustaja ja johtaja ja useiden työväenjärjestöjen puheenjohtaja 1880-1890-luvulla. Kunnallisneuvos von Wright omisti rottinki- ja pajutavaratehtaan Hel- singissä 1879-1931 ja julkaisi alalta kirjoja. Hän oli Suomen Teollisuusvaltuuskunnan ja sen keskuskomitean puheenjohtaja vuosina 1901-1905 ja 1908-1934 sekä Helsingin käsityö- ja tehdasyhdistyksen puheenjohtaja 1906-1934. Lisäksi hänellä oli useita muita luottamustoimia. Von Wright oli Helsingfors Dagbladetin 1879-1885, Huf- vudstadsbladetin 1879-1934, Työmiehen ja Arbetarenin avustaja ja toimittaja sekä

1908 lähtien hoidettavakseen yhdistyksen tehtävät, ja Käsateollisuusyhdistys jäi aatteelliseksi yhdistykseksi, joka lopetti toimintansa 1950.¹⁵⁸

Maailmannäyttelyitä tutkineen Kerstin Smedsin mukaan senaatin määrärahan myöntäminen kotiteollisuudelle kuvaa Leo Mechelinin suhdetta käsityöhön, mutta myös liberaalien käytännöllisten pyrkimysten suosimista sekä tukea Pariisiin 1889 maailmannäyttelyn toiselle painopistealueelle, kansakoulujen ja seminaarien käsityöopetukselle ja kotiteollisuustyölle. Käsityön ja kotiteollisuuden edistäminen nähtiin valtakunnan tasolla tärkeäksi. Esimerkiksi J. V. Snellman tuki kotona toimivia käsateollisia pienyrityksiä samoin kuin kotiteollisuuskoulujen perustamista eri puolille Suomea. Käsityö oli fennomaanien sydäntä lähempänä kuin teollisuus ja kaupunkikulttuuri. Linjanvetoja fennomaanien ja liberaalien välille ei Kerstin Smedsin mukaan kuitenkaan tule tehdä liian tiukasti, koska esimerkiksi äärimmäisenä svekomaanina tunnettu kenraali Fritiof Neovius toimi Suomen Yleisen Käsateollisuusyhdistyksen puheenjohtajana ennen Viktor von Wrightia. Liberaaleista myös Leo Mechelin tuki käsityötä.¹⁵⁹ Liberaaleja kannattavan Taideteollisuusyhdistyksen ylläpitämä koulu oli samoin aluksi käsityöläiskoulu, kylläkin kaupunkikäsityöhön eikä kotiteollisuuden suuntautunut.

Maaseudun kotiteollisuuden edistämistoiminnan taustalla vaikutti myös teollistumisen aiheuttama työväestön huono asema. Väestön kurjistumista yritettiin estää kouluttamalla kotiteollisuusammattaihin, jotta väki jäisi maaseudulle eikä muuttaisi teollisuustaaamiin ja kaupunkiin. Pentti Virrankoski on osoittanut, että kotiteollisuus kasvoi 1870-luvulta ensimmäiseen maailmansotaan asti ja alkoi taantua 1920-luvulta lähtien. Kyseisen ajan ansiokotiteollisuuden voi jakaa kahteen kategoriaan, jotka erosivat toisistaan lähinnä markkinointitavan perusteella. Tuotteita myytiin joko laajalti oman paikkakunnan ulkopuolelle tai tuotteet myytiin tai tehtiin tilauksesta aivan lähelle, omaan kylään tai lähikyliin.¹⁶⁰

Isänmaan rakkauden ja kansallistunteen kohottaminen oli 1900-luvun ensimmäisen puoliskon aikana kansallispoliittinen tavoite, jonka saavuttamiseksi käytettiin hyväksi myös kotiseututyötä¹⁶¹. Maaseutuväestön keskuudessa syntyi kiinnostus kansanperinteen tallentamiseen 1910-1920-luvulta alkaen¹⁶²; sivistyneistö oli tehnyt tallennustyötä jo 1800-luvun lopusta lähtien. Kansanperinnettä vaalimalla edistettiin myös kotiteollisuusaatetta ja kotiteollisuuden kulttuuripoliittista merkitystä, joka oli suurimmillaan 1890-luvulta itsenäisyyden alkuvuosiin, kuten Paula Tuomikoski-Leskelä on todennut¹⁶³. Ilman voimakasta

Käsityö ja Teollisuus -lehden toimittaja ja päätoimittaja 1915-1934. Hän oli säätyvaltiopäivillä työväen ja sosiaalipoliittisten asioiden erikoisasiantuntija ja talousvaliokunnan jäsen ja puheenjohtaja. Pinomaa 1931, 7-61; Kuka kukin oli 1961, 576-577; Änkö 1968, 9-16.

¹⁵⁸ Suomen yleinen...1950, 82; Laine 1953, 187; Heinänen 1985, 21-22.

¹⁵⁹ Smeds 1996, 240-241.

¹⁶⁰ Virrankoski 1994, 645, 648-649.

¹⁶¹ Anttila 1964, 96-98.

¹⁶² Virrankoski 1982, 558.

¹⁶³ Tuomikoski-Leskelä 1978, 7.

ideologista työtä ei kotiteollisuuden arvostus olisi lisääntynyt ja laajentunut. Vuonna 1908 perustettu valtion kotiteollisuuslaitos ja 1913 perustettu kotiteollisuusvaltuuskunta, josta tuli myöhemmin Kotiteollisuuden keskusliitto (nyk. Käsi- ja taideteollisuusliitto Taito ry), aktivoivat perustamaan alueellisia kotiteollisuusyhdistyksiä – paikallisia yhdistyksiä oli syntynyt jo aiemmin. Kotiteollisuusaate innosti maaseudun väkeä myös kulttuurimaisen hoitoon ja kotien kaunistamiseen.¹⁶⁴

Aineistonäkökulma

Suomen Yleisen Käsiteollisuusyhdistyksen perustamisesta ja toiminnasta kirjoitettiin 1893 *Kodissa ja Yhteiskunnassa* todeten, että Suomessa suurteollisuus ei harvan asutuksen vuoksi kehity läheskään niin nopeasti kuin muissa maissa. Kotiteollisuudella nähtiin olevan hyviä menestymisen mahdollisuuksia.¹⁶⁵ Suomen Naisyhdistyksen 10-vuotisjuhlassa 1894 keskusteltiin naisten töiden näyttelyn järjestämisestä. Puutyönopettaja Vera Hjelt¹⁶⁶ alusti asian kertoen, että ajatus on herännyt samanaikaisesti Yhdysvalloissa, Tanskassa, Englannissa ja Suomessa. Tarkoituksena oli osoittaa millaisilla elinkeinoilla naisten on mahdollista elättää itsensä kunniallisesti.¹⁶⁷ Näyttelyn avulla toivottiin saatavan myös selville, mikä oli naiskotiteollisuuden tilanne, osaamistaso, käsityöopetuksen taso ja raaka-ainetilanne sekä millaisia parannuksia olisi tehtävä. Saadun tiedon perusteella voitaisiin kehittää käsityön opetusta ja perustaa myyntiorganisaatio. Tarkoituksena oli kohentaa varsinkin kansannaisten asemaa. Katovuodet osoittivat konkreettisesti, kuinka suuresti kodin varallisuus riippuu naisen työtaidoista ja lisäansiomahdollisuuksista.¹⁶⁸ Naisyhdistyksellä oli samansuuntaisia päämääriä kuin Yleisellä Käsiteollisuusyhdistyksellä. Katovuosien jälkeen huomattiin, että maaseudun kotiteollisuus oli täysin organisoimatta – ei ollut johtoa, opetusta eikä myyntikanavia. Käsityön laatukaan ei ollut paras mahdollinen. Sen myönsivät tekijät itsekkin.¹⁶⁹ Suomen Naisyhdistys kokosi tietoja naisten tekemästä työstä ja julkaisi ne kalenterissaan 1894.

¹⁶⁴ Komiteamietintö 1908: 20-24; Virrankoski 1982, 553; Laine 1985, 35; Virrankoski 1994, 662; Ylönen 2003, 36-43.

¹⁶⁵ Käsiteollisuusyhdistys 1893, 143.

¹⁶⁶ Vera Hjelt (1857-1947) kävi Turussa Taideyhdistyksen piirustuskoulua ja jatkoi opintojaan Tammisaaren seminaarissa. Hän toimi opettajana Hammarlandissa ja Turussa sekä Ruotsissa Nääsin tyttökoulussa. Nääsissä hän suoritti 1884 poikien veistonopettajakoulutuksen ja palasi Suomeen perustaen Helsinkiin kasvatusopillisen veistokoulun, jossa hänen oppilaanaan oli mm. Lauri Mäkinen. Ystäviensä Fanny Tawaststjeran ja Jenny Maria Toppeliuksen kanssa hän perusti 1886 Höyläyhtiön ja rakensi tehtaan, jossa valmistettiin veistomallisarjoja, koulupulpetteja ja höyläpenkkejä. Hän suunnitteli ja patentoi kokoontaitettavan höyläpenkin, joka oli esillä myös Pariisin maailmannäyttelyssä 1889. "Vera Hjeltin Höyräysahja ja Puusepäntehdas" paloi ja toiminta jouduttiin lopettamaan 1893. Hjelt toimi opettajana 1885-1903 ja julkaisi useita opetusjulkaisuja. Vuonna 1903 hänestä tuli ammattientarkastaja alueenaan koko Suomi. Vuosina 1908-1917 Hjelt toimi kansanedustajana. Hjelt-Cajanus 1948; Kotiteollisuus 6/1947, 60.

¹⁶⁷ Hjelt 1894, 74-75.

¹⁶⁸ Hjelt 1894, 75-76; L. Eth. 1894, 132.

¹⁶⁹ Hjelt 1894, 75-76; L. Eth. 1894, 132.

Vaasan maanviljelynäyttelyssä olleen käsityönäyttelyn perusteella arvioitiin 1894, että ”maalaisnaiset ovat käyneet välinpitämättömiksi käsiteollisuudesta. He eivät enää jaksa kilpailla tehdasteollisuuden kanssa.”¹⁷⁰ Näyttelyn perusteella kritisoitiin kotiteollisuudessa käytettyjä värejä sekä ulkomaisia ja itse suunniteltuja malleja. Kotimaisten mallien esiin nostamista pidettiin tärkeänä: ”täytyisi ajoissa nostaa kaikuisa herätyshuuto, täytyisi alkaa sekä julkisuudessa että yksityisesti teroittaa suomalaisten mieliin, että olisi kansallemme suuri häpeä, jos suomalaisessa näyttelyssä ei suomalainen kaunoaisti tulisikaan arvokkaasti edustetuksi.”¹⁷¹

Yrjö Blomstedt kirjoitti *Kotitaiteeseen* 1902 laajan artikkelin kotiteollisuuden edistämisestä, joka perustui hänen edellisenä vuonna ilmestyneeseen esitykseensä¹⁷². Se oli hänen ohjelmanjulistuksensa käsityötaidon kohottamiseksi. Arts and Craft -liikkeen hengessä hän vastusti makua turmelevia teollisuustuotteita ja puolusti käsityötä. Blomstedt oli huolissaan siitä, että käsityönä ei valmisteta ajanmukaisia, käytännöllisiä, hinnaltaan edullisia ja ulkomaisen ja kotimaisen teollisen tuotannon kanssa kilpailukykyisiä käsityötuotteita. Toisena huolenaiheena oli maaseudun ammattitaitoisen väen muuttaminen kaupunkeihin ja teollisuustyöväen kurjistuva asema.¹⁷³

Blomstedt iloitsi, että kuten muuallakin Euroopassa myös Suomessa sivistyneistö kiinnostui käsityöstä ja sen edistämisestä, mutta suunnitelmallinen strategia käsityön aseman parantamiseksi puuttui. Sen sijaan hänen mukaansa esimerkiksi Ruotsissa, Venäjällä, Itävallassa, Saksassa, Sveitsissä ja tietenkin Englannissa käsityö- ja taideteollisuusliike oli ryhtynyt ajatuksista tekoihin. Blomstedt esitteli Englannin Arts and Crafts -liikkeen toimintaa sekä mainitsi samaan pyrkivän myös van der Velden Hollannissa (po. Belgiassa ja Weimarissa, Saksassa) ja Munthen Kristiaanissa, Norjassa. Hänestä taiteellisuuden oli yhdistyttävä käytännön käsityöhön. Esimerkki kotimaisesta vastaavasta toiminnasta oli hänen mielestään Porvoon Iris-tehdas.¹⁷⁴

Blomstedt esitteli 11-kohtaisen ohjelman käsityön edistämiseksi ja esitti perustettavaksi valtakunnallisesti toimivan organisaation, yhteistoimintaseuran. ”Tärkeä suurtyö olisi seuralla varsinkin kansan kotiteollisuuden uudelleen eloon elvyttämisessä, ja tulisi sen lähimmäiseksi tehtäväksi juuri muodostaa tästä yleinen *kansallinen kotitaide*, jolla on sekä aineellinen että henkinen merkitys koko maan kehitykseen nähden”¹⁷⁵, hän totesi. Blomstedt ehdotti myös käsityökokoelmien ja tilastotietojen kokoamista, näyttelyiden järjestämistä sekä näiden pohjalta tutkimuksen tekemistä paikallisesta käsityöstä. Taiteilijoiden avulla tuotteille tuli laatia uusia mallipiirustuksia. Maan taiteilijakunnan mukaan saaminen oli hänestä erittäin tärkeää. Myös tuotteiden myynti ja markkinointi sekä alan tiedotustoiminta ja koulutus tuli organisoida. Jyväskylän semi-

¹⁷⁰ L. Eth. 1894, 119.

¹⁷¹ L. Eth. 1894, 133.

¹⁷² Blomstedt 1901.

¹⁷³ Blomstedt 1902 (A), 36.

¹⁷⁴ Blomstedt 1902 (A), 38.

¹⁷⁵ Blomstedt 1902 (A), 42.

naarin käsityön, piirustuksen ja maantiedon lehtori Yrjö Blomstedtin käsityön edistämishjelma pyrki herättämään maaseudulla asuvia ymmärtämään kotiteollisuuden sosiaalipoliittisen ja työllistävän merkityksen.¹⁷⁶ Ohjelma oli perusteiltaan samanlainen kuin myöhemmin kotiteollisuuskomitean (1906-1908) tuloksena syntynyt.

Blomstedt sai 1904 tehtäväkseen laatia selonteon kotiteollisuuskoulujen opetuksen tilasta ja ehdotuksen niiden kehittämiseksi¹⁷⁷. Blomstedtia ei kuitenkaan kutsuttu kotiteollisuuskomitean jäseneksi, mutta kansakoulujen käsityöopetuskomitean (1911-1912) jäseneksi hänet kutsuttiin, vaikkakaan hän ei juurikaan osallistunut komitean työskentelyyn¹⁷⁸.

Laajoja, valtakunnallisia näyttelyitä käytettiin taidekasvatuksen välineenä, mutta tarkoituksena oli myös saada selville käsityön ja kotiteollisuuden kokonaiskuva. Vuonna 1906 järjestettiin Kuopiossa varsinaisena voimainponnistuksena kotiteollisuusnäyttely, jossa oli esillä 25 000 esinettä noin 3 000 näyttelleasettajalta. Ensimmäinen koko maan käsittänyt kotiteollisuusnäyttely¹⁷⁹ oli ollut Helsingissä 30 vuotta aiemmin, 1875.¹⁸⁰

Kuopiossa näyttelykomissaareina olivat arkkitehdit Armas Lindgren ja Max Frelander. Tarkoituksena oli tuoda esille maamme kotiteollisuuden osaamisen taso ja esteettinen tila. Silmätikuksi joutui erityisesti seminaarien käsityön opetus, koska näissä oppilaitoksissa opitut näkemykset leviävät laajalti koko maahan kansakoulunopettajien välityksellä. Kiitosta ei myöskään saanut Wetterhoffin työkoulun taiteellinen johto. Huomiota nykyaikaisilla opetusmetodeillaan ja järkipäisellä opetusohjelmallaan herättivät Sortavalassa sijainnut Lauri Mäkisen johtama Puu- ja Rautasepänammattikoulu sekä käsityönopettajienvalmistuslaitos samoin kuin poikien valmistava ammattikoulu ja Suomen Yleisen Käsateollisuusyhdistyksen puuteollisuusammattikoulu Helsingissä.

¹⁷⁶ Blomstedt 1902 (A), 42.

¹⁷⁷ Blomstedtin ohjelma noudatti Suomen Yleisen Käsateollisuusyhdistyksen vuonna 1903 asettaman valiokunnan esitystä siitä millaisia kotiteollisuuskouluja maassa oli ylläpidettävä. Kotiteollisuuskomitean mietintö 1908:20, 116. Ks. myös Blomstedt 1905.

¹⁷⁸ Komiteamietintö 1908:20; Komiteamietintö 1912:10, I-II. Kotiteollisuusalan perehtyneisyydestään huolimatta Yrjö Blomstedt sivuutettiin kotiteollisuuden valtakunnallisesta edistämistyöstä sekä Lauri Mäkisen että Viktor von Wrightin toimesta todennäköisesti keskinäisten kiistojen vuoksi. Käsateollisuuden harjoittajien kokousten pöytäkirjat osoittavat, että Mäkisen ja Blomstedtin välillä oli kiistoja ja erimielisyyttä esimerkiksi osuustoimintaperiaatteiden (Mäkinen kannatti) soveltamisesta. Paula Tuomikoski-Leskelä olettaa erojen johtuneen siitä, että Blomstedt oli ideologi ja taidekasvattaja, ehkä myös utopisti kun taas Mäkinen korosti enemmän käytännön toimia. Lisäksi vuoden 1908 komiteamietinnössä tehtiin selvä ero kasvatustopillisten koulukäsitöiden ja kotiteollisuuskoulussa annettavan käsityönopetuksen välillä. Tuomikoski - Leskelä 1979 c, 9-12.

¹⁷⁹ Ensimmäinen kotiteollisuusnäyttely oli Helsingissä vuonna 1875 ja yleinen teollisuusnäyttely 1876. Kotiteollisuusnäyttelyn luettelossa oli 2 588 numeroa ja yli tuhat näyttelleasettajaa eri puolilta Suomea. Näyttely oli voimainponnistus yrityksessä kohottaa kotiteollisuuden tasoa. Näyttelyyn osallistui myös ulkomaalaisia käsityöläisiä. Ensimmäiseen teollisuusnäyttelyyn osallistui 2 500 näyttelleasettajaa, joista 1100 oli kotiteollisuuden edustajia. Smeds 1996, 136.

¹⁸⁰ Komiteamietintö 1908: 20, 176.

Viimeksi mainittua koulua johti arkkitehti W. Thomé.¹⁸¹ Keskustelun kohteeksi nousi, kuten Vaasan näyttelyssäkin, ulkomaisista muotilehdistä vaikutteita saanut naiskotiteollisuus. "Pelottavana esimerkkinä esiintyi seminaarien ja kansanopistojen naiskäsityöt. Ne olivat todellakin elävästi puhuvia esimerkkejä saksalaisten muotilehtien kirouksesta. Olisi parempi melkein olla töitä lainkaan tekemättä kuin tehdä niin negatiivista työtä maun kohottamiseksi."¹⁸² Kuopion näyttelyyn liittyi myös useiden maaseudun arkiesineiden suunnittelukilpailuja. Tarkoituksena oli saada suomalainen kotitaide elpymään alennustilasta, johon se oli joutunut huonosti tehtyjen ja hinnaltaan halpojen teollisten tuotteiden turmellessa esteettistä makua¹⁸³.

Käsitemallisuus-lehdessä esiteltiin 1906 -1908 toimineen kotiteollisuuskomitean keskeisimmät tulokset. Lehden toimittaja Lauri Mäkinen oli komitean jäsen. Mietinnön viisi nidettä käsittivät kaikkiaan toistatuhatta sivua. Maanviljelyksen sivuelinkeinona tehdyn käsityön eli kotiteollisuuden yhteiskunnallinen ja kansantaloudellinen asema haluttiin selvittää perinpohjin, jotta voitiin laatia tulevaisuuden suunnitelmia. Alexandra Gripenberg tutki kotiteollisuusoloja Irlannissa, Sveitsissä, Itävallassa, Saksassa, Tanskassa, Norjassa, Ruotsissa ja Venäjällä. Suomen kotiteollisuuden tilasta tehtiin johtopäätöksiä 1906 pidetyn Kuopion yleisen käsityönäyttelyn perusteella. Mietintö sisälsi myös historiallisen katsauksen Suomen kotiteollisuusoloista keskiajalta nykyaikaan [1906] sekä kotiteollisuus-käsitteen sisällön erittelyä.¹⁸⁴

Mietinnön tärkein tehtävä oli tehdä ehdotus kotiteollisuuden organisoinnista. Ehdotettiin kotiteollisuusyhdistysten ja keskusjärjestön sekä kotiteollisuuskoulujen perustamista, näyttelyiden järjestämistä ja kotiteollisuusmuseon uudelleenorganisointia. Varsinkin myytäviksi tarkoitettujen tuotteiden laatua tuli parantaa samoin kuin tuotteiden myynnin organisointia, mikä oli täysin laiminlyöty. Komitean puheenjohtajana oli Suomen Yleisen Käsiteollisuusyhdistyksen puheenjohtaja Viktor von Wright ja jäsenenä kansanedustaja Alexandra Gripenberg, kotiteollisuuskaupan omistaja Aina Snellman, kutomakoulun johtaja Nanny Odenwall, Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellinen johtaja Armas Lindgren, Puu- ja Rautasepänammattikoulun johtaja Lauri Mäkinen sekä tilanomistaja, kansanedustaja K. V. Koskelin. Sihteerinä toimi lakitieteen kandidaatti Einar Böök. Komitean jäsenten mielestä kotiteollisuuden on yhä enemmän tuettava maaseudun tilattoman väestön asutuskysymystä.¹⁸⁵ 1880-luvulta lähtien kotiteollisuuden kehittäminen oli kuulunut maanviljelysseurojen tehtäviin, mutta nyt tuli perustaa käsityöhön keskittyviä kotiteollisuusyhdistyksiä, jotka toimisivat seutukunnittain.¹⁸⁶ Kotiteollisuusyhdistysjako vastasi maanviljelysseurojen aluejakoa.

¹⁸¹ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1906, 117-121, 156-158.

¹⁸² Naisten käsityöt...1906, 152.

¹⁸³ Piirustuskilpailu... 1906, 97-98.

¹⁸⁴ Komiteamietintö 1908:20-24.

¹⁸⁵ Sarana [Lauri Mäkinen] 1908, 17-19.

¹⁸⁶ Mäkinen 1908, 21.

Koska Suomessa ero maaseudun ja kaupunkien välillä nähtiin suureksi, pidettiin välttämättömänä perustaa kahdenlaisia käsityökouluja. Maaseudulla käsityö tuki kotiteollisuuskoulujen avulla maanviljelyselinkeinoa ja kaupungeissa käsityöläis- ja teollisuusammattikoulujen avulla suurteollisuutta. Kotiteollisuuskoulut ehdotettiin jaettaviksi yleisiin käsityökouluihin ja kotiteollisuusammattikouluihin. Paikkakunnalta toiselle kiertävien yleisten käsityökoulujen tarkoituksena oli edistää kansan yleistä kätevyyttä ja omaan käyttöön tehtävien esineiden valmistusta. Tietyllä paikkakunnalla sijaitsevien kotiteollisuusammattikoulujen tehtävänä oli ammattimaisen käsityötaidon kehittäminen.¹⁸⁷ Kotiteollisuuskomitea ehdotti, että perustettaisiin erillinen komitea selvittämään kaupunkien käsityöläisten ja teollisuuden palvelukseen aikovien kouluttamista. Komitea asetettiin jo kesällä 1908. Myös sen puheenjohtajana oli Viktor von Wright. Jäseninä komiteaan kuuluivat lehtori Jonathan Reuter, insinööri ja vuorineuvos Edvin Bergroth, tehtailija G. W. Sohlberg ja puuseppä Aatu Halme.¹⁸⁸ Kaupunkien käsityön lisäksi myös kansa- ja oppikoulujen käsityönopetus erotettiin mietinnössä kokonaan kotiteollisuudesta.

Kotiteollisuusmietinnön ehdotuksesta perustettiin valtion kotiteollisuus-toimisto ja kotiteollisuustarkastajan virka, johon valittiin 30-vuotias sortavalalainen käsityökoulun ja Mäkisen puusepäntehtaan johtaja, *Käsitemallisuus*-lehden toimittaja Lauri Mäkinen. Hänen tehtävänään oli panna käytäntöön mietinnön ehdotukset, kiireellisempänä kotiteollisuuskoulutuksen uudistaminen ja opetuksen valvonnan aloittaminen. Tarkastustoiminnan keskeisenä tehtävänä oli ”estää kymmenien tuhansien maalaisköyhälistöön kuuluvien käsiteollisuuden harjoittajien joutuminen semmoiseen puutteelliseen asemaan kuin valtion laiminlyönnin vuoksi on monin paikoin käynyt”.¹⁸⁹ Laiminlyönnillä tarkoitettiin käsityöläisten joutumista tukalaan asemaan, kun ammattikuntalaitosjärjestelmä lakkautettiin ja vapaa kilpailu ja elinkeinovapaus astuivat voimaan. Kukaan ei huolehtinut maaseudun käsityöläisten toimeentulosta eikä heidän eduistaan.

Amanda Bruun kirjoitti *Koti ja Yhteiskunta* -lehteen kotiteollisuuskomitean mietinnön tuloksista. Hänen mukaansa Suomeen tuotiin ulkomailta vuonna 1905 noin 35 miljoonan markan arvosta tavaroita. Kansantaloudellinen tappio olisi voitu korvata kotiteollisuustuotteilla. Tämän vuoksi kotiteollisuuteen alettiin kiinnittää enemmän huomiota sekä hallituksen että yksityisten henkilöiden taholta. Bruunin mukaan mietinnössä kotiteollisuutena pidetään sellaisen elinkeinon harjoittamista, josta ei tarvitse elinkeinolain 2 § mukaan tehdä ilmoitusta.¹⁹⁰

Suomessa oli jo ennen mietinnössä esitettyä kotiteollisuusalan organisoimista tehty varsinkin Suomen Yleisen Käsiteollisuusyhdistyksen toimesta kehitystoimenpiteitä, kuten perustettu kotiteollisuuskouluja ja järjestetty lyhyitä käsityökursseja. Mutta alalta puuttui koko maan kattava suunnitelmallinen toiminta ja johto-organisaatio. Opetustyö oli maanviljelys- ja talousseurojen alaista, eivätkä koulut saaneet suoraan valtionapua. Koulutoiminnan eikä muunkaan

¹⁸⁷ Kotiteollisuuskomitean...1908, 34.

¹⁸⁸ Alemman...1908, 65.

¹⁸⁹ Jokela 1908, 55-56.

¹⁹⁰ Bruun 1909, 48-50.

toiminnan valvontaa ja seurantaa oltu järjestetty. Opetusta sai antaa kuka tahansa ja miten tahansa. Mietintö antoi suunnan kotiteollisuusliikkeen järjestelmälliselle kehittämisellä ja edistämislle. Perustettiin 21 kotiteollisuusyhdistystä, joiden haltuun jo perustetut ja uudet kotiteollisuuskoulut (noin 100) vähitellen siirtyivät, järjestettiin neuvontaa ja kursseja käsityön eri aloilta niin käsityön ammatinharjoittajille kuin omatarvetuotantoakin varten. Valtion kotiteollisuustoimisto valvoi ja johti koko maan kotiteollisuustoimintaa sekä vastasi kotiteollisuusmuseosta ja -kirjastosta.¹⁹¹

Oli tärkeää, että kotiteollisuusväki pääsi itse määräämään omista asioistaan ja tuomaan esille toivomuksiaan. Opettajien lisäksi yhteistoimintaan kannustettiin alan ammatinharjoittajia ja harrastajia. Kotiteollisuusyhdistykset ja niitä lähellä olevat tahot muodostivat keskusjärjestön, Suomen kotiteollisuusvaltuuskunnan 1913.¹⁹²

Alkuvuosinaan *Käsitemallisuus*-lehden keskeiseksi valistusteemaksi nousi kansantaloudellisista syistä suomalaisten tuotteiden suosiminen ja ulkomaisten teollisten tuotteiden ostoboikotointiin yllyttäminen. Maaseutua yritettiin eheyttää kansallisen käsityön, kotiteollisuuden, avulla. Kotimaisten tuotteiden myyntiä yritettiin parantaa kiinnittämällä enemmän huomiota tuotteiden laatuun. Varsinkin mieskotiteollisuuden tuotteita pidettiin huonolaatuisina.¹⁹³ Myynnin ongelmaksi koettiin tuotteet, joiden valmistusaikataulut eivät pitäneet. Tuotteita ei myöskään osattu hinnoitella järkevästi.¹⁹⁴ Myyntiä edistääkseen Lauri Mäkinen järjesti joulukuussa 1910 Helsingin Ritarihuoneella¹⁹⁵ myyntinäyttelyn, johon koottiin Suomen käsityön parhaimmisto. Seinille ripustettiin lähes 150 vanhaa kansanomaista ryijyä näytteeksi entisajan työtaidosta ja värienkäytöstä.¹⁹⁶ Ryijynäyttelystä innostuivat myös museomiehet ja taiteilijat sekä U. T. Sirelius, joka aloitti ryijyjen tutkimisen¹⁹⁷.

Kotiteollisuuden asemaa pienviljelyksen sivuelinkeinona korostettiin 1910-luvulla, koska väestöstä 85 prosenttia eli maaseudulla. Kansantaloudellisena lähtökohtana oli, että pienviljelijöiden tuli olla omavaraisia myös tarveesineidensä suhteen, joten käsityötaitoa pidettiin välttämättömänä. Pienviljelijöiden käsityöstä ja sen merkityksestä kirjoittivat *Käsitemallisuuden* teemanumeroon muun muassa Johannes Linnankoski, Kauppi-Heikki ja Santeri Alkio.¹⁹⁸

Kotiteollisuusedustajain kokouksessa 1913 keskustelun aiheeksi nousi muun muassa, että alan kouluissa olisi kiinnitettävä huomiota oppilaiden liike-elämän perusteiden tuntemiseen, kirjanpitoon ja työpiirustusten ymmärtämiseen. Keskusteltiin myös osuustoiminnasta. Koulujen opetusohjelmaan ehdotet-

¹⁹¹ Komiteamietintö 1908:20.

¹⁹² Pulkkinen 1927, 10-12.

¹⁹³ Vähän...1911, 80, 83.

¹⁹⁴ Mm. Enemmän... 1911, 79; Keskusliike...1911, 31-32.

¹⁹⁵ Oli poikkeuksellista, että talonpoikien ja maalaisten tuotteet olivat esillä Säätytalolla.

¹⁹⁶ Mäkinen 1911, 2-6.

¹⁹⁷ Sirelius 1924, esipuhe.

¹⁹⁸ Pienviljelys...1912, 99-100; *Käsitemallisuus* 12/1912, 101, 104, 106; *Käsitemallisuus* 1/1913, 1-2.

tiin otettavaksi mukaan paikallisia kansanomaisia työtapoja.¹⁹⁹ Kokouksessa yrittäjä Alma Koskinen alusti keskustelun kansanomaisen käsityön tunnetuksi tekemisestä. Suomalaista käsityötä syytettiin ulkomaalaisten, varsinkin norjalaisten ja ruotsalaisten mallien kopioinnista, sekä kotimaisten, kansanomaisten aiheiden vieroksumisesta. Koskisen mukaan usein sai kuulla: ”että meikäläinen kansantyö on niin rumaa ja mautonta, ettei sitä voi verratakaan mitä muualla on. Tämä väite ei kuitenkaan pidä paikkaansa, sillä se käsiteollisuusperintö, jonka me olemme saaneet, on yhtä arvokas kuin minkä naapurimaamme tahansa ja ansaitsee kyllä vaalimista.”²⁰⁰

Koskinen arvosti varsinkin kotimaisia täkänöitä, ryijyjä, villavaippoja ja peitteitä, raanuja sekä huonekaluja. Hän ehdotti, että kotiteollisuusopettajat, -sihteerit ja -neuvojat tutustuisivat asuinalueensa kansanomaiseen perinteeseen ja tallentaisivat esineitä tai ainakin kuvia niistä yhteistyössä kotiseutuyhdistysten kanssa.²⁰¹ Teollistumisen kanssa samanaikaisesti etsittiin suomalaiselle kotija taideteollisuudelle kansanomaista pohjaa. Kansantajuiseen ja hinnaltaan edulliseen valistuskirjallisuuteen erikoistunut Kansanvalistusseura julkaisi *Käsiteollisuus*-lehden lisäksi alan mallipiirustuksia ja kirjoja.²⁰² Piirustussarjassa²⁰³ korostuivat kansanomaiset mallit sekä niiden henkeen laaditut, nykytarpeita vastaavat koristetaiteilijoiden suunnittelemat mallit. Puutyönopettaja Frans Jokela kirjoitti 1916, että kotiteollisuuden edistämistoimenpiteet ovat alkaneet tuottaa tulosta ja yleisö alkaa antaa arvoa kotiteollisuudelle. Käsityön kysyntä on noussut vuosi vuodelta. Ongelmaksi Jokela koki kuitenkin yhä tuotteiden huonon laadun.²⁰⁴

Pienteollisuuden asema koettiin uhatuksi ja ensimmäisen maailmansodan aikana pieniä liikkeitä ja tehtaita fuusioitui suuremmiksi yksiköiksi. Norjaa ja Ruotsia pidettiin esimerkkinä siitä, kuinka kotiteollisuus yhteiskunnan ristipaineissa voi kuitenkin säilyttää asemansa. Ongelmaksi koettiin se, että ”laajat kansankerrokset lähinnä mieltyvät halpaan tehdastavaraan”.²⁰⁵ Kuitenkin uskottiin, että kotiteollisuudelle löytyy yksilöllisempää työtä haluavia ostajia, jos tuotteet ovat kestäviä ja ”kuosikkaita”. Kotiteollisuusyhdistysten roolia korostettiin uusien mallien ja työohjeiden välittäjinä sekä raaka-aineiden hankkimisen ja markkinoinnin avustamisessa. Kotiteollisuusyhdistyksillä oli noin 200 kotiteollisuus-

¹⁹⁹ Viime...1913, 99-101; Koskinen 1913, 117-118, 132.

²⁰⁰ Koskinen 1913, 118.

²⁰¹ Koskinen 1913, 118, 132.

²⁰² Liikanen 1989, 132-133; Inkilä 1960, 138-157. Kansanvalistusseura luopui kustannustoiminnasta 1919. Valtio ja kunnat ottivat hoitaakseen osan sen valistustehtävistä mm. kansakoulujen ja kansanopistojen muodossa. Seurasta tuli vuonna 1933 säätiö, joka välitti opetuselokuvia ja kirjoja kirjastoille ja opintokerhoille. Vuodesta 1920 seuralalla oli Kirjeopisto. Se ylläpiti myös Oriveden opistoa ja siihen liittyvää kansankorkeakoulua. Inkilä 1960, 288-291.

²⁰³ Kansanvalistusseuran Käsiteollisuuspiirustusten sarjaan kuului yhteensä 13 mallipiirustussarjaa; esimerkiksi ompelukoristeita, huonekaluja, maalauskoristeita, kansallispukuja, vaatteita, maanviljelijöiden työkaluja ja koneita sekä pienviljelijän mallikoti.

²⁰⁴ Jokela 1916, 19.

²⁰⁵ Tämän... 1917, 1.

neuvojaa ja -opettajaa, jotka toimivat alan hyväksi. Paineita aiheutti se, ettei senaatti nykyoloissa (1917) korottanut kotiteollisuuden määrärahaa.²⁰⁶

Kotiteollisuus oli osallisena myös ensimmäisen maailmansodan ja Suomen itsenäistymisen pyörteissä. *Käsiteollisuuden* pääkirjoituksessa valtion kotiteollisuustoimiston tarkastaja Lauri Mäkinen kertoi, kuinka häntä pyydettiin toimitamaan suksia ja nahkasaappaita Venäjälle maailmansodan aikana. Suomalaiset teollisuusmiehet pitivät niissä oloissa tarkoituksenmukaisena suostua vapaaehtoisesti ehdotukseen, jottei Suomen teollisuutta olisi mobilisoitu.²⁰⁷ Sekä käsitöinä että teollisesti valmistettiin ja myytiin Venäjälle Mäkisen organisoimana vuosina 1915-1916 noin 1,7 miljoonaa paria nahkasaappaita²⁰⁸.

Suomi sai vapautusmanifestinsa ja itsenäisyys tunnustettiin. Itsenäistymisen jälkeen kotiteollisuus sai määrärahoja enemmän kuin venäläismielisen senaatin aikana. Aiemmin kotiteollisuusvaltuuskunta joutui taiteilemaan määräraha-anomusten kanssa ja uudistuksia lykättiin tulevaisuuteen. Nyt aloitettiin lykättyjen asioiden ja uudistusten toteuttaminen. Ensimmäisenä listalla oli kahden kotiteollisuustarkastajan viran perustaminen kotiteollisuustoimistoon.²⁰⁹

Kotiteollisuustuotteiden valmistus kasvoi 1910-luvun loppupuolella siinä määrin, että suunniteltiin tukkumyynnin järjestämistä. Yhteistyötä tavoiteltiin Keskusosuusliike Hankkijan kanssa. Tekstiilien myynti toimi kotiteollisuuskauppojen kautta, mutta varsinkin maanviljelystarvikkeiden, kuten ajokalujen, länkien ja luokkien, sekä veneiden, suksien ja astioiden myyntiä ei hoidettu keskitetysti. Hankkija lupautui myymään muita tuotteita paitsi suksia, joiden myyntiä varten perustettiin 1917 "Osuuskeskus Suomen Suksi r. l."²¹⁰ Tavoitteena oli, että myös maaseudun kauppiaat ottaisivat alueensa kotiteollisuustuotteita myyntiin ja välittäisivät niitä laajemmallekin alueelle²¹¹.

Käsiteollisuuden vuoden 1918 ensimmäisen numeron pääkirjoituksessa korostettiin, että myös kotiteollisuusväellä on tärkeä tehtävä itsenäisen Suomen taloudellisen elämän kehittämisessä. Iloittiin myös siitä, että vuoden 1918 alusta lähtien kotiteollisuustoimisto laajeni yhdestä kolme henkilöä käsittäväksi. Lauri Mäkinen nimitettiin ylitarkastajaksi, ja hänen avukseen kotiteollisuustarkastajiksi palkattiin Helsingin Puusepänammattikoulun opettaja Frans Jokela ja Fredrika Wetterhoffin työkoulun johtaja Anna Henriksson. Toimiston tarkastajien tärkeimmiksi tehtäviksi nähtiin kotiteollisuusneuvojien ja -opettajien taloudellisen aseman sekä aistivammaisten ammatillisen toimeentulon parantaminen.²¹²

Mäkisen haaveena oli, että kotiteollisuustyöstä tulisi kotiteollisuusammattikoulujen avulla varteenotettava ammattiala varsinkin maaseudulla. Mieskoulut muuttuisivat ammatillisiksi kouluiksi ja naiskoulut keskittyisivät edelleen omatarvekäsityöhön. Mäkisen ideana oli kehittää kouluista keskuksia, joissa

²⁰⁶ Tämän... 1917, 1.

²⁰⁷ Mäkinen 1917, 29.

²⁰⁸ Mäkinen 1917, 1.

²⁰⁹ Mäkinen 1917, 39.

²¹⁰ Mäkinen 1917, 58-59.

²¹¹ Maakauppiaat...1917, 71.

²¹² Itsenäistä...1918, 1.

toimisi työnvälitystoimisto jo valmistuneita oppilaita varten. Näin entisille oppilaille ja paikkakunnan käsityöläisille voitaisiin välittää omaan ammattialaansa kuuluvia töitä.²¹³ Kyseinen toimintaidea vastasi 1990-luvulla oppilaitosten yhteyteen perustettuja yrityshautomoja. Mäkisen mielestä kotiteollisuuskoulujen tehtävänä oli kouluttaa maaseudun tarpeiden lisäksi ammattilaisia myös teollisuutta varten²¹⁴.

Kotiteollisuustoimiston tehtäväkenttä laajeni 1918, kun vankiloiden ammattiopetuksen uudistaminen ja aistivammaisten ammatinharjoittajien tilastoiminen siirtyivät toimiston tehtäviksi. Yhä edelleen toimiston henkilökunnan työpanosta vaativa tehtävä oli käsityötuotteiden myynnin saaminen ”järkiperäisen liike-elämän pohjalle, kotiteollisuus ei voi olla hyväntekeväisyyttä”.²¹⁵ Mäkisen mielestä tehtävänä oli varattoman kansanosan kasvattaminen ja kouluttaminen elinkeinonharjoittajiksi, joko päätoimisiksi tai sivutoimisiksi. Hän koki panostuksen menevän osittain hukkaan, koska 1910-luvun lopussa suuri osa ammattitaitoisista kotiteollisuusopettajista ja -neuvojista alkoi siirtyä huonojen palkkojen vuoksi kaupunkeihin teollisuuden palvelukseen, yleensä työjohtajiksi.²¹⁶

Käsitemallisuudessa kehoitettiin lukijoita kansalaissodan aiheuttamista ristiriidoista ja kokemuksista huolimatta yhteistoimintaan koko maan hyväksi. Käsityöllä nähtiin olevan tässä tilanteessa yhteiskunnallinenkin tehtävä.²¹⁷ Teollisuushallituksen määräyksestä kotiteollisuustoimisto tutki eri osissa maata, miten kotiteollisuusopettajat ja -neuvojat suhtautuivat kansalaissotaan. Tuloksena oli, etteivät he kannattaneet kapinaa, mutta useat käsityöläiset olivat tekstin mukaan saaneet ”bolseviikkiläistä tartuntaa”.²¹⁸ Kotiteollisuusopettajien, -neuvojen ja -sihteerien sekä maaseudun käsityöläisten välille syntyi jonkinlainen poliittinen juopa kansalaissodan aikana, koska *Käsitemallisuudessa* kummaseltiin sitä:

miksi maalaisrahvaamme niinkin yleisesti yhtyi siihen onnettomaan toimintaan, johon sosiaalidemokraattisen puolueemme silloinen johto sitä tammikuulla 1918 kutsui. Harvapa tästä joukosta tiesi antautuneensa valtiopetokseen ja kapinan teille, useimmat luulivat toimivansa ajan kohdan vaatiman vallankumouksen hyväksi. ...Kaupunki- ja tehdasoloissa tämä luokkaraja oli ennestäänkin ollut vaikeasti ylipäästävä. Nyt tuli samanlainen vankka viiva vedetyksi myös maalaisoloissa jakamaan ihmiset kahteen, toisilleen vihamieliseen leiriin. ...Meillä, jotka työskentelemme kotiteollisuuden hyväksi tilallisten että tilattomien keskuudessa, on nyt opastajina suuriarvoinen tehtävä sovittelijoina. ...Parempiosaisten velvollisuutena olisi ...toimia siihenkin suuntaan, että varattomienkin lapset saisivat tilaisuuden päästä riittävää opetusta saamaan kotiteollisuuskouluissakin.²¹⁹

²¹³ Mäkinen 1918, 19.

²¹⁴ Mäkinen 1918, 19-22.

²¹⁵ Mäkinen 1918, 19-22.

²¹⁶ Mäkinen 1918, 34-35.

²¹⁷ Uuteen... 1918, 17.

²¹⁸ Kotiteollisuusvirkailijain... 1918, 62.

²¹⁹ Juopa... 1919, 53.

Riitaisuus näkyi muun muassa siinä, etteivät tilalliset yhtä mielellään kuin aiemmin myyneet raaka-aineita kotiteollisuuskouluille ja käsityöläisille. Kotiteollisuustoimiston esimiehenä Lauri Mäkinen korosti, että ”kotiteollisuusyhdistykset on kaikilla tahoilla tunnustettu täysin puolueettomaksi järjestöksi.”²²⁰

Käsityönopettajien kokouksessa keskusteltiin 1919 kotiteollisuuden asemasta suurteollisuuden rinnalla. Lähtökohdaksi otettiin se, että niin sanottu kauppakotiteollisuus olisi saatava kilpailukykyiseksi käyttämällä samoja menetelmiä kuin teollisuus käyttää - erikoistumista ja työmenetelmien kehittämistä nopeiksi ilman että laatu kärsii. Kotiteollisuuden tuli pyrkiä erikoistumaan sellaisiin ”taiteellisiin ja tarkoituksenmukaisiin” tuotteisiin, joita teollisuus ei pysty valmistamaan. Suositeltiin myös käytettäväksi amerikkalaista Taylorjärjestelmää, jotta voidaan parantaa työntekijöiden ”sopuointuista työntekoa ja työnlaatua.” Kotiteollisuustuotteiden ulkomaille vientiä ehdotettiin selvitettäväksi.²²¹

Käsityöläisten ongelmana oli maaseudulla ammatin arvostuksen puute. Työn hinta haluttiin tinkiä mahdollisimman alas. Lisäksi esimerkiksi maalaisvaattureiden työtä hankaloitti kankaiden huono saatavuus ja suunnaton kalleus, mikä teki työskentelyn lähes mahdottomaksi. Samanlainen tilanne oli suutareilla, joilla oli vaikeuksia saada nahkaa. Kaupunkilaisasiakkaat yrittivät tinkiä maaseudulla hintoja alas, koska he halusivat ylläpitää vanhaa näkemystä, että maaseudulla hinnat ovat aina halvat ja käsityöläisten elinkustannukset alhaiset.²²²

Kotiteollisuusammattikoulujen tehtävänä oli 1910-luvulla käsityötaidon opettaminen niin, että saadaan ammattitaitoista työväkeä myös käsityömestareille ja tehtaisiin. Varsinkin mieskäsityökoulun käyneistä tuli tehdastyöläisiä. Teollisuuden näkökulmasta tämä on Frans Jokelan mielestä hyvä asia, mutta se ei ollut alkuperäinen kotiteollisuuskoulujen tarkoitus.²²³ Tarkoituksena oli opettaa käsityötaitoa haluaville ammattioppia siinä määrin, että he ryhtyisivät maaseudulla, kotipaikkakunnillaan, joko maanviljelyksen ohella sivuelinkeinona tai varsinaisena elinkeinona harjoittamaan ammattiaan. Väki yritettiin saada pysymään maaseudulla eikä muuttamaan kaupunkiin.²²⁴

Vuonna 1923 Suomessa toimi 107 kotiteollisuuskoulua. Opettajina ja kotiteollisuusneuvojina työskenteli 183 henkilöä, mutta työolosuhteet olivat epätyytyttävät ja palkka huono. Kotiteollisuustoimiston virkamiehet lähettivät kauppa- ja teollisuusministeriöön kirjelmän määrärahojen lisäämiseksi, jotta koulujen toiminta ja kotiteollisuuden neuvontatyö ei halvaantuisi täysin, koska pätevimmat opettajat - miehisopettajista 70 prosenttia ja naisista 40 prosenttia - olivat viime vuosien aikana siirtyneet teollisuuden palvelukseen.²²⁵

Suomessa kokoontui 1900-luvun alussa useita komiteoita miettimään käsityön asemaa ja alan koulutusta: 1906-1908 kotiteollisuuskomitea, 1908-1910 ko-

²²⁰ Juopa... 1919, 53.

²²¹ Yleinen... 1919, 67.

²²² Esim. Raivio 1919, 106-109.

²²³ Uusi työn...1919, 69.

²²⁴ Jokela 1919, 21.

²²⁵ Kuoppamäki - Henriksson - Jokela 1923, 82-83.

miten ammattiopetuksesta kaupunkikouluissa, 1908-1911 komitea naisten kotitalouden hoidosta, 1909-1910 komitea aistivammaisten ammattiopetuksen uusimisesta ja 1911-1912 komitea kansakoulun käsityönopetuksen uusimisesta. Kauppa- ja teollisuusministeriön alaisen valtion kotiteollisuustoimiston esimiehenä Lauri Kuoppamäki ehdotti 1921, että kiertävien kotiteollisuuskoulujen omatarvekäsityönopetus voitaisiin asteittain siirtää maatalousministeriön alaisiin maamies- sekä kotitalous- ja emäntäkouluihin ja koulutoimienhallituksen alaisiin kansanopistoihin tai kansakoulujen jatkoluokille. Näin kotiteollisuuskoulut voisivat keskittyä ammattikäsityön opettamiseen. Kaupunkien käsityöläiskoulut oli tarkoitus korvata ammattikouluilla.²²⁶ Lisäksi hän ehdotti, että kotiteollisuusopetus siirrettäisiin teollisuusministeriön alaisuudesta jonkin muun ministeriön alaisuuteen siinä toivossa, että saataisiin koulujen toimintaan enemmän määrärahoja.²²⁷

Kotiteollisuusasioiden siirtämisestä maatalousministeriöön keskusteltiin 1920-luvulla. Koettiin, että kotiteollisuusopetus oli tienhaarassa. Maaseudun kotiteollisuuden näyttötapahtumana pidettiin yleistä kotiteollisuusnäyttelyä Tampereella 1922 ja kaupunkien pienteollisuuden vastaavaksi näyttöpaikaksi nimettiin ammattienedistämislaitos Helsingissä. Yhteistyön avulla käsityön asema ja merkitys olisi kenties vahvistunut, mutta kaupunkikäsityön johtomiehet Viktor von Wright ja Jalmari Kekkonen halusivat kulkea omia teitään, eikä sitä Kuoppamäen mukaan voi heiltä kieltää. Kuoppamäki kuitenkin korosti, että nimenomaan ”maaseudun käsityön taholta ehdotettiin 1924 entistä välitömämpää yhteistoimintaa” kaupunkien ja maaseudun käsityön välille.²²⁸

Yhtenä esimerkkinä kotiteollisuuden virkamiesten halusta tehdä yhteistyötä eri tahojen kanssa oli valtion Suomen Messuille 1924 myöntämä määräraha taide- ja kotiteollisuustuotteiden sekä teollisuustuotteiden viemiseksi Milanon messuille. Kotiteollisuuden ylitarkastaja Lauri Kuoppamäki toimi komissaarina. Näyttelyesineet siirtyvät Milanosta Ranskaan Dunkerquen messuille.²²⁹ Kiertonäyttelyn seurauksena esimerkiksi makeistehtaat tilasivat miljoonia kappaleita pieniä päre-, tuohi- ja katajarasioita ja eri maiden armeijat suksia. Ryijyjä tilattiin museoihin ja hotelleihin sekä hienostokoteihin.²³⁰ Artikkelia lukiessa heräsi kysymys, että pystyivätkö käsityöläiset todella organisoimaan miljoonatalausten toteuttamisen, koska 1900-luvun alkuvuosikymmenten ajan ammattilehtien kirjoituksissa valiteltiin, kuinka suomalaiset eivät osaa organisoida tuotantoaan eikä laatu ole mallikappaleiden kaltaista. Myös toimitusajat venyvät usein sovitusta. Vai oliko kyseessä sittenkin teollisesti valmistetut rasiat? Suksia oli Suomessa tehty aikaisemminkin käsityönä ja käsiteollisuutena suuria määriä samoin kuin esimerkiksi nahkasaappaita Venäjän armeijalle vuosina 1915-1916. Voi tietenkin olla, että näitä kokemuksia käytettiin hyväksi Italiassa ja Ranskassa saatuja tilauksia valmistettaessa.

²²⁶ Kuoppamäki 1921, 23. Kiertävät koulut lakkautettiin vasta 1971.

²²⁷ [Kuoppamäki] 1924, 23.

²²⁸ [Kuoppamäki] 1924, 23-24.

²²⁹ Koti- ja taideteollisuutemme... 1924, 29.

²³⁰ Kotiteollisuutemme Milanon... 1924, 49.

Lauri Kuoppamäki kirjoitti 1925 "kotiteollisuus" -käsitteen sisällöstä. Hänen mukaansa "kotiteollisuudeksi luetaan sekä kotitarvetyö että pääelinkeinonakin esiintyvä kodeista käsin kasvanut työskentely vieläpä usein silloinkin, kun konetyö on kasvanut niin valtavaksi, että osin palkattua työväkeä on apuna, joskin sitä silloin aletaan katsoa pienteollisuuden ryhmään siirtyväksi."²³¹ Toisin oli esimerkiksi Norjassa, jossa "kotiteollisuudeksi" (*husindustri*) kutsuttiin työskentelyä vasta sitten, kun oli kyse pääelinkeinosta, koneellisesta tuotannosta. Kansanomaista käsityötä kutsuttiin nimellä kotiahertelu (*husflied*).²³²

Suomen messut 1925 olivat koti- ja pienteollisuudelle merkittävä markkinointitapahtuma ostajapiirin laajentamiseksi. Esimerkiksi ajokalupuusepät myivät messuilla jopa koko vuoden tuotannon etukäteen. Veneentekijät sekä lelujen ja puukkojen valmistajat myivät hyvin samoin kuin karvalankamattojen kutojat. Messuilla oli myös näyttelyosasto, jossa esiteltiin uutuuksia ja uusia valmistajia ja yrityksiä muun muassa laatukilpailujen avulla. Suurteollisuus ei vuoden 1920 messujen jälkeen juurikaan osallistunut vuosittain järjestettäville messuille ennen vuotta 1925, jolloin oli esillä myös kodin koneita ja laitteita sekä kolme täydellisesti sisustettua mallikeittiötä.²³³ Koska yleismessujen toiminta lakkautettiin lähivuosiksi, ehdotti yleinen kotiteollisuuskokous, että olisi perustettava koko maata käsittävä koti- ja pienteollisuudenharjoittajain kaupallinen keskusjärjestö, jonka tehtävänä olisi hankkia tuotteille koti- ja ulkomaan markkinoita.²³⁴ Suomen Kauppakäsityön liitto perustettiin vuonna 1929. Vuoden 1926 alusta valtion kotiteollisuustoimisto siirtyi kauppa- ja teollisuusministeriöstä maatalousministeriöön ja kotiteollisuuden yhteys maatalouteen tuli entistä tiiviimmäksi.

Taideteollisen keskuskoulun sommittelun opettaja Arttu Brummer kirjoitti 1926 käsityön ja koneellisen tuotannon suhteesta. Hän oli huolissaan teollisuuden ylivoimasta: "Ne, joille käsityö on rakas ja jotka tajuavat sen siveellisen ja esteettisen kantavuuden, näkevät huolestuneina sen useilla eri aloilla sortuvan taistelussa ylivoittoista koneellisuutta vastaan"²³⁵. Kotiteollisuuden piirissä työskentelevät korostivat käsityöllisen työn kasvattavaa ja esteettistä merkitystä kilpailussa teollisuutta vastaan. Kansantaloudellisuuden ja tuottavuuden perustelu oli jo hankalampaa, mutta argumenttina käytettiin muun muassa Suomen pientilavaltaisuutta. Esimerkiksi kotiteollisuustarkastaja Frans Jokela totesi 1927, että Suomessa on pienviljelyn lisääntyessä käsityötaito tarpeellista, koska pienviljelijän on itse selvittävä monista käytännön asioista ja töistä. Myös alan opetuksen täytyisi huomioida yhteiskunnalliset muutokset: "Onhan selvä, että ...ei enää kannata opettaa miehille astian valmistustaitoa ...Autoteollisuus näyttää vähitellen tekevän myös kesällä käytettävät ajokalut tarpeettomiksi,..."²³⁶

²³¹ Kuoppamäki 1925, 64.

²³² Kuoppamäki 1925, 64.

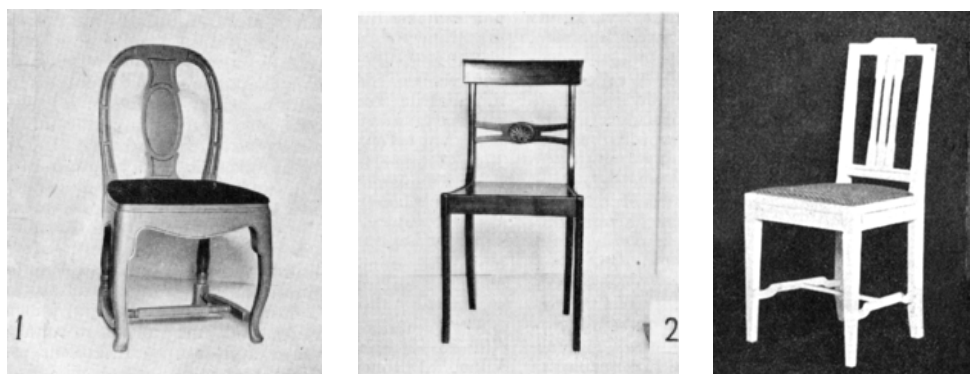
²³³ Käsityö- ja pienteollisuus-osasto...1925, 59-60; Kotiteollisuus messuilla 1925, 75.

²³⁴ Viides...1925, 74; Kotiteollisuus messuilla 1925, 75.

²³⁵ Brummer-Korvenkontio 1926, 77.

²³⁶ Jokela 1927, 67.

Edistääkseen suomalaista kulttuuria järjesti *Käsitéollisuus*-lehti suunnittelukilpailuja. Vuonna 1926 kilpailuaiheena oli "yksinäisen miehen ja naisen kalusto, johon kuului sivusta vedettävä sohvasänky, kirjoituspöytä, permannolla seisovat kirjahylly ja erikseen vaatekaappi, säilikkö (piironki), tuoli ja rahi".²³⁷ Vuoden 1927 tuolikilpailun sanottiin todistaneen, että kotiteollisuusväen piiristä löytyy vielä intoa ja halua luoda perinteen pohjalta käsiteollista tuotantoa. Kilpailun yhteydessä korostettiin, että tarkoituksena ei ollut "yksinkertaistuttaa muotoja" tai tehdä tuoleista koneellisesti valmistettavia, vaan "kilpailijat voivat sommitella siis rikkaanpuoleisiakin tuolimalleja, kunhan ne vain – ja ennen kaikkea – täyttävät niin käytännön kuin kauneudenkin vaatimukset."²³⁸ Palkintolautakunta totesi, että "ihannetyyppeä" ei kilpailutöistä löytynyt, mutta kaikissa tuoleissa oli pyritty toteuttamaan "meikäläisiin oloihin sopeutuvaa, vanhoille, rehdeille muodoille perustettua tuolityyppiä"²³⁹. Kilpailutuomariston puheenjohtajana Teknillisen korkeakoulun professori Carolus Lindberg totesi, että taide- ja käsiteollisessa tuotannossa tuli "jäljittelyä karttaen lähteä ominta-keiselta vanhalta pohjalta" ja kehittää nykyajan tarpeisiin soveltuvia, käytännöllisiä tuotteita. Tuolien tuli "edustaa omaa, suomalaista tuotantoa"²⁴⁰ (KUVA 13).



KUVA 13 *Käsitéollisuus*-lehden tuolin suunnittelukilpailun palkitut työt 1927. I palkinto Birger Hahl, II palkinto Selim Mattila ja III palkinto Toivo Norri. *Käsitéollisuus* 3/1927, 44-45.

Helsingissä oli huonekalujen erikoismessut 1927 ja tämän vuoksi *Käsitéollisuus* omisti yhden numeron huonekaluille. Yhä moitittiin, että Suomessa pidetään ulkomaisten tuotteiden omistamista "hienompana" kuin kotimaisten. Mallia neuvottiin ottamaan Carl Malmstenista ja Ruotsista, jossa esineistöä suunniteltiin kansalliselta pohjalta "kaikkien kansankerrosten käyttöön".²⁴¹ Lauri Kuoppamäki kertoi myös, kuinka sisustusarkkitehti Werner West, joka oli tuomarina useissa *Käsitéollisuuden* kilpailuissa, oli tehnyt tutkimusmatkan Länsi-Suomeen ja Pohjanmaalle, jossa hän näki arvokkaita talonpoikaishuonekaluja. Westin

²³⁷ Huonekalukilpailu 1926, 62.

²³⁸ Lindberg 1927, 44.

²³⁹ Lindberg 1927, 45.

²⁴⁰ Lindberg 1927, 46.

²⁴¹ Kuoppamäki, 1927, 81.

valokuvista ilmestyi jouluksi 1927 Otavan kustantama kirja. Kuoppamäen mukaan:

Nämä vanhat tyylihuonekalut eivät ole mieleisiä malleiksi halpojen tusinahuonekalujen valmistajille, koska niissä konetyön lisäksi tarvitaan melkoisessa määrin silmämittaista käsityötä ja taiteellista muotoilua muuallakin kuin varsinaisissa leikkauksissa. Mutta kun nykyään Suomessa vähintään puolet huonekaluista valmistetaan kotiteollisuutena tai pienteollisuutena ja suurtehtaissa vain toiset puolet, ei tällaisen muototarkkailun yleensä pitäisi muodostua vastenmieliseksi. Helposti valmistettavia, mutta hengettömän yksitoikkoisia ovat näitten rinnalla sellaiset standardihuonekalut,....²⁴²

Kotiteollisuustuotteiden maastavienti oli vähäistä, vaikka kysyntää olisi ollut varsinkin kotiteollisuustoimiston ulkomaisten messumatkojen vaikutuksesta. Ongelmana oli, ettei tuotteita pystytty toimittamaan säännöllisesti niin suuria määriä kuin tilaajat toivoivat. Monesti käsityöläiset eivät edes vaivautuneet vastaamaan tilaustiedusteluihin. Toisinaan myös valtion kotiteollisuustoimisto avusti käsityöläisiä hoitamalla jopa heidän liikeasioidensa ulkomaan kirjeenvaihdon, mutta kun vuotuinen tuotanto kasvoi koko ajan, oli kotiteollisuustoimisto vapautettava sille kuulumattomasta tehtävästä. Kotiteollisuusjärjestön edustajainkokouksessa epäkohdan poistamiseksi ja viennin käynnistämiseksi ehdotettiin pienteollisuusosuuskunnan tai yhtiön perustamista. Asiaa valmistelemaan perustettiin komitea. Mutta kun puuseppätehtaiden omistajat perustivat 1926 oman osuuskunnan, Vientikunta Puuvalmiste r. l., jonka säännöt sallivat myös kotiteollisuuden harjoittajien olevan osuuskunnan jäseniä, luopui kotiteollisuusjärjestö omista aikeistaan. Kysyntää oli muun muassa Englantiin, mutta puusepänliikkeillä ei ollut kykyä eikä kielitaitoa ulkomaisten kauppasuhteiden hoitamiseen. Myös laaduntarkkailussa ja sopimusten pitämisessä oli suuria ongelmia. Kuoppamäki kävi tutustumassa markkinoihin Englannissa, Hollannissa ja Saksassa ja totesi, että kansanomaisilla kotiteollisuustuotteilla olisi erikoisluonteensa vuoksi hyvät vientimahdollisuudet, samoin huonekaluilla. Koska suurin osa puuseppätehtaistamme oli pieniä käsityöliikkeitä, ne eivät pystyneet kilpailemaan standardisoidun suurteollisuuden kanssa hinnoilla vaan laadulla ja erikoistumisella.²⁴³ Puuseppäyrittäjien keskuudessa närkästystä aiheutti se, että valtio maksoi tukea kotiteollisuustuotteiden viennille²⁴⁴.

Käsiteollisuus-lehdessä julkaistiin kuvia Leipzigin messuilta sillä hetkellä muodissa olevista huonekaluista. Artikkelissa kuitenkin korostettiin, että vientiä varten ei kannata kopioida kyseisiä huonekaluja, vaan puuseppien tulee luoda yhteistyössä parhaimpien huonekalusuunnittelijoiden kanssa omia malleja. Muistutettiin myös, että kopiotuotanto polkee sekä omia että muiden valmistajien hintoja.²⁴⁵ Kuoppamäki kuului osuuskunnan johtokuntaan aluksi varajäsenenä. Vuodesta 1928 kuolemaansa, vuoteen 1935, asti hän toimi Vienti-

²⁴² Kuoppamäki, 1927, 81-82.

²⁴³ Kotiteollisuustuotteitten ...1928, 66.

²⁴⁴ Sarantola-Weiss 1995, 80.

²⁴⁵ Kotiteollisuustuotteitten ...1928, 66.

kunta Puuvalmisteiden asiamiehenä. Vuoden 1927 Suomen kokonaisviennistä puutuotteiden osuus oli 85 prosenttia.²⁴⁶

Seuraavana vuonna Frans Jokela nosti keskustelun aiheeksi ammattitaidon ja sen tarpeellisuuden. Hän muistutti, että suurteollisuudessa ei enää moneenlakaan alalla tarvita varsinaista ammattitaitoa ja pohti, tarvitaanko kotiteollisuuskoulutusta, joka on perinteisesti kouluttanut ammattitaitoisia työntekijöitä suurteollisuutta varten. Jokela vastasi itse omaan kysymykseen toteamalla, että "kaikkina aikoina tullaan tarvitsemaan ammattitaitoa niin yhdessä kuin toisessa tehtävässä. Sitä tarvetta ei voi poistaa mikään koneellistuminen eikä standardisointi". Taitoa tarvitaan, mutta tärkeintä on ajan tarpeita vastaavat opetussisällöt ja yhteiskunnallisten muutosten ja vaatimusten huomioiminen opetuksessa unohtamatta "kansan omaperäisen taiteellisuuden korostamista".²⁴⁷ Kotiteollisuustarkastajat olivat tietoisia, ettei esimerkiksi koulujen puutyöhön keskittynyt opetus tyydyttänyt maalaisisäntiä. Maatalouden koneistumisen ja sähköistämisen seurauksena koneet ja työkalut vaativat koneenkorjauksen ja metallityön alkeiden hallintaa, jota kouluissa ei opetettu. Tarkastajien mielestä myös puutyökoulujen sisältöä olisi monipuolistettava esimerkiksi opettamalla talonrakennustöitä.²⁴⁸

Ammattikoulutus metallialalle, kuten muillekin teollisuuden aloille, hankittiin 1920-luvulla yleisesti oppisopimusteitse työskentelemällä neljä vuotta ammatissa ja käymällä samanaikaisesti ammattioppilaskoulua. Jakson jälkeen suoritettiin ammattikokeet, jotka läpäistyään sai ammattitaitoisien työntekijän todistuksen. Teknisessä koulutuksessa korostettiin sitä, ettei pelkkä kouluopetus riitä vaan tarvitaan myös työharjoittelua.²⁴⁹ Kotiteollisuuskoulutuksessa suureksi ongelmaksi nähtiin puutteellinen miestyöalojen opettajien koulutus²⁵⁰. Koko 1920-luvun lopun oli valmisteilla uusi laki kotiteollisuusoppilaitoksista. Eduskunta hyväksyi lain 1929, ja se tuli voimaan vuoden 1930 alusta.²⁵¹ Uudistukset eivät kuitenkaan koskeneet niinkään opetuksen sisältöä kuin sitä, että kiinteät koulut saivat itsenäisemmän aseman eivätkä olleet enää kotiteollisuusyhdistysten alaisuudessa²⁵².

Opetustoimen uudistusten rinnalla yritettiin edistää myös kotiteollisuustuotteiden myyntiä sekä valtion että yksityisten henkilöiden toimesta työmenetelmiä ja tuotteiden malleja kehittämällä sekä myyntiä keskittämällä. Tarkoitusta varten perustettiin Helsinkiin 1911 Kotiteollisuus O. Y. Pirtti. Kun Pirtin toiminta ei laajentunut koko maata käsittäväksi, niin että kaikki valmistajat olisivat päässeet osalliseksi sen toiminnasta, kuten ulkomaanviennistä, perustettiin muiden kotiteollisuuskauppojen aloitteesta 1928 Suomen Kauppakäsityön Kes-

²⁴⁶ Käsiteollisuustuotteiden... 1926, 73; Puuseppävalmisteitten... 1928, 1-2; Kotiteollisuustuotteitten ...1928, 66; vert. Soininen 1998, 25, 46.

²⁴⁷ Jokela 1928, 72.

²⁴⁸ Jokela - Kuoppamäki 1929, 96.

²⁴⁹ Stenij 1930, 1.

²⁵⁰ Jokela 1930, 3.

²⁵¹ L. K. 1929, 27.

²⁵² L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1930, 6.

kusliitto. Sen puheenjohtajana oli Alma Koskinen ja sihteerinä insinööri A. E. Norrman. Uusi järjestö halusi käyttää kotiteollisuus-sanana tilalla käsityö-sanaa kuten sen nimestä näkyy. Liiton tärkeimpiä tehtäviä oli tavarannormien laatiminen. Yhteistyön toivottiin johtavan myös aikaisempaa edullisempaan raaka-aineiden hankintaan.²⁵³

Ruotsinkielisten alueiden kotiteollisuustoiminta ei ollut yhtä tarmokasta kuin suomenkielisillä alueilla. Näilläkin alueilla naisten toimialat olivat vi-reämpiä kuin miesten. Tohtori Ossian Grotenfelt toimi aktiivisesti Uudellamaalla 1890-luvulla. Hänen aloitteestaan perustettiin Porvoon kotiteollisuusyhdistys, joka ylläpiti maan parhaisiin lukeutunutta kutomakoulua. Hän järjesti myös näyttelyitä. Grotenfelt kuoli 1913, jonka jälkeen yhdistys toimi vain nimellisesti ja se lakkautettiin 1929. Yhdistyksen koulu siirtyi ruotsinkielisen marttajärjestön ylläpitämäksi. Uudenmaalla ongelmaksi koettiin Hjördis Dahlin mukaan se, että toimintaa organisoivat kansan omien piirien ulkopuolelta alkunsa saaneet Helsingissä toimivat yhdistykset ja kaupungit, jotka eivät onnistuneet saavuttamaan maakunnassa asuvien luottamusta.²⁵⁴ Ristiriitoja aiheuttivat myös marttayhdistysten ja kotiteollisuusyhdistysten väliset suhteet, koska martat si-vuuttivat kotiteollisuusyhdistykset niille kuuluvien asioiden käsittelyssä.²⁵⁵

Myös Suomen Talousseura toimi käsityön alalla ruotsinkielisissä pitäjissä. Se perusti ja ylläpiti muun muassa Turussa kutoma- ja käsityökoulua. Kotiteollisuusasioista vastasi Etelä- ja Lounais-Suomessa pääasiassa ruotsinkielinen marttajärjestö ja Pohjanmaalla ruotsinkielinen kotiteollisuusyhdistys. Ahvenanmaalla säilyi oma ruotsalaiskansallinen toiminta. Helsingissä pidettiin 1927 ruotsinkielisten alueiden kotiteollisuusnäyttely, jossa oli sekä porvarillisia että talonpoikaisia käsitöitä, vanhaa ja uutta. Näyttelyn innoittamana ryhdyttiin inventoimaan koko ruotsinkielisen alueen käsityöt. Keväällä 1928 tutkijat olivat Etelä-Pohjanmaalla. Tarkoituksena ei ollut esineiden kokoaminen vaan niiden muistiin merkitseminen ja valokuvaaminen tai piirtäminen. Otettiin myös näyttelikkäjä. Kartoituksen jälkeen esineistä järjestettiin näyttely ja malleiksi kelpaavista esineistä kerrottiin tarkemmin. Toimintaa avustivat kotiteollisuusyhdistysten toimihenkilöt ja asiamiehet sekä marttayhdistykset ja mieskotiteollisuuden alalla Turun akatemia. Tekstiileistä otettiin toistatuhatta valokuvaa, 5000 mallitilkkuja ja tehtiin lukuisia väripiirroksia.²⁵⁶

Kotiteollisuusliiton vuosikokouksessa keskusteltiin 1930-luvun alussa kotiteollisuuden uusista tuotantomuodoista. Toisaalta korostettiin, että käsityönä valmistetaan jokapäiväisessä käytössä tarvittavia kulutustavaroita. Lisäksi muistutettiin, että käsityötaito on maatalousväestömme miehillekin vielä tarpeellinen – koneet on osattava korjata ja työkalut teroittaa²⁵⁷. Mutta toisaalta painotettiin myös, että ”ei ole mitään syytä enää valmistaa kotona sellaista,

²⁵³ Norrman 1929, 59.

²⁵⁴ Dahl 1930, 20-21.

²⁵⁵ Kotiteollisuusjärjestömme 1930, 75.

²⁵⁶ Dahl 1930, 21-23.

²⁵⁷ Kotiteollisuuskoulumme... 1931, 55.

minkä halvemmallalla saamme tehtaasta, jos vain siten säästynyttä aikaa voidaan edullisesti käyttää maatalouden hyväksi.”²⁵⁸

Ylitarkastaja Kuoppamäen tehtävänä oli 1930 tutkia kansakoulussa annetun käsityöopetuksen merkitystä kotiteollisuuskoulujen pohjakouluna sekä kotiteollisuusopetuksen vaikutusta teollisuuteen. Hän kokosi tilastotiedot noin 2 000 ammattipuusepäältä. 1 590 harjoitti puusepäntyötä enemmän tai vähemmän tilapäisesti maanviljelyn ohessa sivuelinkeinona. Noin 200 yrityksessä harjoitettiin ammattia pääelinkeinona. Keskimäärin 50 liikkeen liikevaihto nousi 50 000-100 000 markkaan, mutta kyseisiä yrityksiä pidettiin vielä kotiteollisuutena. Tehdasteollisuuden ja kotiteollisuuden välimaastossa toimi noin 100 yritystä, joiden liikevaihto oli 100 000- 500 000 markkaa, 25 yrityksellä 500 000-1 miljoonaa markkaa. 20 yrityksessä liikevaihto oli yli miljoona ja 15 yrityksessä yli 2 miljoonaa markkaa. Viimeksi mainittujen yritysten osalta kyse oli jo teollisuudesta eikä käsityöstä.²⁵⁹

Kotiteollinen muotokulttuuri oli Rafael Blomstedtin pohdinnan kohteena 1931. Hänen mukaansa Suomen esinekulttuurilla on juuret syvällä maanviljelyksessä ja talonpoikaisuudessa. ”Mutta älköön aliarvioitako näitä muotoperintöjä, niissä piilee enemmän kauneusarvoja kuin mitä tähän mennessä olemme aavistaneet. Jatkuva tutkimustyö on vielä osoittava näiden aarteiden valtavaa runsautta. ...”²⁶⁰ Blomstedt kuitenkin totesi, etteivät etnografis-romanttiset lähtökohdat enää nykyään riitä perusteeksi arkiympäristömme suunnittelussa. Hänen mielestään tulisi tarkistaa myös kotiteollisuuden olemassaolon edellytykset maanviljelyksen sivuelinkeinona, koska kotiteollisuuden piirissä suhtaudutaan asioihin liian romanttisesti. Tarvittaisiin arkirealismia, nykyajan tarpeiden ja valmistusmenetelmien ymmärtämistä. Ellei kotiteollisuusväki ymmärrä omaa etuaan, käsityö menettää merkityksensä kauppatavarana, ennusti Blomstedt. Kotiteollisuus ei voi olla enää aate, vaan se on ansionlähde, keino kohottaa elintasoja. Kotiteollisuusväen tulisi oivaltaa, että sillä on yhä mahdollisuus säilyttää asemansa teollisen tuotannon rinnalla myös kansantaloudellisessa mielessä.²⁶¹

Blomstedtin mielestä kotiteollisuudessa ja käsityössä kummitteli vielä 1800-luvun jälkipuoliskon rappiokauden maku ja kauneusihanteet. Kotiteollisuus on kansanomaisessa muotoilussa pysyessään kestänyt loistavasti siihen kohdistetun kritiikin, mutta uutta tavoittellessaan on se joutunut harhaan. Tästä ei kuitenkaan tule syyttää kotiteollisuusväkeä, vaan teollinen tuotanto ”pilasi luontaisen hyvän ja terveen kaunoaistin”. Käsityöläisten tulisi oivaltaa, että heidän on tarjottava nykyajan tarpeisiin sopivia tuotteita. Esimerkiksi tekstiilit olivat Blomstedtin mielestä laadultaan korkeatasoisia. Karvalankamatoista oli tullut yksi tärkeimpiä kotiteollisuustuotteitamme. Mutta huonekalut eivät ole vielä sillä tasolla, jolla niiden pitäisi olla. Uusien mallien hankintaa ei ole saatu järjestettyä. Blomstedtin mielestä koristetaiteilijoiden kulttuurisen velvollisuus-

²⁵⁸ Kotiteollisuuskoulumme... 1931, 55.

²⁵⁹ Kuoppamäki 1931, 63.

²⁶⁰ Blomstedt 1931, 1.

²⁶¹ Blomstedt, 1931, 2.

tena olisi "antaa apuaan". Hän antoi kiitosta *Käsityöllisyys*-lehden 25-vuotta kestäneelle taidekasvatustyölle ja valitti sitä, ettei ole enempää propagandatoiminnasta kiinnostuneita yksilöitä, vaan valistus jää muutamien henkilöiden harteille.²⁶²

Kaupunkien käsityö

Käsityö ja Teollisuus -lehden mukaan ammattikunnat syntyivät Euroopassa roomalaisella aikakaudella 700-600 eaa. Varhain olivat olemassa muun muassa kultaseppien, värjärien, savenvalajien, puuseppien ja karvariain ammattikunnat. Koska käsityöläiset politikoivat, lakkauttivat monet Rooman keisarit useita ammattikuntia. Frankkien ruhtinaat ja ritarit sekä germaanisiin heimoihin kuuluvat alkoivat kansainvaellusten aikoihin etsiä ja valita roomalaisista siirtomaisista saapuvia käsistään taitavia sotavankeja ja sijoittaa heitä opettajiksi hoveihinsa ja linnoihinsa. Näitä opettajia kutsuttiin nimellä "magistri", joista lyhennyksen kautta tuli saksalainen sana "Meister", ruotsalainen "mästare" ja suomalainen "mestari". Sana vastasi tohtoria oppineissa säädyissä ja ritaria sotilasammattissa. "Saada kantaa mestarin nimeä oli silloin ja myöhemminkin korkein maallinen päämäärä jokaisella käsityöläisellä."²⁶³

Ensimmäiset käsityömestarit olivat keskiajan alussa saksalaisten ruhtinain ja ritareiden palveluksessa. He saivat työskennellä vain työnantajansa laskuun eikä heidän sallittu myydä tuotteitaan ulkopuolisille. Jokaisella suuremmalla kartanolla oli oma räätäli ja suutari, miekkaseppä ja puuseppä. Rahvas valmisti itse tarvekalunsa. Myös luostarit kokosivat alueelleen vapaita käsityöläisiä: leipureita, suutareita, seppiä, nahkureita, pergamentinvalmistajia, satulaseppiä, miekkaseppiä, muurareita ja kivenhakkaajia. Luostarikäsityöläisten asema oli huomattavasti parempi kuin suurilla feodaalituloilla työskentelevillä. Käsityöläiset onnistuivat vähitellen hankkimaan enemmän vapauksia ja oikeuden harjoittaa esteettömästi ammattiaan julkisesti. Oikeuden myönsi heille ensin luostarit ja myöhemmin maalliset vallanpitäjät.²⁶⁴

Kun Keski-Eurooppaan, varsinkin Saksaan, tuotiin käsityömestareita ja taiteilijoita Rooman valtakunnasta, kohosi käsityön ammatillinen taso. Kaupunkien syntyminen ja kasvaminen seurauksena muuttui myös käsityö. Syntyi ammattikuntalaitos, joka eli kukoistustaan vapaakaupunkien aikaan. Kaupungit suojelivat käsityöläisiään ja ammattikuntia ja nämä tukivat kaupungeja. Keisareiden ja ruhtinain luvalla järjestettiin messuja ja markkinoita, joissa käsityöläiset myivät tuotteitaan. Mitä taitavammat käsityöläiset kaupungilla oli, sitä enemmän lisääntyi kaupungin hyvinvointi ja merkitys. Saksalaisten kaupunkien menestykseen vaikutti myös Itämaan kauppa, koska Saksa oli läpikulkumaa Aasian ja Euroopan väliselle kaupalle kunnes löydettiin meritie Intiaan. Vaikut-

²⁶² Blomstedt 1931, 2 - 5.

²⁶³ Käsityön synty... 1922, 180; Ammattien... 1926, 178.

²⁶⁴ Käsityön synty... 1922, 180; Ammattien...1926, 178.

teet idästä levisivät Eurooppaan ja ammattikunnat vaurastuivat. Sota-aikoina ammattikunnat vapautettiin usein veroista ja velvollisuuksista. Ne saivat myös laajoja privilegioita. Ammattikunnissa oli suuria arvostuksellisia eroja. Mahtavimpia olivat ylimykselliset kauppiaat, sitten tulivat veranvalmistajat eli villakankaiden kutojat, nahkurit ja turkkurit, sitten suutarit, räätälit ja käsinemestarit. Ja vasta heidän jälkeensä asesepät ja satulasepät, koska heidät oli vapautettu myöhemmin. Viimeisinä arvoasteikossa olivat ammattilaiset, joiden työ oli kauiemmin kuulunut jokapäiväiseen elämään, kuten leipurit, teurastajat, kalastajat, puutarhurit ja tynnyrintekijät. Lopulta pääsivät vapaiksi myös rakennustyöläiset, muurarit, puusepät ja kivenhakkaajat. Vähiten kunnioitettuja ammatteja olivat kylvettäjät, parturit, musikantit ja rumpalit, liinankutojat, myllärit, paimenet, tullimiehet, yövartijat, haudankaivajat ja kadunlakaisijat. Kaikkein alimpana olivat pyöveli ja tämän apulainen.²⁶⁵

Oppipoika - kisälli - mestari -järjestelmä kasvatti käsityöläisiä ankarilla säännöksillä, jolloin syntyi myös epäkohtia. Ammattikuntapakolla ja käsityöläisten määrää säätelemällä pyrittiin turvaamaan ammatissa osaaminen ja työn korkea laatu. Kisälliaikana matkustettiin muihin kaupunkeihin ja ulkomaille. Ammattitaitoa laajennettiin, jotta oli helpompi saavuttaa mestarin asema. Mestari sai perustaa oman yrityksen ja hänelle annettiin mahdollisuus pitää oppipoikia ja kisällejä.²⁶⁶ Erytisesti 30-vuotinen sota (1618-1648), jolloin porvaristo köyhtyi ja järjestys ja oikeus rappeutuivat, vei käsityön perikatoon. Ranskan vallankumous hävitti monen muun vapautta rajoittaneen määräyksen rinnalla myöskin ammattikuntalaitoksen ja julisti elinkeinojen harjoittamisen vapaaksi 1700-luvun lopussa. Monet maat seurasivat Ranskan esimerkkiä. Mutta vanhat ammattikuntamuodot olivat niin syvälle juurtuneita, että ne elivät vapaaehtoisestikin. Ammattikuntaan kuulumattomien oli vaikeuksia saada oppilaita, eikä kisälleillä tai oppilailta, jotka olivat palvelleet ammattikuntaan kuulumattomia, ollut pääsyä ammattikuntaan kuuluvien mestareiden joukkoon. Ammattikuntalaitosjärjestelmä jatkui vielä pitkään Keski-Euroopassa, vaikka se oli virallisesti lakkautettu.²⁶⁷

Ennen elinkeinovapautta käsityön ammattilaiseksi päädyttiin Suomessa 1620-luvulta alkaen ammattikuntalaitoksen kautta. Koulutusta oli pääsääntöisesti tarjolla vain miehille ja vain kaupungeissa. Jokaisen kaupungissa toimivan käsityöläisen tuli kuulua alansa järjestöön. Useimpien kaupunkien käsityöläisten määrät pysyivät kuitenkin niin pieninä, että ammattikuntia saatiin perustettua vasta 1700-luvulla. Maaseudulla ammattimaiseen käsityöntekoon tarjoutui laillisesti mahdollisuus vain kartanoiden suojeluksessa tai maaseudun pitäjänkäsityöläisvakansseissa, joita olivat suutari, räätäli ja seppä. Kaupunkien käsityöläisillä oli useimmiten omalla alallaan valmistus- ja myyntimonopoli.²⁶⁸

Kaupunkien ammattikuntien tehtävänä oli valvoa tuotteiden laatua ja ammattioikeuksia, ratkaista riitoja ja määrittellä tuotteiden hinnat. Ne valvoivat

²⁶⁵ Käsityön synty ja... 1923, 6-8: Ammattien...1926, 179; Waris 1939, 10.

²⁶⁶ Käsityön synty ja... 1923, 7-8; Ammattien...1926, 179. Vert. Änkö 1968, 17-37.

²⁶⁷ Ammattien...1926, 179.

²⁶⁸ Vainio-Korhonen 1996, 24-26.

sekä tuottajaetuja, mestareiden palkkoja että toimivat jäsentensä apuna sairaus- ja kuolemantapauksissa. Ammattikuntapakon seurauksena kaupunkielinkeinojen harjoittaminen kiellettiin maaseudulla asuivilta. Näin suojattiin itseä ulkopuoliselta kilpailulta.²⁶⁹ Tosiasiassa maaseudulla harjoitettiin luvattomasti useita kaupunkielinkeinoja. Ammattikunnat pitivät yhtenä tärkeimmistä tehtävistä laittoman kilpailun valvomista. Nurkkamestareiden, patustajien ja fuskarien työskentely pyrittiin estämään. Heitä esiintyi sekä kaupungeissa että maaseudulla eniten ammateissa, joissa tarvittavat välineet oli helppo hankkia ja perusammattitaito, kuten puusepäntaito, oli yleistä. Ammattikunta valvoi tiukasti myös mestareiden etuja ja esti usein koulutuksen saaneita kisällejä ja oppipoikia etenemästä alalla.²⁷⁰ Kisälleillä ja oppipojilla ei ollut sananvaltaa ammattikunnan asioissa, ainoastaan mestareilla.

Ammattikuntakäsityö saavutti suurimman laajuutensa Suomessa 1840-luvulla, jolloin elinkeinoelämän tiukka sääntely oli jo muualla Euroopassa vanhanaikaista ja elinkeinovapaus voimassa. Suomessa järjestelmää alettiin arvostella vasta 1850-luvulla²⁷¹. Ammattikuntajärjestelmän lakkauttaminen oli käsityöläismestareiden näkökulmasta vaikeasti hyväksyttävissä. Vuoden 1859 asetuksella "hantvärkeistä ja käsityöläisyyksistä Suomessa" ammattikuntien asemaa järkytettiin jo tuntuvasti, mutta jätettiin 15 tärkeintä käsityöammattia, kuten suutari ja räätäli entisten säännösten alaiseksi. Vasta vuoden 1868 elinkeinoasetus antoi jokaiselle hyvämaineiselle Suomen kansalaiselle mahdollisuuden harjoittaa halutessaan sekä kaupungissa että maaseudulla sitä ammattia mitä halusi. Vuoden 1879 elinkeinovapaus poisti viimeisetkin rajoitukset. Käsityöläismestarit olivat muodostaneet kaupunkiporvariston suurimman ryhmän ja olivat käyttäneet siten kaupunginhallinnossa myös poliittista valtaa. Suurinta päätösvaltaa kaupunkien hallinnossa eivät käyttäneet kuitenkaan käsityöläiset vaan varakkaat kauppiaat.²⁷² Elinkeinovapauden myötä käsityön oli kestettävä kilpailu teollisuuden kanssa. Manufaktuurien merkitys oli Suomessa toissijainen käsityöhön verrattuna aina 1800-luvun puoliväliin saakka, jonka jälkeen alkoi varsinainen teollistumiskausi.²⁷³ Jo 1800-luvun puolivälissä maaseudulla työskenteli enemmän käsityöläisiä kuin kaupungeissa, ja elinkeinovapauden myötä yhä useampien ammattilaisten kuten muurarien, lasimestarien, puuseppien, sorvarien, maalarien, nahkurien, satulaseppien, pyöräntekijöiden ja kelloseppien sallittiin työskennellä myös maaseudulla.²⁷⁴

Tekninen ja ammatillinen kehitys tapahtui yhä kaupungeissa²⁷⁵. Käsityölle avautui uusia mahdollisuuksia, kun nopeasti kasvavista kaupungeista tuli yhä suurempia kulutuskeskuksia, joiden lisääntyneitä tarpeita teollinen tuotanto ei yksin pystynyt tyydyttämään. Monet vanhat käsityöammatit tosin syrjäytyivät

²⁶⁹ Waris 1939, 11-13.

²⁷⁰ Lindeqvist 1928, 24-25; Sarantola-Weiss 1995, 31.

²⁷¹ Lindeqvist 1928, 24-25; Sarantola-Weiss 1995, 31.

²⁷² Nikander 1936, 63; Kallio 1945, 61; Sarantola-Weiss 1995, 29-33.

²⁷³ Waris 1936, 242-244; Waris 1939, 11-13.

²⁷⁴ Vainio-Korhonen 1996, 24-26.

²⁷⁵ Waris 1936, 242-244.

miltei kokonaan tehtaiden tieltä, mutta toiset käsityöläiset oppivat valtaamaan uusia aloja. Toisinaan vanhat ammatit eriytyivät useiksi uusiksi ammateiksi: yleismuurareiden tilalle tulivat uunisevät, rapparit ja väliseinäntekijät.²⁷⁶

Kun ammattikunnat lakkautettiin oikeudellisina yhtyminä, velvoitettiin kaupunkien elinkeinoa harjoittavat käsityöläiset liittymään käsityö- ja tehdasyhdistykseen. Yhdistyksissä jatkuivat voimakkaina ammattikunta-ajan ihanteet ja perinteet vielä vuosikymmenten ajan,²⁷⁷ koska ammattitaitoa ja hyvää työn laatua arvostavien käsityöläismestareiden oli vaikea sopeutua vapaan kilpailun ja täydellisen yrittäjävapauden mukanaan tuomaan ammattitaidon ja laadun heikkenemiseen sekä hintojen polkemiseen²⁷⁸.

Kaupungeissa oli Heikki Wariksen mukaan käsityöverstaita vuonna 1913 yhteensä 3 863 ja 1923 vain muutama kymmenen enemmän työntekijöiden määrän vähetessä 14 571:stä 12 927:ään. Samaan aikaan kaikki muut kaupunkiväestöryhmät kasvoivat. Ero käsityön ja teollisuuden välillä kävi häilyvämmäksi, mitä enemmän käsityö koneellistui. Tosiasiallista eroa ei enää juurikaan ollut ja siksi puhuttiinkin pienteollisuudesta.²⁷⁹

Vaikeimmin ratkaistavat pulmat käsityössä syntyivät ammattiopetuksessa. Ammattikuntalaitos oli yleensä pitänyt hyvää huolta seuraavan polven kasvatamisesta ja ammattitaidon kehittämisestä, mutta elinkeinovapauden jälkeen koulutus ja kasvatustapa jäivät rappiolle. Ammattikuntalaitoksen tilalle perustetut kaupunkien käsityö- ja tehdasyhdistykset eivät pystyneet pitämään huolta uuden ammattitaitoisen käsityöläispolven kasvattamisesta muuttuneissa oloissa. Lisäksi vain harva nuori oli valmis panostamaan vuosia kestävään käsityökoulutukseen, kun hyvillä palkoilla pääsi tehtaissa lähes ilman ammattikoulutusta ja toisaalta yrittäjyyteen ei vaadittu minkäänlaista pätevyyttä tai taidonnäytettä.²⁸⁰

Jalmari Kekkosen mukaan Turun yliopiston kemian professori Juhana Gadolin esitti jo 1800-luvun alussa ensimmäisten joukossa ajatuksia työväestön kasvattamisesta ammattikouluissa sekä opettajien ja teollisuuslaitosten johtajien kouluttamisesta ”ylemmissä keskusopistoissa”. Gadolinin mielestä tarvittiin oppilaitoksia, jotka ”yhdistävät kaikkien ammattiin kuuluvien aineiden perinpohjaisen tuntemisen ammatin harjoittamisessa välttämättömään käytännölliseen taitoon”. Hän siis halusi yhdistää kouluissa teorian ja käytännön. Suomessa oli hänen mukaansa edellytykset 15:lle eri koulutuslalle²⁸¹. Hän kannatti myös yliopistollisen tutkimuslaitoksen perustamista, johon kuuluisi mallikoelma kaikista käsityön ja teollisuuden tarvitsemista ja käyttämistä työkaluista

²⁷⁶ Nikander 1936, 57; Waris 1936, 242-246; Waris 1939, 16-18; Sarantola-Weiss 1995, 24.

²⁷⁷ Nikander 1936, 57; Waris 1936, 242-246; Waris 1939, 16-18; Sarantola-Weiss 1995, 24.

²⁷⁸ von Wright -Kekkonen 1939, 58, 102-103.

²⁷⁹ Waris 1936, 245-246.

²⁸⁰ Waris 1936, 245-246; Heikkinen 1995, 169.

²⁸¹ Koulutuslalat olivat: pellava- ja hampputeollisuus; valkaisu, värjäys ja karttuunin painaminen; väriaineiden valmistaminen; paperin valmistaminen; puuteollisuus; öljyjen, suovan, pihkojen ja tervan valmistaminen; leipomoala; panimoteollisuus; farmaseuttiset alat ja lääkekasvien kasvatustapa; villateollisuus; karvari ja satulasepän työt; rakennusmestari ala sisältäen tiilien ja laastien valmistuksen, kalkinpolton, kivenhakkuun ja ammattiopetuksen; fajanssi- ja posliiniteollisuus; metallityöt ja viimeisenä instrumenttien valmistaminen. J. K. [Jalmari Kekkonen] 1932, 136-137.

ja esineistä. Valtioneuvos Danielson-Kalmarin mukaan Gadolin oli saanut ammattiopetusehdotukseensa vaikutteita Saksan yliopistoista. Gadolinin visio oli, että ennen pitkää kaikki Suomen kaupungit muuttuisivat teollisuuskaupungeiksi. Hänen ajatuksensa kuitenkin unohdettiin, eikä näkemyksiä tuotu Jalmary Kekkosen mukaan esille edes ammattikasvatuskomitean työskentelyn aikana 1910-luvulla.²⁸²

Suomessa käsityöläiskoulut kehittyivät kaupungeissa 1800-luvun alkupuolella toimintansa aloittaneista sunnuntai kouluista, teknillisistä reaalikouluista ja iltakouluista, jotka antoivat yleissivistävää opetusta oppipojille ja kisälleille. Koulutettujen ammattimiesten puute pakotti palkkaamaan kallispalkkaisia ulkomalaisia työntekijöitä, mikä heikensi käsityöliikkeiden kannattavuutta. Tilanteen korjaamiseksi perustettiin veistokoulu (*slöjdskola*) Helsinkiin 1871. Carl Gustaf Estlander johti 1874-1876 koulukomiteaa, joka teki ehdotuksia käsityöläis- ja teollisuuskoulujen uudelleenorganisoinnista.²⁸³ Taideteollisuusyhdistyksen omistama Helsingin käsityöläiskoulu/veistokoulu muuttui komitean ehdotuksesta taideteollisuuden keskuskouluksi 1886. Koulu sai valtionapua sillä ehdolla, että sen opetus vastasi ylemmän käsityöläiskoulun opetusta ja siellä järjestettiin kursseja käsityöläiskoulujen opettajia varten. Sen yhteydessä toiminut alempi käsityöläiskoulu siirtyi pois 1892.²⁸⁴ Tehtaiden ammattikouluja, yleisiä ja erikoisammattikouluja sekä valmistavia ammattikouluja, joiden opetuksen mallina olivat lähinnä itävaltalaiset käsityöläiskoulut ja ranskalaiset koulutyöpajat, alettiin perustaa 1900-luvun alusta lähtien käsityöläiskoulujen tilalle²⁸⁵. Suomessa toimi 1910-luvun alussa 30 alemmaa ammatillista koulua eli käsityöläiskoulua, seitsemän valmistavaa ammattikoulua sekä ylempinä oppilaitoksina Taideteollisuuskeskuskoulu ja Suomen Yleisen Käsityöläisyhdistyksen ylläpitämä Puuseppäammattikoulu Helsingissä sekä teollisuuskoulut. Korkeimpina oppilaitoksina olivat Tampereen Teknillinen Opisto ja Teknillinen korkeakoulu Helsingissä. Lukuvuonna 1910-1911 ammattikouluissa oli noin 450 oppilasta ja 37 alemmassa ja ylempässä käsityöläiskouluissa yhteensä noin 2 800 oppilasta.²⁸⁶ Käsityöläiskoulujen ongelmana oli se, että useat oppilaat erosivat kesken lukuvuoden. Kouluja arvosteltiin myös siitä, että opetusta ei sovellettu eri ammattien käytännön vaatimusten mukaiseksi, eikä pysytty ajan tasalla. Kukaan ei myöskään tarkastanut koulujen opetuksen tasoa niin perusteellisesti kuin olisi ollut tarpeen.²⁸⁷

²⁸² J. K. [Jalmary Kekkonen] 1932, 136-138. Vert. Kyöstiö 1955, 184 -197; Klemelä 1999, 33.

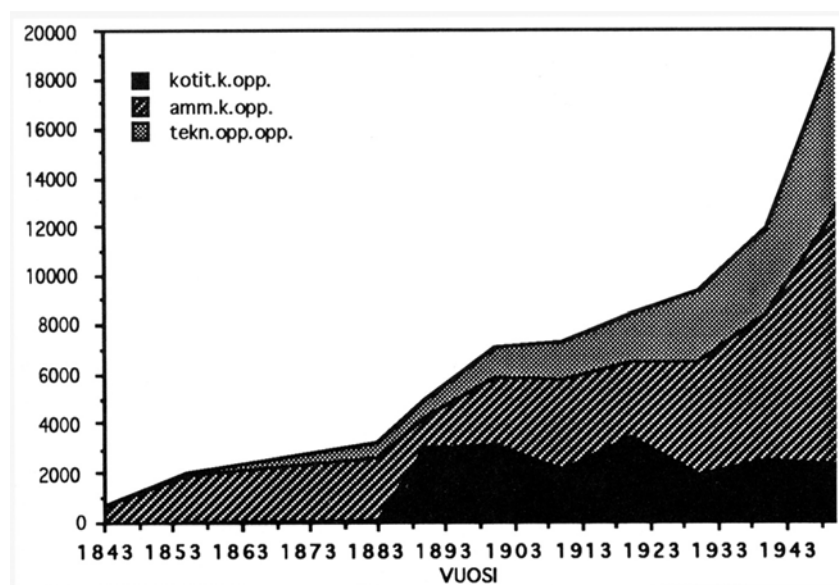
²⁸³ Komitebetänkande 1876:3, 1, 3-4, 7, 44; Änkö 1968, 73-75.

²⁸⁴ Komiteamietintö 1944:3, 8; Änkö 1968, 75-76; Huovio 1998, 52-56, 60-69; Klemelä 1999, 39.

²⁸⁵ Heikkinen 1995, 33-34; Klemelä 1999, 41.

²⁸⁶ Kekkonen 1919, 22-26.

²⁸⁷ Kekkonen 1913, 1-2; Kekkonen 1919, 22-26. Vert. Änkö 1968, 78; Klemelä 1999, 32-37.



KUVA 14 Käsityö- ja teollisuusalan koulujen oppilaat 1843-1950. Heikkinen 1995, 33. Kuvio 5.

Teknisten koulujen, ammattikoulujen ja kotiteollisuuskoulujen tilanne oli 1900-luvun alussa heikko (KUVA 14). Parannuksia saatiin vasta kun ammattikasvatustukomitean ehdotusten tuloksena saatiin Suomeen 1911 ensimmäinen viranomainen, ammattikoulujen tarkastaja Jalmari Kekkonen, joka työskenteli valtion hallinnossa koulutuksen hyväksi.²⁸⁸ Oppisopimuksia määrittelevää lainsäädäntöä valmisteltiin pitkään ja päätökset siirtyivät vuodesta toiseen. Vasta 1920 hyväksyttiin laki ammatillisista oppilaitoksista ja 1923 oppisopimuslaki.²⁸⁹ Käsityökoulutuksen painopiste olikin 1900-luvun alussa maaseudun kotiteollisuuskouluissa. Maaseudulle syntyikin jonkin verran myös pienteollisuudeksi luokiteltavaa kotiteollisuutta, kuten puukkojen valmistus Kauhavalla²⁹⁰ ja ajokalujen valmistusta²⁹¹.

Ammattien edistämistoiminnassa otettiin mallia Keski-Euroopasta ja Skandinavian maista. Merkittävää oli myös se, että teknisissä asiantuntijatehtävissä käytettiin pitkään lähes yksinomaan ulkomaalaisia insinöörejä, teknikoita ja mestareita. Ulkomaiset vaikutteet ovat pitkään ja monin tavoin muovanneet suomalaista ammattikasvatusta käsityön ja teollisuuden aloilla, vaikka niiden malleja ei olisikaan voitu tai haluttu toteuttaa sellaisenaan. Ammattikuntalaitosta jatkaneessa perinteessä ruotsalaiset, tanskalaiset, itävaltalaiset ja varsinkin saksalaiset esimerkit olivat tärkeitä - olivathan ne suomalaisille kisällinvaelluk-

²⁸⁸ von Wright 1912, 18-19.

²⁸⁹ Waris 1936, 245-246; Heikkinen 1995, 169.

²⁹⁰ Puukonterät taottiin 1910-luvulla käyttäen apuna konetta. Puukonpääät sorvattiin kuviosorvilla, helat leikattiin, puserrettiin ja prässättiin koneellisesti. Käytössä oli myös työnjako, koska työt suoritettiin eri puolilla paikkakuntaa. A. T. 1913, 78.

²⁹¹ A. T. 1913, 78.

silta ja myöhemmin opintomatkoilta vanhastaan tuttuja.²⁹² Yleisesti ottaen suurteollisuuden kiinnostus työntekijöiden ammattikoulutusta kohtaan oli vähäistä aina 1910-luvulle saakka. Ensimmäinen teollisuuden varsinainen erikoisammattikoulu perustettiin 1918 metallialalle.²⁹³ Esikuvina olivat erityisesti teollisuusmuseoiden neuvontatoiminta sekä ammattienedistämislaitokset.

Kaupunkiammattien tilanne oli huono, koska ammattikuntalaitoksen myötä päättyi virallisesti mestareiden antama tekninen opetus. Teollisessa toiminnassa, kuten valutöissä ja lasin valmistuksessa, näkyi jo 1800-luvun lopussa ammattikasvatuksen laiminlyönnin seuraukset.²⁹⁴ Teollinen käsityö eli yritykset, joissa oli enintään neljä palkattua työntekijää työllistivät vuonna 1900 neljänneksen teollisuudessa toimivista ja osuus pysyi lähes samana toiseen maailmansotaan saakka. Monet käsityöalat, kuten leipomot, ompelimot ja panimot, sopeutuivat hyvin teollisuuden nousuun.²⁹⁵

Kaupunkikäsityöläisiä kiinnosti myös Keski-Euroopassa keskustelua herättänyt keskisäätykysymys. Käsityöläisten nähtiin muodostavan keskiluokan ytimen ja olevan samalla välittävä taho yläluokan ja työväenluokan välissä. Suomessa keskiluokalla tarkoitetaan pääasiassa pienyrittäjiä ja toimihenkilöitä.²⁹⁶

Aineistonäkökulma ammattiopetukseen

Naisten asema oli ammattikoulutuksen suhteen huono. Suomen Naisyhdistys otti 1890-luvulla kantaa kaupunkien työväestön naisten asemaan. Naisten yleisen sivistystason ja puutteellisen ammattikasvatuksen kohottamista pidettiin tärkeänä. Esimerkkinä käytettiin ompelijoita, joille ehdotettiin ammattikoulujen perustamista:

Jos vertaamme rätälän oppiaikaa ompelijattaren oppiaikaan, niin huomaamme että edellinen on 3 vuotta, jälkimmäinen 3, korkeintaan 6 kuukautta. Ei voi olla kysymättä, onko nainen todellakin tässä suhteessa miehen kanssa yhdenarvoinen... sama puute on olemassa muissakin ammateissa työskentelevien naisten asemassa. Kaikkialla on naisten vaikea, jopa mahdotonkin saada perusteellista ammattiopetusta.²⁹⁷

Myös *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä* otettiin voimakkaasti kantaa käsityöläisten ja käsityöyrittäjien aseman parantamiseen sekä koulutuksen ja opetuksen järjestämiseen. Korostettiin myös kotimaisten tuotteiden ostamisen suosimista sekä sitä, että käsityöläisten ja teollisuuden palveluksessa työtätekevien tulee seurata aikaansa, kehittyä ja kouluttaa itseään.²⁹⁸

²⁹² Heikkinen 1995, 151, 171-175, 398, 400.

²⁹³ Heikkinen 1995, 175, 179.

²⁹⁴ von Wright 1912, 18-19.

²⁹⁵ Alapuro 1985, 70-72.

²⁹⁶ Alapuro 1985, 70 -72.

²⁹⁷ Lindroos 1899, 15 -16.

²⁹⁸ Kotimaisen työn liitto... 1912, 233-234; Uusi ammattikoulusuunnitelma...1911, 112.

Viktor von Wrightin johtaman ammattikasvatuskomitean²⁹⁹ (1908-1912) tehtävänä oli luoda järjestelmä ammattiopetuksen siirtämisestä yksityisistä verstaista ammattikouluihin ja teknisiin oppilaitoksiin³⁰⁰. Von Wrightin näemyksiä mietinnön sisällöstä esiteltiin tuoreeltaan hänen päätoimittamassaan *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä*. Von Wrightin mukaan taitavien työntekijöiden puutteen Suomessa aiheutti se, että teollisuus kehittyi erittäin nopeasti elinkeinovapauden jälkeen eikä koulutus pystynyt vastaamaan tarvetta. Oppisopimuskoulutus väheni dramaattisesti niin, että koko maassa oli vuonna 1909 vain kuusi oppisopimusta. Von Wright korosti, että tilanne ei ole kuitenkaan niin huono kuin tilasto näyttää, koska suuri määrä nuoria saa mestarin työpajassa ammattiopetusta, vaikka he eivät ole oppisopimusten piirissä eivätkä suorittaneet ammattinäytettä. Mutta kokonaisuutena tilanne oli hälyttävä. Komitea vaati, että ammattikasvatus oli järjestettävä lakisääteiseksi. Ehdotuksen mukaan oppisopimuksen ja opinnäytteen tekeminen tulisi pakolliseksi niissä ammateissa, joiden oppiminen vaatii enemmän kuin kaksi vuotta. Olisi myös huolehdittava yksityistyöpajoissa tapahtuvan opetuksen taloudellisesta kannattavuudesta sekä yhteistyön aikaansaamisesta työpajojen ja kouluissa tapahtuvan opetuksen välille.³⁰¹ Käsityökoulujen jakautuminen alempiin ja ylempiin oli komitean mukaan yksi syy ammattikasvatuksen jälkeensä jääneisyyteen³⁰². Vaikka komitea piti mestariopetusta edelleenkin parhaana mahdollisena ammattikasvatusmuotona, se piti ammatillispiirien toiveita ammattikoulutuksen tarpeellisuudesta niin painavina, että ehdotti käsityöläiskoulujen rinnalle perustettavaksi sekä ammattioppilaskouluja että erikoisammattikouluja³⁰³.

Mietinnössä ehdotettiin myös ammattiopiston eli ammattienedistämislaitoksen perustamista. "Opiston tarkoituksena olisi näyttää käsityöläisille ja pieneteollisuudenharjoittajille havainnollisesti uudenaikaisten ja heidän ammatissaan sopivien työkalujen käyttämistä, parannettuja työtapoja ja ajanmukaisia työkaluja."³⁰⁴

Teollisia ammatteja koskevasta opetuksen uudistamisesta kirjoitettiin *Käsityö- ja Teollisuuslehdessä* usein. Komiteamietinnön valmistuttua lehdessä oli komitean sihteerin, Leo Ehrnroothin artikkeli, johon oli koottu mietinnön pääkohdat, jotta viralliset ammattiyhdistykset voivat antaa mietinnöstä lausunnon. Elinkeino vapauden aiheuttamia epäkohtia yritettiin poistaa lainsäädäntöteitse, mutta Suomen valtiollisten olojen vuoksi se ei ollut mahdollista sortovuosien aikana. Ammattikoulutuksen uudistuksessa päähuomio kiinnitettiin käsiteollisuuteen eikä suurteollisuuteen, koska suurteollisuuden työntekijät nähtiin voitavan kouluttaa käsiteollisuuden piirissä. Vasta 1910-luvun alussa teollisuus-

²⁹⁹ Teollisuusvaliokunta oli laatinut kokoukseensa 1905 todennäköisesti sihteerinsä arkkitehti Yrjö Blomstedtin vaikutuksesta ohjelmaluonnoksen ammattikoulukomitean tehtävistä, jotka otettiin huomioon vuoden 1908 ammattikasvatuskomiteaa perustettaessa. von Wright - Kekkonen 1939, 156.

³⁰⁰ Kekkonen 1911, 131.

³⁰¹ von Wright 1912, 80.

³⁰² Komiteamietintö 1912:8, 25, 28-34.

³⁰³ Komiteamietintö 1912:8, 125.

³⁰⁴ von Wright 1912, 80-81.

yrittäjät muuttivat käsitystään ja esimerkiksi Yleinen Työnantajaliitto vaati oppilaslakia myös suurteollisuutta varten. Sitä vastoin työntekijöiden ammatillinen keskusjärjestö ei pitänyt sitä tarpeellisena.³⁰⁵

Ammattikasvatuskomitean ehdotukset toteutuivat käytännössä vasta Suomen itsenäistyttyä. Uusi komitea tarkasti 1912 valmistuneen ammattikasvatuskomitean ehdotukset 1918. Muutoksia tehtiin vain koulutyypin nimiin. Käsityöläiskoulut muutettiin yleisiksi ammattikouluiksi, valmistavan ammattikoulun nimeksi tuli ammatteihin valmistava koulu ja erikoisammattikoulun nimeksi ylempi erikoisammattikoulu.³⁰⁶ Eriytyypiset koulut olivat komitean mukaan välttämättömiä, koska opetuksen tuli täyttää kolme erilaista tehtävää. Niiden tuli ensinnäkin täydentää ammattityössä saatavia tietoja ja taitoja. Toiseksi niiden tuli antaa valmistavia tietoja ja taitoja ammatteihin pyrkiville. Ja kolmanneksi niiden tuli perehdyttää täydellisemmin johonkin ammattiin. Jokaisen ammattikoulutyypin oli täytettävä yksi näistä tehtävistä. Ammattikouluissa oli käytännön työhön kuuluvaa työpajaopetusta.³⁰⁷ Vuoden 1919 hallitusmuotoon sisältyi suomalaisen ammattikasvatuksen kannalta merkittävä lausuma: valtion oli ylläpidettävä ja tuettava teknillisen alan, maanviljelys- ja sivuelinkeinojen sekä kaupan ja merenkulkualan ammattiopetusta.³⁰⁸

Ammattityöntekijöiden kouluttaminen – oppisopimuskoulutus ja/vai ammatillisen oppilaitosverkoston kehittäminen – oli 1910-luvun alussa keskustelun kohteena Suomen lisäksi useissa Euroopan maissa, kuten Saksassa, Belgiassa, Ranskassa, Ruotsissa ja Englannissa. Kaikissa näissä maissa oli puute käsityöammateista kiinnostuneista oppisopimusoppilaista.³⁰⁹

Suomessa parannettiin kansan sivistystasoa kansa- ja oppikouluverkostoa kehittämällä. Amatillisissa lehdissä, kuten *Käsityö ja Teollisuus*, oli 1910-luvulla kirjoituksia,³¹⁰ joissa moitittiin ylioppilaiden liiallista kouluttamista kansan asukasluukuun nähden sekä ammatillisen koulutuksen kehittämisen laiminlyöntiä.³¹¹ Myös teollisuusyrittäjiä moitittiin ammattiopetuksen laiminlyönnistä³¹². Tilannetta auttaakseen Suomen teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitea perusti rahaston ammattiopetusta varten³¹³.

Ammattikoulujen tarkastajana vuodesta 1911 toimineen Jalmari Kekkosen mielestä ammattikasvatuskysymyksen ratkaiseminen oli yksi tärkeimmistä 1900-luvun alun yhteiskunta- ja elinkeinopoliittisista asioista, mutta kyse oli myös kansalaisten kasvattamisesta ja kansalaissivistyksestä. Suomen itsenäistyttyä toivottiin ammattiopetuskysymyksen vihdoin ratkeavan.³¹⁴ Kekkonen

³⁰⁵ Ehrnrooth 1912, 159-160.

³⁰⁶ Kekkonen 1919, 22-26.

³⁰⁷ Komiteamietintö 1918:2, 4-5.

³⁰⁸ Heikkinen 1995, 150-151.

³⁰⁹ Oppilaskysymys... 1912, 73.

³¹⁰ Esimerkiksi *Käsityö ja Teollisuus* ennen... 1914, 126; H. K-o 1914, 125-126.

³¹¹ H. K-o 1914, 125-126.

³¹² Ammattiopetuksen... 1917, 65-66.

³¹³ Ammattiopetuksen... 1917, 66.

³¹⁴ Kekkonen 1921, 13.

kirjoitti syistä, jotka vaikuttivat vallitsevaan tilanteeseen ja ammattitaidon heikentymiseen 1868 elinkeinovapauden jälkeen. Koneiden käyttöönoton seurauksena teollisuus erikoistui ja työnjako yleistyi, joten työntekijän ei tarvinnut osata kuin tietty vaihe valmistusprosessista. Varsinaista ammattiosaamista ei tarvittu ja alettiin käyttää kouluttamatonta työväkeä. Kuka tahansa sai harjoittaa mitä ammattia tahansa. Käsityöläisammatit eivät enää kiinnostaneet nuoria, koska teollisuudessa ansaitsi kouluttautumattomanakin paremmin.³¹⁵

Käsityömestarit ja pienyrittäjät kyllästyivät kouluttamaan ammattitaitoisia työntekijöitä, jotka siirtyivät kesken oppisopimuksen teollisuuden palvelukseen. Mielipahaa aiheutti myös se, että tehtaasivat käsityömestareiden kustannuksella koulutettuja työntekijöitä ilmaiseksi houkuttelemalla heitä korkeimmilla palkoilla. Ammattitaito aleni, kun oppipojat eivät viitsineet suorittaa kisällin- eikä mestarintutkintojaan, vaan perustivat liikkeitä vajavaisilla tiedoilla. Käsityöläisten kesken syntyi ankara kilpailu, kun alalle ilmestyi yrityksiä liian paljon. Kilpailu johti tuotteiden huonontumiseen ja työtaidon alenemiseen. Liikatuotanto pakotti alentamaan tuotteiden myyntihintaa, joka oli mahdollista vain huonontamalla raaka-aineita ja työn laatua. Tämä oli mahdollista, koska ostajat eivät pystyneet arvioimaan tuotteiden laatua.³¹⁶

Elinkeinolain laatijat olettivat, että ostava yleisö kontrolloi laatua, mutta näin ei tapahtunut. Edullinen hinta oli ostopäätöstä tehtäessä tärkein peruste. Myös niiden käsityöläisten, jotka arvostivat työn laatua, oli pakko myöntyä laadun huonontamiseen, jotta saisivat elantonsa. Ammattikäsityöläisten määrää vähensi myös kansalaisista. Kekkonen mielestä sekä elinkeinolaki että oppilaskilpailu tuli uudistaa pikaisesti niin että ammattikoulutus otetaan huomioon. Lisäksi elinkeinolakiin toivottiin määräksi ammattinharjoittajien pätevyysvaatimuksista.³¹⁷

Vasta vuonna 1921 vahvistettiin asetuksilla ne neljä koulumuotoa, joiden tarkoituksena oli kasvattaa käytännön ammattityöntekijöitä. Toiminnassa olivat olleet jo käsityöläiskoulut ja ammatteihin valmistavat koulut. Uusina koulumuotoina tulivat ammattioppilaskoulut ja työjohtajakoulut, joista työjohtajakouluja ei kuitenkaan erityisenä koulumuotona toteutettu lainkaan. Eräänlaiseksi vastineeksi perustettiin ammattienedistämislaitos³¹⁸. Lisäksi määrättiin, etteivät käsityöläiskoulut eli yleiset ammattilaiskoulut saa enää olla kansakoulun korvikekouluna niille, jotka eivät ole käyneet lapsuudessaan kansakoulua loppuun, vaan niiden tulee olla todellisia ammatillisia kouluja, johon pääsevät ainoastaan kansakoulun ja jatkoluokat käyneet oppilaat. Koulut toimivat edelleen teoreettisia tietoja antavina iltakouluina ja päivisin oppilaat olivat opissa mestareiden työpajoissa. Koulun käyntiä pidettiin ehtona ammatinharjoittami-

³¹⁵ Kekkonen 1919, 19-21; Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen...1919, 40-42; Kekkonen 1921, 13-15. Vert. Von Wright 1926, 4.

³¹⁶ Kekkonen 1919, 19-21; Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen...1919, 40-42; Kekkonen 1921, 13-15. Vert. Von Wright 1926, 4.

³¹⁷ Kekkonen 1919, 19-21; Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen...1919, 40-42; Kekkonen 1921, 13-15. Vert. Von Wright 1926, 4.

³¹⁸ Klemelä 1999, 53.

selle.³¹⁹ Ammattioppilaskouluissa annettiin sekä teoreettinen että käytännön opetus puu- ja metallialalla sekä puku- ja liinavaateompelussa. Koulumuotoa pidettiin sopivana myös muille ammattialoille. Lisäksi Kekkonen totesi, että Taideteollisuuskeskuskoulun käsityöläiskouluosasto ja alemmat käsityöläiskoulut ovat jo monen vuoden ajan olleet opetusohjelmaltaan samanlaisia ja ne kilpailivat siten turhaan keskenään oppilaista. Kekkonen muistutti, että myös työväenopistoissa järjestettiin useita ammatillisia iltakursseja.³²⁰

Suomen koulujärjestelmää kritisoitiin 1930-luvun alussa, koska opetus kuului usean eri ministeriön alaisuuteen eikä koulumuotojen keskinäisiä suhteita oltu määritelty. Kauppa- ja teollisuusministeriön alaisuuteen kuuluivat valmistavat ammattikoulut, yleiset ammattikoulut, tehtaiden oppilaskoulut, teollisuuskoulut ja kaikki kauppaoppilaitokset. Sosiaaliministeriön alaisuuteen rautateiden konepajakoulut, maatalousministeriön alaisuuteen kotiteollisuuskoulut ja kotitalouskoulut sekä puolustusministeriön alaisuuteen aseseppä- ja kengityskoulut. Kouluhallitusta vaadittiin perustamaan pikimmiten ammattikouluosasto, joka ottaisi hoidettavakseen kaikki ammatilliset koulut. Ehdotus yhdestä ammattikouluosastosta tarkoitti täyskäännöstä siihenastiseen suuntaan, jonka pyrkimyksenä oli viedä oppilaitokset mahdollisimman lähelle niitä piirejä, joita ne on tarkoitettu palvelemaan. Tämän vuoksi siirrettiin 1926 kotiteollisuuskoulut kauppa- ja teollisuusministeriöstä maatalousministeriölle ja kasvatuslaitokset kouluhallitukselta sosiaaliministeriölle. E. O. Stenij kysyi epäilevästi *Käsityö ja teollisuus* -lehdessä 1933: "onko nyt saatu tästä huonoja kokemuksia, eikö näin saavutettu elimellinen yhteys opetuslaitoksen ja elinkeinoalan välillä vastaa-kaan tarkoitustaan, kun sitä yritetään rikkoa? Tahdotaanko sen tilalle luoda uusi opetuksellinen systeemi, 'opetusta opetuksen vuoksi' kuten väitetään esim. oppikouluissa osaksi tapahtuvan?"³²¹

Vuonna 1933 pohdittiin riskiä, että ammatilliset koulut eivät pysty opettamaan oppilaitaan ammatillisesti yhtä päteviksi kuin mestarit ovat pystyneet. Asia nousi esille Tanskassa, jossa käsityömestareita oli niin vähän, että opetus oli siirrettävä "kalliisiin ammattikouluihin". Käsityöläiset itse olivat sitä mieltä, ettei esimerkiksi muurareita, kirvesmiehiä, seppiä, leipureita, veneenrakentajia, kirjaltajia, levyseppiä, sähköteknikoita, maalareita, värjäreitä eikä turkkureita voida opettaa kouluissa. Kouluissa tapahtuva opetus valmistaa nuorista "ammattiharrastelijoita, jotka tultuaan työhuoneisiin joutuvat läpikäymään uuden koulun... tuntemaan elämän todelliset olot".³²² Koulutuksen lähtökohdaksi otettiin se, että sen on vastattava työelämän ja sen kehittämisen tarpeita.

Aineistonäkökulma käsityöläisten asemaan

*Käsityö ja Teollisuuslehd*en näytenuumerossa 1909 käsityöläisiä moitittiin hintojen polkemisesta, jonka seurauksena oli tuotteiden huono laatu. Heitä kiellettiin

³¹⁹ Kekkonen 1921, 15-16.

³²⁰ Kekkonen 1921, 17-18.

³²¹ Steijn 1933, 190.

³²² Mestarin ...1933, 197.

myös antamasta tuotteitaan velaksi, jopa vuoden maksuajalla.³²³ Elinkeinovaivapauden nähtiin eduistaan huolimatta aiheuttaneen epärehellistä kilpailua, mitä ammattikuntalaitokset aikoinaan valvoivat. Tällä tarkoitettiin väriiden tietojen ja halventavien väitteiden levittämistä kilpailevista tuotteista ja niiden hinnoista sekä väriiden tietojen antamista omista tuotteistaan. Epärehellisyys toivottiin voivan kitkeä pois lakien turvin, kuten oli jo tehty Saksassa, Ranskassa, Belgiassa ja Itävallassa.³²⁴

Käsityö ja Teollisuuslehden toimittaja F. Hallio tutki Suomen teollisuusvaltuuskunnan Keskuskomitean pyynnöstä käsityöläisten luotto-oloja ulkomailla. Ydinkysymykseksi nousi ajatus, onko käsityöläisluokka elinvoimainen ja kestäväkö se kilpailussa tehdas- ja suurteollisuuden kanssa edes parannettujen luotto-olojen avulla? Asia liittyi niin sanottuun keskisäätykysymykseen. Osa tutkijoista oli sitä mieltä, että käsityöläisillä ei ole mitään mahdollisuuksia selvitä. Käsityö ei ole kyllin elinvoimainen kilpaillakseen tehdasteollisuuden kanssa. Ikävin seuraus teollistumiseen liittyneestä kilpailusta oli se, että suurmyymälät ja vähittäiskauppiat pakottavat käsityöläiset niin sanottuun ”hiostamistyyöhön”.³²⁵

Hallion mielestä saksalaiset taloustutkijat ovat tiedemiesauktoriteettiinsa vedoten levittäneet virheellisiä käsityksiään käsityön katoamisesta. Saksan viimeisimmät tutkimustulokset [1907] osoittavat, että vain käsityökaluin työskentelevät yhden henkilön käsityöyritykset ovat vähentyneet, mutta muut ovat säilyttäneet asemansa teollisuuden rinnalla tai jopa parantaneet asemaansa. Täten ei ole perusteltua olettaa pessimistien olevan oikeassa heidän ennustaessaan käsityöammattien katoavan.³²⁶ Käsityöläisten asemaa paransivat Hallion mielestä nimenomaan lainsäädäntö, paluu taidekäsityöhön sekä luotto-osuuskuntatoiminta. Pääoman saannin lisäksi luotonanto pakotti käsityöläiset täsmällisyyteen maksujen suorittamisessa ja saatavien perimisessä. Se opetti hinnoittelemaan ja pitämään kirjanpitoa.³²⁷

Käsityön ja pienteollisuuden luotonsaannista oltiin huolissaan Suomessa koko 1910-luku, koska ala jätettiin melkein kokonaan pankkiluottojen ulkopuolelle. Helsinkiin suunniteltiin erityistä pankkilaitosta käsityöläisiä, pienteollisuudenharjoittajia, vähittäiskauppiaita ja muita pienluoton käyttäjiä varten. Mietintö ja esitys valmistui 1914, mutta sodan puhkeamisen vuoksi päätöksiä lykättiin.³²⁸ Vasta 1917 perustettiin Suomen Käsityöläis-Osakepankki, joka avasi konttorinsa Helsinkiin.³²⁹

Vuonna 1913 pohdittiin kannattaako enää opetella käsityötä? Kehityksen myötä moni käsityöammatti, kuten kankuri, neulantekijä, naulaseppä ja köydenpunoja, ovat menettäneet merkityksensä teollisuuden alkaessa valmistaa

³²³ Bök 1909, 7.

³²⁴ Epärehellinen... 1910, 159-160.

³²⁵ Hallio 1912, 221.

³²⁶ Hallio 1912, 221-222; Hallio 1912, 236-237.

³²⁷ Hallio 1913, 14-15.

³²⁸ Käsityön ja pienteollisuuden luottokysymys... 1915, 5.

³²⁹ Suomen Käsityöläis-Osuuspankki...1917, 56.

käsityöläisten valmistamia tuotteita. Toisaalta kehitys synnytti uusia toimialoja, kuten sähkötyöt ja sähkölaitteiden korjaus, vesi- ja kaasujohtotyöt, autojen ja polkupyörien huolto ja korjaus sekä lentokoneiden rakennus. Leipurien, teuras-tajien, räätäleiden, suutarien, turkkurien, kähertäjien, kelloseppien, optikoiden sekä kulta- ja hopeaseppien nähtiin elättävän itsensä vielä 1910-luvun Suomessa. Myös rakennusammattit ja graafinen ala pärjäsivät.³³⁰

Käsityö ja Teollisuus -lehti linjasi toimintaansa ja julisti 1915 vastustavansa teollisuusmiesten ja kansantalouden tutkijoiden käsitystä käsityöläisistä kuolevana ammattikuntana. Pääkirjoituksessa korostettiin, että uusimpien tutkimusten valossa käsityöläinen tuotanto ei ole häviämässä vaan päinvastoin se on kehittynyt. Käsityön on otettava oppia suurteollisuuden menestystekijöistä eli hankittava pääomaa, erikoistuttava ja markkinoitava tuotteitaan hyvin. Ammattikäsityö oli siirtymässä 1900-luvun alussa kaupungeista maaseudulle. *Käsityö ja Teollisuus* -lehti koki ongelmaksi sen, että maaseudun käsityöläiset olivat kaupunkilaisiin verrattuna huonommassa asemassa, koska heillä ei ollut ammatillisia etuja valvovia ammattiyhdistyksiä kuten kaupungeissa. Yhdyssiteeksi tarjottiin *Käsityö ja Teollisuus* -lehteä. Toimintansa tueksi se keräsi vuonna 1914 tilastollisia tietoja koko maan käsityöyrityksistä.³³¹ Lehden pääkirjoituksessa todettiin, että:

nykyajan käsityöläinen ei enää saa olla pelkkä 'mestari', teknillinen liikkeen johtaja, hänen tulee olla myös taloudellinen yrittäjä, joka liikemiessilmällä arvostelle taloudellisen elämän ehtoja ja käyttää hyväkseen sen tarjoamia etuja. Vain täten hän saattaa säilyä olemassaolon taistelussa. Tähän suuntaan onkin kehitys kulkemassa, ja saatetaan siis puhua käsityön muuttumisesta, mukautumisesta uusiin oloihin, vaan ei suinkaan sen häviämisestä.

...käsityön ja teollisuuden välillä ei vallitse sellaista ristiriitaa, josta usein puhutaan, ja että näiden eri tuotantomuotojen ei tule olla sotajalalla toisiaan vastaan, vaan toisi-aan täydentäen koettaa kehittyä ja menestyä yhtä rinnan.³³²

Puusepänteollisuutta pidettiin 1915 ammattialana, joka kannatti huonosti vaikka raaka-ainetta Suomessa oli. Syyksi nähtiin liiketaloudellinen osaamattomuus ja saamattomuus, vaikka Jalmari Kekkonen mukaan aiheuttajina pidetään usein pääomien puutetta, korkeita korkoja, "oppimattomien 'patusten' aiheuttamaa kilpailua ja niin töiden kuin hintojen polkemista."³³³ Hänen mielestään pienissäkin puusepänteollisissa tuli käyttää apuna koneita, järkipäätöksiä ja standardisoida työmenetelmiä, miettiä työnjakoa ja erikoistua. Hyvänä esimerkkinä hän piti arkkitehtiklubin ja rakennusmestariyhdistyksen ovi- ja ikkunamuotojen standardisointia. Samanlaista standardisointia olisi tehtävä Suomessa myös huonekaluissa - suurimmissa teollisuusmaissa kun jo valmistetaan "tyyppihuonekaluja". Toinen tärkeä asia, johon Kekkonen mielestä tuli kiinnittää huomiota, oli markki-

³³⁰ Kannattaako... 1914, 70.

³³¹ Toimitus 1915, 3-5.

³³² Toimitus 1915, 3-4.

³³³ J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1915, 47.

nointi. Hän ehdotti yhteenliittymien perustamista, yhteissopimuksia ja töiden jakamista. Metallikonttori toimi jo vastaavalla periaatteella metallialalla.³³⁴

Käsityöyritysten työolosuhteisiin alettiin kiinnittää huomiota ammattitarkastajien käyntien myötä. Huomauttamista löytyi usein liian ahtaista tiloista ja varsinkin oppipoikien kurjista oloista. Useimmiten he työskentelivät ja asuivat samassa huoneessa. Hygieeniset olot olivat huonot, tilojen tuuletus puuttui, ei ollut säännöllisiä lepohetkiä. Huonoimmin asiat olivat suutarin- ja räätälin ammatissa. Ammattientarkastaja Hallio totesi, että ”yhtä yleisesti kuin yksityiset mestarit laiminlyövät velvollisuutensa oppilaitansa ja työntekijöitensä kohtaan, yhtä yleisesti laiminlyövät ammattiyhdistysten valtuutetut tarkastus- ja valvomisvelvollisuutensa tässä suhteessa.”³³⁵ Kuriositeettina mainittakoon, että Viktor von Wright kirjoitti 1916 *Käsityö ja Teollisuus*-lehdessä Englannin sotaterrorisudessa tehdyistä tutkimuksista, jotka käsitelivät ”teollista uupumusta” eli työuupumusta³³⁶. Kyse oli: ”hermostossa ilmenevästä uupumuksesta ... että työntekijän työkyky voi työtehon jatkuessa, ilman näkyviä merkkejä ja hänen itsensä sitä tuntematta vähentyä...että fysiologisen rajan (liikarasituksen) yllä menevän uupumuksen vaikutukset eivät ainoastaan vähennä työkykyä sillä hetkellä, vaan aiheuttavat pysyvämpää vahinkoa”. Silloisen tutkimuksen mukaan uupumuksen tuntomerkit ovat selvemmin huomattavissa johtajissa ja esimiehissä.³³⁷

Von Wright kritisoi 1916 käsityöläisiä todeten, että heillä ei ole enää kunniantuntoa. He eivät ole luotettavia eivätkä tee hyvää työtä.³³⁸ Hän moitti käsityöläisiä myös siitä, että he eivät osaa hinnoitella tuotteitaan ja toimivat näin omaksi vahingokseen³³⁹. Teknisen kehityksen ja uusien työmenetelmien myötä elämä oli muuttunut niin kaupungeissa kuin maaseudullakin. Von Wright muokaili Gunnar Gregersenin esitellessään uuden käsitteen – teollisen käsityön: ”leviää teknillinen edistys käsityöhönkin ja avaa sille mahdollisuuden uudestaan syntymiseen. Vanhojen muotojen hävitessä nousee niiden tuhasta kuten Fenixlintu *teollinen käsityö*, tuotantomuoto, joka on viime vuosina osoittanut omaavansa luonnollisen työalan suurteollisuuden ohella.”³⁴⁰

Käsityöläisten ja pienteollisuusyrittäjien keskiluokka ja sen asema nähtiin tasapainottavana tekijänä ylä- ja alaluokan välillä. Käsityöläisluokkaa pidettiin merkittävänä taloudellisena tekijänä yhteiskunnassa. Vuonna 1917 kirjoitettiin käsityöläisluokan aseman parantamisesta:

meitä ovat tähän asti sitoneet porvarilliset puolueet ja kaksikielisyys, ja siitä syystä on toiminta ollut hankalaa, hajanaista ja tuloksetonta. Sen vuoksi ovat puoluerajat poistettavat, ainakin niiden ahtaammassa merkityksessä. On laadittava yhteinen ohjelma... meidän tulee saada huomattava edustus aikaan maamme eduskunnassa, ammattikasvatuslaki on meidän saatava lävitseajetuksi eduskunnassa, sillä etenkin

³³⁴ J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1915, 47-48.

³³⁵ Hallio 1915, 173-174.

³³⁶ Kyseinen sairaushan vaivaa lähes kaikkia työaloja 2000-luvulla.

³³⁷ von Wright 1916, 124-125.

³³⁸ von Wright 1916, 103-104.

³³⁹ von Wright 1916, 124-125.

³⁴⁰ von Wright 1916, 103.

nykyisissä oloissa ei ole mitenkään mahdollista jättää ammattiopetusta yksityisen työnantajan huoleksi,...ensin on kasvatettava kunnollisia opettajia ja työmestareita teollisuudelle... Meidän on saatava aikaan ammattien korkeakoulu, Ammattiopisto ja koko joukko ammattikouluja. ...Vielä on meillä toteutumatta ammattilaisten tukuliikeryitys,...Ammattilaisten eläkelaitos...lakkovakuus olisi järjestettävä pahimpien vaurioiden varalle. ... Näyttää siltä, ettemme voi saada paljoakaan aikaan, jollemme perusta voimakasta yhdistystä näitä asioita ajamaan.³⁴¹

Usein korostettiin yhteistoiminnan tärkeyden ohella myös järjestöihin kuulumisen merkitystä sekä käsityön yhteiskunnallista merkitystä. Käsityöläisillä oli vuosisataiset perinteet omien etujensa ajamisesta ammattikuntalaitoksen avulla. Käsityöläiset saivat kiltojensa suojan ja onnistuivat useissa maissa ja kaupungeissa muodostamaan voimakkaan poliittisen luokan, jolla oli merkittävä yhteiskunnallinen asema. Keskiajan ja uudenajan porvariston historia on myös käsityöläisammattinharjoittajien historiaa. Käsityöläismestarit olivat Euroopassa yleensä hyvin toimeentulevia, jopa varakkaita, mikä auttoi tulokseen pääsyä poliittisessa kilpailussa. Riippumattomuus kasvatti omanarvontuntoa. Kyseistä aikaa kutsuttiin myöhempien käsityöläispolvien keskusteluissa käsityöläisyyden kulta-ajaksi, käsityön kultaiseksi perustaksi. Elinkeinovapaus, teollistuminen ja uudet tuotantojärjestelmät mursivat käsityöläisluokan yhteiskunnallisen aseman. Suurteollisuuden koneellinen massatuotanto nopeutti työtä ja alensi hintoja. Työnjako ja erikoistuminen lisääntyivät. Käsityötaidolla ei ollut enää samaa merkitystä kuin aiemmin. Teollisuusyrittäjien kilpailuvalttina oli mahdollisuus saada toimintaansa riittävästi pääomaa ja luottoja, joiden avulla teollisuus pystyi valvomaan etujaan esimerkiksi raaka-aineiden hankinnassa suurostoina. Tässä kilpailutilanteessa käsityöläiset kokivat armottoman häviön ja ryhtyivät kilpailemaan keskenään saadakseen toimeentulonsa. Käsityöläisillä ei ollut enää yhteiskunnallista eikä poliittista asemaa ja heistä oli tulossa suurtuotajien ja kuluttajien hyljeksimä ryhmä. Käsityöläisiä pidettiin kuolevana ammattikuntana, joiden hyväksi ei kannattanut tehdä mitään. Mutta käsityöläiset aloittivat taistelun olemassaolonsa puolesta.³⁴²

Pienteollisuudesta kirjoitettaessa korostettiin, että myös pienten yritysten kannattaisi tutustua taylorismiin. Työtehoa tuli parantaa ja työ tuli saada sujuvaksi ilman tarpeettomia katkoksia. Kehotettiin muodostamaan verstasosuuskuntia esimerkiksi puusepäntöihin, joissa olisi yhteiskäytössä yhteisesti hankitut ajanmukaiset koneet raskaampaa työtä varten ja kukin suorittaisi omassa työpajassaan tuotteiden viimeistelyn. Useissa maissa koneet olivat valtion omaisuutta siihen asti kunnes yrittäjä lunasti ne itselleen pitkäaikaisen luoton avulla. Suomessa tämä ei ollut mahdollista. Täällä annettiin vain pieniä lainoja, mutta niidenkin henkilötakuu oli useimmiten pienyrittäjille voittamaton este. Myös käsityöläisten itseopiskelun tarvetta taitojen ja tietojen päivittämiseksi korostettiin.³⁴³

Useissa Euroopan maissa tuettiin pienyrittäjyyttä ja siihen oli kiinnitetty huomiota jo kymmeniä vuosia, minkä seurauksena käsityöläisten ja yrittäjien

³⁴¹ L. A. 1917, 46-47.

³⁴² Esimerkiksi Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen... 1919, 37-40.

³⁴³ Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen...1919, 40-43.

asema parani. Mutta Suomessa ei juurikaan kiinnitetty huomioita elinkeinovaivauden ja teollistumisen käsityöläisyydelle aiheuttamiin ongelmiin. Toimintoja vasta suunniteltiin. Ei edes käsityöläisten osuustoiminta ottanut tuulta siipiensä alle, vaikka osuustoiminnasta oli saatu hyviä kokemuksia maaseudun pienviljelijöiden keskuudessa.³⁴⁴

Teollisuushallitukseen nimettiin elokuussa 1919 teollisuusneuvos hoitamaan pienteollisuutta koskevia asioita. Tätä pidettiin huomattavana saavutuksena käsityö- ja pienteollisuudelle.³⁴⁵ Virkaan valittiin Tampereen teknillisen opiston johtaja, insinööri Paavo Pero. Hän piti *Käsityö ja Teollisuus* -lehden haastattelun perusteella tärkeänä tehtävänä ammattiopettajien kasvattamista ja työtehon kohottamista, koska "siitä riippuu ei ainoastaan ammattikuntien vaan koko maan tulevaisuus."³⁴⁶ Käsityöläisten ja pienteollisuuden etujärjestössä pitkään toiminut Viktor von Wright oli tyrmistynyt Peron nimittämisestä. Hänen vastineartikkelinsa nimitysprosessista julkaistiin kaikissa Skandinavian suurimmissa ammattijärjestölehdissä. Von Wrightin mielestä virhe nimityksessä oli se, ettei käsi- ja pienteollisuusliitolta pyydetty nimityksestä lausuntoa eikä suosituttu ammattijärjestön vaatimukseen saada pienteollisuudelle omat edustajat kauppa- ja teollisuushallitukseen.³⁴⁷

Ammatinharjoittajat olivat tyytymättömiä kauppa- ja teollisuusministeriön tapaan hoitaa käsityö- ja pienyrittäjien asioita. *Käsityö- ja Teollisuuslehden* mukaan Perolla teetettiin muita tehtäviä niin paljon, ettei hän ehtinyt hoitaa pienyrittäjien asioita. Ja lopulta virka lakkautettiin 1927. Yrittäjät vaativat muun muassa ammattikoulutuksen ja teknisen koulutuksen lisäämistä, esteettisen maun kasvattamista taideteollisuuskoulujen, museoiden ja näyttelyiden avulla sekä pätevyyskokeiden järjestämistä, tuotannon edistämistä ammattienedistämislaitoksen avulla sekä ammatillisten yhdistysten toiminnan tukemista ja luoton antamista työvälineiden hankkimiseksi. Ammatinharjoittajien mielestä valtio oli laiminlyönyt pienyrittäjien edunajamisen.³⁴⁸

Käsityö ja Teollisuus-lehden vakituisiin avustajiin kuulunut V. W. Holmberg kirjoitti käsityöläisten ja ammatinharjoittajien merkityksestä maan teollisuuselämälle, koska "suuri yleisö" ei ole selvillä heidän ammattitaitoa edistävästä ja ammatillaisia kasvattavasta työstään. Hänen mukaansa edellä mainittu toiminta on "jätetty sekä valtion että kuntien taholta lapsipuolen asemaan". Käsityötä ei arvosteta myöskään kulttuurina. Holmberg totesi, että "käsityöammattien tehtävänä on ollut ja on edelleenkin valmistaa kaikki tarkkuutta ja suurempaa ammattitaitoa vaativat työt". Se, että käytetään koneita ei hänen mukaansa muuta käsityötä suurteollisuudeksi eikä tee käsityötä tarpeettomaksi. Kyse on edelleen "käsiammateista".³⁴⁹ Suomessa kuten Saksassakin korostettiin

³⁴⁴ Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen...1919, 40.

³⁴⁵ Eräs...1919, 73.

³⁴⁶ Eräs...1919, 73-74.

³⁴⁷ Erään ...1919, 75.

³⁴⁸ Ammatinharjoittajien...1927, 53-54.

³⁴⁹ Holmberg 1921, 85-86.

”käsityö käsityölle” -periaatetta, jonka mukaan käsityöammatteja saisi harjoittaa vain sääntöjen määräämällä tavalla ammatin opetelleet³⁵⁰.

Turkulainen kultaseppä Hjalmar Saarto-Sahlstedt kirjoitti käsityöammattien aliarvostuksesta. Hänestä pyrkimys standardityyppeihin ja halpaan hintaan laadun kustannuksella on käsityöammattien, esimerkiksi suutarintyön tuho.³⁵¹ Turun alueen käsityöläisistä hän totesi, että pienten räätäli liikkeiden oli pakko lopettaa toimintansa kaupungissa ja myös maaseudulta uhkasi hävitä koko ammattikunta. Räätälit siirtyivät pukukauppiaiden palvelukseen. Sepäntöissä terästyökalujen valmistus on siirtynyt melkein kokonaan tehtaisiin, mutta rakennusteollisuudessa työ on lisääntynyt. Esimerkiksi arkkitehtien piirustusten mukaan valmistetaan portteja, ikkunaristikkoita, kaiteita ja koristeita. Huonekalupuuseppien työnsaantia ulkomailla vähentäneet standardihuonekalut ja niin sanotut tyyppihuonekalut eivät olleet vielä yleistyneet Suomessa. Huonekalut teetettiin yleensä vielä piirustusten mukaan. Ammattitaito oli parantunut, koska koneiden käyttö suurissakin huonekaluyrityksissä oli vähäistä. Satulasepäntyö oli siirtynyt melkein kokonaan tehtaisiin. Valjastyö elätti vielä joitakin satulaseppiä. Suutarin jalkinetyö oli käsiteollisuutena tuomittu kuolemaan, koska se oli muuttunut melkein kokonaan tehdastuotannoksi. Ainoastaan hienompi saapastyö on säilynyt käsityönä, samoin korjaustyö. Entiset suutarimestarit ovat ryhtyneet kenkäkauppiiksi tai myyvät tehdastekoisia kenkiä korjaustyön ohessa.³⁵²

Käsityöyrittäjien asemaa pyrittiin parantamaan. *Käsityö ja Teollisuus* -lehden palstoilla keskusteltiin 1920-luvulla pienteollisuuden ammatinharjoittajien liiton perustamisesta – ”se on aikaansaattava”.³⁵³ Hj. Saarto-Sahlstedt kirjoitti usein käsityöläisten yhteistyön merkityksestä ja varsinkin siitä, että eduskuntaan on saatava käsityöläisiä ja pienteollisuuden edustajia. Kun eduskuntavaalit olivat ovella 1922 aloitettiin propagandatyö.³⁵⁴ Saarto-Sahlstedtin mielestä käsityöammattien arvostuksen puute johtui elinkeinolaista, koska se mahdollisti kenen tahansa ammattitaidottoman ryhtyä käsityöläiseksi. Lisäksi kilpailu aiheutti työn laadun huonontumista. Ammattilaiset totesivat katkerina, että tuloksena oli ”nykyajan rihkama-aikakausi, jolla tuskin on mitään yhtymäkohtia entisaikaisen kunnollisen käsityön valmistuksen kanssa.”³⁵⁵ Saarto-Sahlstedtin mukaan käsityöläiset ovat Pohjoismaissa ryhtyneet vastaiskuun, puolustamaan katoamassa olevia ammatteja, kuten suutarin, kupariseppän, tinaseppän ja kirjansitojan ammattia. Pyrkimyksenä on saada markkinoille teollisen tuotannon rinnalle persoonallisia ja yksilöllisiä käsityötuotteita.³⁵⁶

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä julkaistiin 1925 ruotsalaisen konsuli C. J. F. Ljungrénin esitelmä tekniikan hyväksikäytöstä käsityössä. Hän suositteli käsi-

³⁵⁰ Käsityö käsityöläisille 1922, 133.

³⁵¹ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1923, 67-68.

³⁵² Käsiteollisuuden mahdollisuuksista... 1923, 181-183.

³⁵³ Pienteollisuuden... 1920, 98-100.

³⁵⁴ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1922, 45-46.

³⁵⁵ Saarto-Sahlstedt 1924, 159.

³⁵⁶ Saarto-Sahlstedt 1924, 159-160.

työläisille ennakkoluulotonta uusien koneiden, työkalujen ja apulaitteiden sekä uusien työmenetelmien käyttöönottamista unohtamatta kuitenkin käsityön yksilöllistä leimaa ja mestarillista ammattitaitoa.³⁵⁷ Ljunggrénin kirjoitti myös käsityön ja tehdastyön käsitteistä ja siitä, kuinka vaikeaa niitä on nykyään erottaa toistaan. Artikkelin perustui Ruotsissa käytössä olleeseen sanastoon³⁵⁸. Hänen mukaansa tyydyttäviä määritelmiä ei ole pystytty luomaan, varsinkaan kun käsityötä "tehdasmaistetaan" koko ajan. Lainsäädännössä esiintyviä perusteita "moottorivoiman suuruutta ja työntekijäin lukumäärää koskevia määräyksiä" ei Ljunggrénin mielestä voi käyttää käsitteitä määriteltäessä. Rajan vetäminen niiden perusteella on epämääräistä ja jopa virheellistä. Ljunggrén painotti, että käsityöammattinharjoittajien tulee olla "täysin oppineita".³⁵⁹ Hänen mielestään määritelmät muuttuvat sitä mukaa kun käsityöammatti saa uusia piirteitä. Käsiteollisuuden ja tehdasteollisuuden toisistaan erottaminen ei ole tarpeellista, koska kyseisillä ammateilla on useita yhtymäkohtia. Käsityön tunnusmerkkinä pidetään "laatutyötä" ja käsityöläisen esineelle antamaa yksilöllistä leimaa. Peruseriaate on, että taitavien mestareiden töistä maksetaan eniten. Käsiteollisuuden ammattinharjoittajiksi luettiin kuluviiksi Ruotsissa 1925 seuraavat ammattialat: leipurit, parturit, läkkisepät, kirjansitojat, kirjanpainajat, harjantekijät, turkkurit, rakentajat, leikkelyalanharjoittajat, koristelijat (dekoratörit), emaljoijat, kähertäjät, värjärit, kultaajat, nahkurit, kipsinvalajat, lasimestarit, kaivertajat, kultasepät, voidentekijät, hansikkaidentekijät, hatuntekijät, kengittäjät, soitinintekijät, uunintekijät, pahvintekijät, kemigrafit, kondiittorit, kuparisevät, korityöntekijät, savenvalajat, kirjantekijät, maalarit, optikerit, sateenvarjontekijät, tekotukanvalmistajat, levysepät, nuoranpunojat, satulasevät, suutarit, nuohoojat, vaatturit, teurastajat, sepät, puusepät, nyörinpunojat, kivenhakkaajat, kutojat, sorvarit, verhoilijat, tinanvalajat, puukenkientekijät, puunleikkaajat, puutarhurit, tynnyrintekijät, kellosepät, vaununtekijät, puunkaivertajat, johtotyöntekijät ja ciselöörit.³⁶⁰

Viktor von Wright kirjoitti 1926 syistä, jotka vaikuttavat käsityöammattien kilpailukykyyn. Pääasiallisina syinä olivat kansantaloudelliset muutokset sekä vaikeus sopeutua työtekniseen kehitykseen.³⁶¹ Ensimmäisen maailmansodan vaikutus oli suuri. Se jakoi ihmiset kulutuksen mukaan kolmeen eri luokkaan. Ensinnäkin niihin, jotka pystyivät tyydyttämään kaikki tarpeensa. Juuri he olivat yksilöllisen laatutyön pääasiallisia kuluttajia. Toiseksi niihin, jotka kykenivät vain osaksi tyydyttämään tarpeensa ja makunsa vaatimukset. He käyttävät teollisesti valmistettuja tuotteita. Kolmannen luokan muodostivat ne, joiden oli käytettävä halpoja massatuotteita. Ennen sotaa suuri osa väestöstä kuului ensimmäiseen ja toiseen luokkaan, mutta sodan jälkeen suurimman osan ostokyky oli varsin vähäinen, joten halpojen teollisuustuotteiden kysyntä oli suurta.

³⁵⁷ Ljunggrén 1925, 55.

³⁵⁸ Ruotsissa käsityön käsite on nykyäänkin laajempi kuin Suomessa, koska käsite sisältää esinetuotannon lisäksi myös palveluammatteja.

³⁵⁹ Ljunggrén 1925, 128.

³⁶⁰ Ljunggrén 1925, 128.

³⁶¹ von Wright 1926, 3.

Lisäksi uusrikkaiden luokkaa ei juurikaan kiinnostanut käsityön laatutuotteet. Von Wright kysyi: "Mitä kuluttajat vaativat käsityötuotteilta?" – ja vastasi: "Hyvää keskilaatutyötä hinnaltaan soveliaana joukkotuotantona, mihin kuitenkin liittyy laadun hyvyys ja muotojen kauneus."³⁶² Tämän vuoksi hänen mielestään käsityöammateissa on käytettävä samoja tuotantomuotoja, joilla teollisuus on saavuttanut menestyksensä. Tosin monet käsityöläiset vastustavat ajatusta, koska he tahtovat valmistaa yksilöllisiä tuotteita.³⁶³

Monissa 1910- ja 1920-luvun artikkeleissa kirjoitettiin käsityön ja käsityöammattien kuolemasta. Keskustelua voi jopa verrata samanaikaiseen avantgardistiseen keskusteluun taiteen kuolemasta. Käsityön piirissä oli henkilöitä, joiden mielestä käsityö ei voi elää entisenlaisena, sen on kuoltava. Mutta sen on kuoltava syntyäkseen uudestaan. Viktor von Wright edusti optimistista kantaa ja totesi, että pelko käsityöammattien kuolemasta industrialismin seurauksena on aiheeton, koska on useita käsityöammatteja, joita ilman ei tulla toimeen. Näiksi ammateiksi hän nimesi leipurin, kähertäjän, kengitysseppän, teurastajan, muurarin, maalarin ja verhoilijan. Tarvitaan myös korjaustöiden ja korkealaa-
tuisten ja yksilöllisten tuotteiden tekijöitä, mihin tähtää myös käsityöläisten ammatillinen kasvatus. Hänen mukaansa tosiasia kuitenkin on, että vain harvat menestyvät. Suurin osa tuottaa tavallisia kulutustavaroita. Von Wright myös muistutti, että "joukkotuote ja laatutyö eivät suinkaan ole toistensa vastakohtia, sillä joukkotuotanto on useinkin työn kannalta katsottuna moitteettomampaa kuin yksitellen tehdyt tuotteet".³⁶⁴ Hän kehotti käyttämään hyväksi taylorismin periaatteita mietittäessä tuotantomenetelmien kannattavuutta, vaikka monet epäilevätkin sen toimivuutta käsityöllisessä toiminnassa. Von Wrightin mielestä se on välttämätöntä käsityön kilpailukyvyn säilymiseksi. Hän näki käsityöammattien tulevaisuuden teollisuuden kanssa tasavertaisena kansantaloudellisena tekijänä.³⁶⁵

Suomen teollisuusvaltuuskunnan keskuskomiteassa valmisteltiin 1926 esitystä uuden järjestön perustamisesta. Viktor von Wright muistutti, että 1898 aloitti toimintansa Suomen teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitea, joka hoiti maan lakisääteisten käsityö- ja tehdasyhdistysten yleisiä asioita ja johon kuuluivat kaikki kaupunkien 30 virallista ammattiyhdistystä. Vuonna 1926 jäseniä oli 5 900. Yhdistystoiminta oli muutamien aktiiviharrastajien harteilla, joten joukkovoimaa ei saatu aikaan. Von Wright piti tärkeänä, että nyt perustettaisiin käsityöläisluokan painoarvon nostamiseksi elin, joka valvoisi käsityön- ja teollisuudenharjoittajien intressejä lainsäädännössä sekä myöntäisi varoja ammattien edistämiseen ja ammattikoulujen perustamiseen. Tähän elimeen haluttiin kaupunkien ammatinharjoittajien lisäksi myös maaseudulla asuvat käsityöläiset ja pienteollisuudenharjoittajat.³⁶⁶ Viimeksi mainituilla ei ollut varsinaisesti ammat-

³⁶² von Wright 1926, 3.

³⁶³ von Wright 1926, 3.

³⁶⁴ von Wright 1926, 3-4.

³⁶⁵ von Wright 1926, 4-5.

³⁶⁶ von Wright 1926,148-149.

tiyhdistyksiä, vaan heidän eduistaan huolehti valtion kotiteollisuustoimisto ja jossain määrin myös kotiteollisuusyhdistykset.

Jalmari Kekkonen antoi liiketaloudellisia neuvoja kannattavuuden parantamisesta sekä koneiden ja laitteiden hankinnasta. Hän kehotti tutustumaan F. W. Taylorin ajatuksiin ja muihinkin tieteellisiin tutkimuksiin. Esimerkkinä Kekkonen käytti Saksaan Karlsruheeseen perustettua tutkimuslaitosta³⁶⁷, jossa etsittiin keinoja käsityöyritysten menestymiseen. Lähtökohtana oli laatutavaran, ”kvaliteettityön”, valmistaminen taloudellisesti kannattavasti. Kekkonen korosti, ettei liikkeenhoito ole aina taloudellista uusimpia koneita käyttäen. Hyvin varustettu yritys voi toimia epätaloudellisesti. Tärkeää on tehdä realistisia laskelmia raaka-aineiden, tuotteiden ja hallintokulujen kustannuksista. Myös jätteille tuli miettiä taloudellista käyttöä. ”Rationaliseerauksen taito on nimitäin juuri se, että huolimatta kunnollisesti maksetuista palkoista, valmistuskustannukset silti pysyvät pieninä. Että työvälineiden laadusta ja kunnosta riippuu suuresti säästäväisyyteen pääsy...”³⁶⁸

Vuonna 1928 kirjoitettiin käsityöläissäädyn merkityksestä ja säilymismahdollisuudesta samoin kuin noin kymmenen vuotta aiemmin³⁶⁹. Saksalaiset taloustutkijat joutuivat ihmeissään toteamaan, että ”tehdyt viralliset tilastolliset tutkimukset eri maissa todistavat, että itsenäinen käsityö on siis lukumääränsä katsoen säilynyt”.³⁷⁰ Syyksi arveltiin käsityön kykyä mukautua kehitykseen³⁷¹. Lisäksi käsityöläiset ovat löytäneet vaihtoehtoisia toimintatapoja ja tarjoavat tuotteita, joiden kanssa teollisuus ei voi kilpailla. Kehitys näkyi varsinkin taide-teollisuusaloilla, joilla korostettiin yksilöllisyyttä ja taiteellisuutta. Teollinen tuotanto hävisi kilpailun myös paikallisen käsityön kanssa, koska vielä 1920-luvulla ei pystytty tarjoamaan teollisia vaihtoehtoja esimerkiksi leipurien, mylärerien, seppien ja teurastajien tarjoamille palveluille.³⁷²

Artikkelissa todettiin, että käsityötä ja käsityöläisiä koskeva kysymys kytkeytyy yhteen meillä niin kuin muuallakin väestön elintasoon: ”mitä paremmat tulot sen enemmän voidaan yksilöllisiä vaatimuksia tyydyttää”³⁷³. Käsityön heikkouden syynä pidettiin Suomessa keskiluokan, käsityöläisluokan, heikkoutta ja kykenemättömyyttä vaikuttaa yhteiskunnallisiin asioihin, saada painoarvoa näkemyksilleen. Mutta heikkouden syynä nähtiin myös se, että käsityöläiset ja alan yritykset joutuivat taloudelliseen ahdinkoon työn vähentyessä. Ihmisillä ei ollut enää varaa esimerkiksi teettää pukujaan räätäleillä tai kenkiään suutareilla. Enää ei tarvittu tina- ja kupariastioita tai puuämpäreitä, tilalle oli tullut teollinen emali- ja läkkipelti. Käsityö säilytti asemansa aloilla, joissa tarvittiin niin sanottua laatutyötä; niin tarkkaa ja yksilöllistä työtä, että kone ei

³⁶⁷ Das Forschungsintitut für rationelle Betriebsführung im Handwerk.

³⁶⁸ Kekkonen 1927, 54-58.

³⁶⁹ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 2.

³⁷⁰ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 2.

³⁷¹ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 18.

³⁷² Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 2.

³⁷³ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 18.

siihen pystynyt. Tällaisia aloja olivat esimerkiksi lasi-instrumenttien sekä kirurgisten ja ortopedisten välineiden valmistus.³⁷⁴

Käsityö joutui pakon sanelemana teollistumisen vaikutuksesta läpikäymään valtavan muutoksen. Vain syrjäisimmillä alueilla käsityötä harjoitettiin ammattimaisesti yhä edelleen perinnäisin isiltä ja äideiltä perityin tavoin. Kaupungeissakin oli vielä muutamia käsityöläisiä, kuten nuohooja tai savenvalaja, jotka harjoittivat ammattiaan kuten ennenkin.³⁷⁵ Menestyäkseen käsityöyrittäjien oli hankittava pääomaa, jotta he ovat voineet nykyaikaistaa liikkeenhoitoaan: laajentaa materiaalivarastoa ja tehdä töitä varastoon, markkinoida ja mainostaa sekä hankkia koneita, laitteita ja myyntihuoneistoja. Muutos näkyi myös ajattelutavan muutoksena. Oli pysähdyttävä miettimään, miten kustannuksia voitaisiin supistaa ja tuloja lisätä liiketalouden periaatteiden mukaisesti.³⁷⁶ Käynnissä ollut käsityöllisen toiminnan muutosprosessi edellytti myös käsityö-käsitteen sisällön muuttamista:

käsityön harjoittamiskäsitykseen nähden ei ole enää yksistään määräävänä se, onko mestari itse vielä varsinaisen työn suorittamisessa työpajassa; ei ole enää ratkaisevana liikkeen suuruus, apulaisten lukumäärä, heidän työnjakomuotonsa, koneiden käyttö. Oleelliseksi jää vain se, että mestari harjoittaa ammattiaan käsityöläiselle ominaisten ammattioppiensa nojalla käsityömäisesti koulutettujen apulaisten avulla. Tämä on se käsityöläisyys, joka on syntynyt mitä ankarimman kilpailun, alennusten ja kärsimysten tuloksena, joka uudelle ajalle esittäytyy uutena, omaa oikeutta vaativana tuotantomuotona vakavasti pyrkien soveltumaan nykyajan teknillisen, kaupallisen ja järjestelmällisen alan ilmiöihin. Käsityö ei siis ole kuollut. Mutta sen olemus on ajan pyörteissä muuttunut siinä määrin, että runollinen sanontatapa 'kuole eläksesi' voidaan asettaa sen uuden kehitysvaiheen johtolauseeksi.³⁷⁷

Kiteyttäen todettiin, että jos Suomessa halutaan tukea käsityön kehitystä, merkitsee se käsityön ja käsityöjärjestöjen arvostuksen parantamista. Käsityöläisten on itse arvostettava omaa ammattialaansa, mutta myös yhteiskunnallisten päättäjien on arvostettava käsityötä ja käsiteollisuutta. *Käsityö ja Teollisuus* -lehden toimintalinjan mukaisesti korostettiin myös järjestötoiminnan merkitystä.³⁷⁸

Elokuussa 1931 vaalien jälleen lähestyessä kirjoitettiin Suomen kansallisesta ja poliittisesta tilanteesta sekä käsityöläisten valitsemisesta eduskuntaan ajamaan pienteollisuuden etuja.³⁷⁹ Lehdessä alettiin 1930-luvun alussa myös pohtia, vastaavatko käsityö- ja tehdasyhdistykset enää tarkoitustaan? Yhdistysten toimintaa arvosteltiin toisinaan ankarasti. Tyytymättömyys, lamaannus ja toivottomuus jäyti pienyrittäjiä. He kritisoivat vuosituloihin perustuvia jäsenmaksuja, koska eivät kokeneet saavansa rahoilleen vastinetta. Kauppakamarit ryhtyivät tyytymättömien käsityö- ja teollisuusyrittäjien asianajajiksi. Ehdotettiin yhdistysten lakkauttamista.³⁸⁰ Käsityö- ja teollisuusyhdistysten äänenkannattajana *Käsityö ja*

³⁷⁴ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 18.

³⁷⁵ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 18.

³⁷⁶ Käsityön ja käsityöläissäädyn... 1928, 19.

³⁷⁷ Käsityön ja käsityöläissäädyn...1928, 34.

³⁷⁸ Käsityön ja käsityöläissäädyn...1928, 34-35.

³⁷⁹ P. S-stén 1930, 133-134.

³⁸⁰ Vastaavatko...1932, 51-52; Käsityöläisjärjestöoloista...1933, 57.

Teollisuus -lehti puolusti yhdistysten toimintaa ja esitteli niiden aikaansaannoksia. Lehti korosti, että juuri kyseiset yhdistykset ja niiden keskuselin ovat pitäneet huolen siitä, että ammattikasvatusta on kehitetty ja lait ja asetukset on saatu Suomeen. Yhdistyksissä toimivat ovat pitäneet huolta ammattilaisten niin aineellisesta kuin henkisestäkin kehityksestä sekä saaneet aikaan ammattienedistämislaitoksen. Päättäjät ovat myös kuulleet varsinkin yhdistysten keskuselintä toimialaa koskevia asioita käsiteltäessä. Lisäksi yhdistykset jakavat avustuksia jäsenilleen ammattiopiskelua ja ulkomaan matkoja varten.³⁸¹

Artikkelin kirjoittaja vertasi Suomea Saksaan, jossa toimi vastaavia käsityöläisten yhdistyksiä. Saksassa kauppakamarit edustivat kauppaa ja teollisuutta kun taas käsityökamarit (saks. *Gewerbe- tai Handwerkskammer*) olivat käsityön ja pienkaupan edustajia. Suomessa käsityö ja teollisuus oli yhdistetty samaan toimialaan.³⁸² Saksassa käsityökamarit, joiden johtokunnanjäsenet valittiin käsityöyhdistyksistä, valvoivat käsityöyhdistysten ja valtion välisiä asioita. Käsityökamareiden tehtäviin kuului oppilasolojen järjestely, oppilaskasvatuksesta annettujen määräysten valvominen, käsityön edistäminen, käsityötä koskevien toivomusten ja esitysten käsitteleminen sekä tutkijalautakunnan asettaminen kisällikokeisiin. Käsityökamarit olivat itsenäisiä ja virallisia laitoksia. Kirjoittaja ehdotti perustettavaksi myös Suomeen käsityö- ja teollisuusliiton tilalle käsityökamaria, koska sitä pidettäisiin virallisempänä tahona kuin liittoa. Suomessa liitot hoitivat periaatteessa samoja asioita kuin käsityökamarit Saksassa. "Olisihan käsityökamari kauppakamarin rinnalla yhtä oikeutettu ja itsenäiseen toimintaan kuin kauppakamarilaitoskin".³⁸³

Käsityön asemasta käydyn keskustelun piiriin nousi 1930-luvun alussa antiikkiesineet ja niiden arvo. Muistutettiin, että käsityöläiset valmistavat tulevan ajan korkealaatuisia antiikkiesineitä.³⁸⁴ Hj. Saarto-Sahlstedt kehotti käsityöläisiä keräämään talteen tuotteita, työvälineitä ja tietoja työmenetelmistä, jotta häviämässä olevat käsityötaidot eivät joutuisi unholaan. Varsinkin mestari- ja kisällinäytteet, mestarin- ja porvarinkirjat, vanhat työpiirustukset, ammattilipastot ja ammattikirjallisuus tuli saada talteen. Suomessa ammattikirjallisuus on varsin nuorta, koska entisajan mestarit käyttivät itse kirjoittamiaan reseptikirjoja. Esimerkiksi turkulainen maalarimestari Samuel Koskinen testamenttasi 1920-luvulla koko suuren omaisuutensa perustettavalle Turun Ammattiopistolle, jonka yhteyteen hän määräsi perustettavaksi ammattimuseon. Opisto aloitti toimintansa 1929 ja sen yhteydessä oli myös museo, jonne Saarto-Sahlstedt kehotti käsityöläisiä eri puolilta Suomea testamenttaamaan ammattiaineistoaan.³⁸⁵

381 Käsityöläisjärjestöoloista...1933, 57.

382 Käsityöläisjärjestöoloista...1933, 57.

383 Käsityöläisjärjestöoloista...1933, 58-59.

384 Käsityön arvo...1932, 20-21.

385 Hj. S.-S. [Hj. Saarto Sahlstedt] 1933, 79-81.

Teollisuus

Teollistuminen ja vienti olivat tärkeitä tekijöitä kansallisvaltioiden identiteetille. Teollistuminen ei merkinnyt vain yhteiskunnallista muutosta vaan siihen liittyivät myös esinekultuuriset muutokset. Syvälle juurtuneet kansan esteettiset arvostukset yritettiin pyyhkäistä pois uuden teknologian avulla. Tuotantoluvut kasvoivat, mutta sekä taiteellinen että laadullinen taso laski.³⁸⁶ Kun Euroopassa 1700-luvun ongelmana oli opetella koneiden käyttöä ja parantaa niiden toimintaa valmistusprosesseissa, nousi 1800-luvulla tärkeimmäksi kysymykseksi teollisesti valmistettujen tuotteiden esteettinen laatu. Tavaroiden kopioinnin helpous mahdollisti sen, että melkein kuka tahansa saattoi ostaa halvan jäljennöksen menneiden aikojen käsintehdyistä taidonnäytteistä.³⁸⁷

Teollistuminen ja koneiden vastustaminen aiheuttivat myös vastareaktioita, jotka voidaan jakaa kolmeen eri suhtautumistapaan: taloudelliseen, psykologiseen ja esteettiseen. Kaikkia käytettiin edistämään käsityötä ja vastustamaan konetuotantoa. Taloudellisesta näkökulmasta taisteltiin työn säilymisen puolesta. Ei vastustettu niinkään koneita, vaikka koneiden myötä menetettiin oma kontrolli työhön ja tilalle tuli pakkotahti. Psykologisesta näkökulmasta teknologian nähtiin vaikuttavan ihmismielen laatuun ja sitä kautta yhteiskuntaan. Teollinen prosessi mekanisoi ihmismieltä (Thomas Carlyle) ja "epähumanisoi" ihmistä (John Ruskin). Esteettisestä näkökulmasta ihmiskäsin tehtyjä esineitä pidettiin kauniimpina kuin koneellisesti valmistettuja. Osa käsityöstä nautti ainutlaatuisen taide-esineen statuksesta. Kaikki yllämainitut näkökulmat olivat sidoksissa nopeassa tahdissa tapahtuneisiin työkäytäntöjen muutoksiin, joita aiheuttivat uudet työjärjestelyt ja koneistus. Teollistumista sekä manattiin että kiitettiin maailman muuttumisesta, työn osittumisesta ja urbanisoitumisesta.³⁸⁸

Taiteilijat kirjoittivat kaikkialla läntisessä maailmassa 1910- ja 1930-luvuilla ohjelmia ilmaistakseen koneen mahtia. Taiteessa käytettiin käsitettä kone-estetiikka, vaikkakaan kyse ei ollut yhtenäisistä tyyllillisistä piirteistä: Detroitissa Diego Riveran työläis- ja koneaiheiset seinämaalaukset, Pariisissa Fernand Légerin kubististen teosten kone-elementit, dadaistien koneimprovisaatit, futuristien yritykset vangita energia, nopeus ja liike, De Stijl, puristit, bauhausilaiset sekä venäläiset konstruktivistit, jotka muuttivat koneen tehokkuuden ja tulevaisuuden insinööritaidon utopistiseksi malliksi – kaikki he olivat samoilla linjoilla. Lázló Moholy-Nagy julisti Bauhausissa 1922 "vuosisatamme todellisuus on teknologia – koneen keksiminen, konstruktio ja sen ylläpitäminen."³⁸⁹ Koneesta tuli myös Suomessa edistyksen symboli. Teollisuusmiehet, taiteilijat ja intellektuellit nostivat koneen jalustalle, koska sen oletettiin luovan täydellisesti toimivan ja tehokkaan yhteiskunnan. Tekniikan vaikutusta ihmisen tietoisuuteen tuotiin esille myös esimerkiksi kirjallisuudessa. Olavi Paavolainen

³⁸⁶ Kruskopf 1989, 17

³⁸⁷ Greenhalgh 1997b, 106-108.

³⁸⁸ Greenhalgh 1997b, 106-111.

³⁸⁹ Lucic 1991, 9-12, 16.

ja Tulenkantajat eivät kuitenkaan olleet ensimmäisiä uuden tekniikan, mainoksien ja katuvalojen kauneuden julistajia Suomessa. Jo 1915 julkaisi Sigurd Frosterus esseekokoelmansa "*Olikartade skönhetsvärlden*".

Viktoriaanisen ajan muotoilua pidettiin degeneroituneena ja makua huonontavana. Syyksi nähtiin koneellinen valmistus.³⁹⁰ Koneet riistivät käsityöläisiltä muodon ja laadun kontrollin³⁹¹, mutta työn osittamiseen ja eriytymiseen kone ei Adrian Fortyn mukaan ollut syyppää. Käsityötä oli tehty sarjatyönä jo vuosisatojen ajan: esimerkiksi antiikin keramiikkaruukut, Italian silkkiteollisuus 1300-luvulla tai puiset ruokatarvikkeiden säilytys- ja kuljetusastiat. Koneiden syyttämässä oli kyse viktoriaanisen ajan kirjoittajien ja keskustelijoiden väärinymmärryksestä.³⁹² Työ oli 1800-luvun puolivälissä jakautunut Englannissa "kunnialliseen" (*honourable*) ja "kunniaattomaan" (*dishonourable*) valmistukseen. Kunniallinen sektori työllisti ammattikäsiyöläisiä, jotka olivat yleensä vakinaisissa työsuhteissa. He tekivät korkealuokkaista työtä työskennellen yleensä mestarinsa tiloissa. Kunniaton sektori työskenteli suurissa yksiköissä vajaan kuisena työhön nähden ja heillä oli hiostajat (*sweater worker, slaughter*). Palkka oli huomattavasti huonompi kuin kunniallisilla, koska hiostajat ottivat siitä suurimman osan itselleen. Kunniaattoman sektorin tapa työskennellä oli yleistä varsinkin vaatteiden ja huonekalujen valmistuksessa. Keskinäisen kilpailun vuoksi oli työskenneltävä mahdollisimman halvalla, jolloin laatu heikkeni. Syy ei siis ollut käyttöön otetuissa koneissa, vaan tuotantojärjestelmässä – hiostajissa, jotka ottivat itselleen suuren osan käsityöläisille kuuluvista tuloista välittäessään tuotteet vähittäiskauppiaille. Välittäjien tarjoamat alhaiset hinnat pakottivat käsityöläisiä "fuskaamaan" omassa työssään.³⁹³

Koska Suomi oli agraarinen maa eikä kuulunut teollistuneiden maiden joukkoon, oli tilanne toisenlainen kuin Englannissa. Neljä viidestä suomalaisesta ansaitsi 1890 leipänsä maataloudesta. Pääosa kulutustavaroista, kuten huonekaluista, vaatteista ja elintarvikkeista valmistettiin yhä kotitalouksissa. Kulutustottumukset olivat kuitenkin muuttumassa. Tehdastuotannon edellytyksenä oli kysynnän syntyminen. Yhä useampi suomalainen muutti kaupunkiin eikä ahtaasti asuva kaupunkiväestö kyennyt enää itse valmistamaan tarvitsemiaan tavaroita, kuten vaatteita, kenkiä ja huonekaluja. Ne oli ostettava. Kaupunkielämä loi myös uusia tarpeita esimerkiksi kodinsisustuksessa. Aluksi lisääntynyt kysyntä näkyi käsityöläisten määrän kasvuna, mutta vähitellen myös kotimainen teollisuus pystyi vastaamaan lisääntyneeseen kysyntään ulkomaan tuonnin lisäksi.³⁹⁴

Teollistumisen mukanaan tuoma muutos otettiin vastaan Suomessa innostuneesti, mutta myös hämmentyneenä niin sivistyneistön kuin työväestönkin keskuudessa. Vaurastuminen ja sosiaalinen nousu toivat esiin yhteiskunnalliset

³⁹⁰ Esim. Pevsner 1986 (1936), 42-43.

³⁹¹ Forty 1986, 42-43.

³⁹² Forty 1986, 42.

³⁹³ Forty 1986, 51-53, 55, 57-58.

³⁹⁴ Heikkinen - Hoffman 1982, 52-60; Kruskopf 1989, 27; Haapala 1990a, 11; Heikkinen 1990, 127-149; Talve 1990, 348; Sarantola-Weiss 1995, 35-36.

ristiriidat. Kansa oli järjestäytymässä uudella tavalla niin sosiaalisesti kuin alueellisestikin. Vasta 1920-luvulla sivistyneistö alkoi nähdä työväestön luonnollisena osana myönteistä yhteiskunnallista muutosta. Ymmärrettiin, että kaupungit eivät synnyttäneet proletariaattia vaan sinne muutti maalaisia paremman elämän toivossa. Muuttoliike purki maaseudun väestöpainetta. Maataloustyöläiset pysyivät koko maailmasotien välisen ajan työväenluokan suurimpana ryhmänä. He myös muodostivat pienviljelijöiden kanssa yhtenäisen köyhälistöryhmän. Vuosina 1919-1938 teollisuustyöläisten määrä enemmän kuin kaksinkertaistui. Keskiluokka kasvoi monenlaisista uusista tulokkaista alhaaltapäin: köyhistä käsityöläisistä, työväestöstä ja uudesta virkailijoiden ryhmästä. Luokka-asemien sekoittuminen herätti hämmennystä, mutta myös optimismia. Varsinainen yläluokka oli sen sijaan hyvin sulkeutunut. Myös kaupunkien keskiluokan ja työväestön välillä oli sosiaalinen kuilu.³⁹⁵ Vuonna 1900 teollisuuden ja kaupunkien käsityöläisiin tilastoiduista työntekijöistä jo kaksi kolmasosaa työskenteli varsinaisen teollisuuden palveluksessa³⁹⁶. Teollisuuden menestyminen pohjautui sotien välisenä aikana suomalaisen yhteiskunnan kaupungistumiseen ja maan poikkeuksellisen nopeaan vaurastumiseen. Suomen teollisuuden kasvuluvut olivat suurimpia koko teollistuneessa maailmassa.³⁹⁷

Nopeasta kehitymisestä huolimatta suomalaisia moitittiin liian hitaasta toiminnasta. Sanottiin, että edistysmielisyyden ei tarttunut heihin. Kansantaloudellisen Yhdistyksen aktiivijäsenen O. K. Kilven mukaan suomalaisilta puuttui (1915) kapitalistista henkeä ja pyrkimystä. Syy tilanteeseen nähtiin olevan kansanluonteessa, agraarisuudessa ja ajastaan jälkeen jääneessä sivistyneistössä. Tosiasiassa vuosisadan vaihteessa teollisuustuotanto ja kaupunkien väkiluku kaksinkertaistui kymmenessä vuodessa samaan aikaan kuin kulttuuri ja koulu- tus elivät kultakauttaan.³⁹⁸

Suomi oli 1800-luvun lopussa vielä köyhä maa, sillä länsieurooppalainen keskitasokin oli nykypäivän mittapuiden mukaan alhainen. Sen ajan rikkaimmassa maassa Englannissa tulotaso oli keskimäärin kolminkertainen Suomeen verrattuna.³⁹⁹ Länsi-Euroopassa voimakkain teollistumisvaihe oli ajanjakso 1840-1910. Suomessa se jatkui 1950-luvulle saakka.⁴⁰⁰ Suomen 1800-luvun loppupuolen vakava sosiaalinen ongelma oli maaseudun tilattoman väestön, maanvuokraajien ja varsinkin irtaimen maatyöväen lisääntyminen. Väestöpaine purkautui siirtolaisuutena ja teollisuuden työvoimareservinä.⁴⁰¹ Suomen talouden rakenne muuttui. Teollistuminen ei ollut ainoa muutos, koska myös maatalouden tuotantorakenne muuntui samoin palvelusektorin. Koska teollistuminen perustui puutavaraan, tapahtui murros teollisuuden kanssa samanaikaisesti maatalouden kanssa. Muutokset olivat päällekkäisiä eivätkä peräkkäisiä, minkä seurauksena maatalous- ja

³⁹⁵ Alapuro 1985, 86; Haapala 2003, 156, 163-167.

³⁹⁶ Heikkinen - Hoffman 1982, 54-56; Sarantola-Weiss 1995, 61.

³⁹⁷ Vartiainen 1974, 247; Sarantola-Weiss 1995, 74.

³⁹⁸ Haapala 2003, 158-160.

³⁹⁹ Hjerpe 1990, 35.

⁴⁰⁰ Hjerpe 1990, 48.

⁴⁰¹ Hjerpe 1990, 52.

teollisuustyöväki kasvoivat yhtä aikaa.⁴⁰² Kulutustottumuksissa ja asuinolosuhteissa oli eroja kaupunkiväestön ja maaseudun välillä. Kaupungeissa varsinkin työväestön asuinolot olivat suurempi ongelma kuin maaseudulla, ja asumisesta tulikin "ajankohtainen sosiaalinen kysymys".⁴⁰³ Kaupunkiväestön osuus oli vuonna 1910 kuitenkin vasta 12,5 prosenttia. Suurin piirtein sama prosenttiosuus oli teollisuudessa ja teollisessa käsityössä toimivia kaikista ammatissa toimivista.⁴⁰⁴ Suomeen rakennettiin vuosina 1919-1921 modernin yhteiskunnan, demokraattisen oikeusvaltion instituutiot. Suomen teollisuus menestyi ja kehittyi erinomaisesti 1920- ja 1930 -luvulla, vaikka kaupunkien vanha kauppias- ja käsityöläisporvaristo vastusti liberaalia elinkeinopolitiikkaa⁴⁰⁵. Muihin länsimaihin verrattuna 1930-luvun lama oli lyhyempi ja lievä⁴⁰⁶.

Aineistonäkökulma

Käsityö ja Teollisuus -lehden kirjoituksissa käsiteltiin käsityöläisten ja teollisuuden harjoittajien kokouksia. Päätoimittaja Jalmari Kekkonen kirjoitti fysiokraattien kannattamasta elinkeinojen vapautumisesta ja totesi, että jo 1776 perustetussa Suomen talousseurassa keskusteltiin Suomelle sopivista käsityön ja teollisuuden haaroista.⁴⁰⁷

Suomen ensimmäinen teollisuudenharjoittajien kokous pidettiin 1875 Turussa. Kokouksissa käsiteltiin 1800-luvulla muun muassa ammattityöntekijöiden puutetta, elinkeinovapauden aiheuttamia haittoja, teollisuustyöväen henkistä ja aineellista vaurastumista, teollisuustuotteiden tunnetuksi tekemistä, tuontitulleja, lasten ja naisten tehdastyötä ja työväenasuntoja sekä koulutusta ja teollisuusmuseon perustamista.⁴⁰⁸ Kotimaisen teollisuuden ja käsityön suosiminen sekä ulkomaisten tuotteiden tuonnin vähentäminen olivat 1910-luvulla Kotimaisen Työn Liiton perustamisen aikoihin yleisiä keskustelun aiheita⁴⁰⁹. Tuontitavaroille suositeltua ostoboikotointia perusteltiin kansantaloudellisilla syillä: omia kansalaisia on työttömänä ja oma teollisuus "viettää kituvaa elämää". Kansan oletettiin ostavan tuontitavaroita, koska ulkomaiset tavarat ovat halpoja ja niitä oli kauppamatkustajien välittämänä saatavissa kaikkialta. Kotimaista teollisuutta kehoitettiin kilpailuun ulkomaisen tuotannon kanssa. Hyviksi ja kilpailukykyisiksi suomalaisiksi tuotteiksi mainittiin hienotakeet, puutarha- ja maanviljelysökalut, posliini, lasitavarat, nahka- ja satulasepäntyöt, paperituotteet, saippuat, kynttilät ja kirjoitusmuste sekä kankaat ja kutomotuotteet, taideteollisuustuotteet, huonekalut ja leikkikalut. Kotimaisen teollisuuden ja käsityöläisten heikkoutena pidettiin mainostamista. Mainonnan lisäksi tärkeänä

⁴⁰² Alapuro 1985, 43, 64.

⁴⁰³ Alapuro 1985, 65; Heikkinen 1990, 129, 132, 143

⁴⁰⁴ Alapuro 1985, 61; Pulma 1990, 180-181.

⁴⁰⁵ Peltonen 1990, 99.

⁴⁰⁶ Hjerppe 1990, 61-63.

⁴⁰⁷ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1932, 136.

⁴⁰⁸ Silmäys...1910, 119-120; von Wright - Kekkonen 1939 5-160.

⁴⁰⁹ R. G. 1910, 147; Suomalaisten...1911, 95-96; Edistä...1912, 51-52.

markkinointikeinona pidettiin osallistumista näyttelyihin. ”Mahtavin reklaami kuitenkin on siinä, että heidän tuotteensa niin ulkoasuun kuin kestävyyyteenkin nähden aina ovat täysin yhtä hyvät kuin ulkolaiset tuotteet!”⁴¹⁰

Syynä kotimaisen tuotannon huonoon menekkiin pidettiin huonoa laatua. Kotimaisten tuotteiden ostaminen lisääntyi osittain Kotimaisen Työn Liiton propagandan vaikutuksesta jo 1912, koska silloin kirjoitettiin, että ”myös suuren yleisön keskuudessa on kotimaisen työn asia viime aikana mennyt huomattavasti eteenpäin. Harrastus on heräämässä, kotimaisten tavarain menekin eduksi on silmännähtävästi muodostumassa voimakas mielipide.”⁴¹¹ Myös kotiteollisuutta edistäneessä *Käsateollisuus*-lehdessä oli kirjoituksia kotimaisen teollisuuden puolesta.⁴¹² Lehdessä kirjoitettiin myös kotimaisen teollisuuden albumista, jossa esiteltiin suomalaisia yrityksiä ja nykyteollisuuden [1912] saavutuksia. Albumissa oli edustettuna muutamalla esimerkillä myös kotiteollisuus ja käsityö⁴¹³. *Käsateollisuus*-lehdestä tuli *Käsityö- ja Teollisuuslehden* rinnalla toimiva kotimaisen työn edistämisen puolestapuhuja. Vuonna 1912 perustetun Kotimaisen Työn Liiton⁴¹⁴ tarkoituksena oli:

toimia siihen suuntaan, että suomalainen työ ja suomalaiset tuotteet ollessaan hinnaltaan ja laadultaan kilpailun vertaisia, kaikkialla maassamme saisivat etusijan ulkomaisista. Liitto koettaa saavuttaa tarkoituksensa vaikuttamalla lainsäädäntöön, valtiohallitukseen ja kunnallisviranomaisiin, herätystyöllä sanomalehdistössä, esitelmillä, lentolehtisillä ja muilla tavoin teroittaen yleisön mieleen, että suomalaista työtä ja suomalaisia tavaroita on suosittava.⁴¹⁵

Liittoon otettiin teollisuudenharjoittajia ja käsityöläisiä sekä henkilöitä, jotka tahtovat edistää sen periaatteita. Johtokuntaan kuului myös *Käsateollisuuden* päätoimittaja, kotiteollisuustarkastaja Lauri Mäkinen.⁴¹⁶

Tohtori Martti Kovero kirjoitti 1914 kotimaisen teollisuuden suosimisesta. Hänen mukaansa syy teollisuutemme kehittymättömyyteen oli se, että teollisuus on valtion elinkeinopolitiikassa edelleenkin lapsipuolen asemassa. Rautatie- ja tullitariffipolitiikassa ei ole huomioitu teollisuuden etuja. Lisäksi raaka-

⁴¹⁰ Edistä...1912, 52: Teollisuudenharjoittajat...1911, 153.

⁴¹¹ Edistä...1912, 51-52.

⁴¹² Laurila 1912, 47-48.

⁴¹³ Kotimaisen teollisuuden... 1912, 68; Kotimaisen teollisuuden albumi 1913.

⁴¹⁴ Jo vuosia ennen Kotimaisen Työn Liiton perustamista keskusteltiin teollisuudenharjoittajien kokouksissa, esimerkiksi vuosina 1893 ja 1905 kotimaisten teollisuustuotteiden menekkivaikkeuksista. Vuonna 1905 ehdotti Yrjö Blomstedt valtakunnallisen, isänmaallisen liiton eli kotimaisen teollisuuden kannattajain seuran perustamista. (von Wright - Kekkonen 1939,102, 164 - 166, 357) Idea Kotimaisen Työn Liiton - Förbundet för Inhemskt Arbete perustamisesta syntyi 1912 teollisuudenharjoittajien kokouksessa. Aluksi piti järjestää vain "Suomalainen viikko", mutta keskustelujen edetessä päätettiin perustaa saman tien aatteellinen, kotimaisen tuotannon edistämisyjärjestö. Liiton säännöt mukailivat vastaavan tanskalaisen järjestön sääntöjä. Tarkoituksena oli toimia "siihen suuntaan, että suomalainen työ ja suomalaiset tuotteet ollessaan hinnaltaan ja laadultaan kilpailun vertaisia, kaikkialla maassamme saisivat etusijan". Ekholm 2002, 9-10.

⁴¹⁵ Kotimaisen työn liitto...1912, 83.

⁴¹⁶ Kotimaisen työn liitto...1912, 84-85.

aineiden tuontia rasittavat tullit, jotka olisi poistettava kuten muissakin maissa on tehty. Myöskään ostajat eivät tue kotimaista teollisuutta.⁴¹⁷ Kirjoitettiin myös teollisuusväen vaikeasta tilanteesta kun hinnat nousivat ja työttömyys lisääntyi. Raaka-ainepula ja markkinointivaikeudet aiheuttivat toiminnan pysäyttämisen osassa tehtaita. Maaseudulta muutettiin suurin odotuksin kaupunkiin, mutta todellisuus oli karu ja köyhyys suurta.⁴¹⁸

Suomen teollisuutta ja käsityötä verrattiin vuoden 1913 tilastotietojen perusteella toisiinsa. Käsityöyrityksiä oli kaksinkertainen määrä teollisuusyrityksiin verrattuna (9 691/ 4 709), mutta työntekijöitä teollisuudessa oli 85,8 % työntekijöiden yhteismäärästä. Tilastotietoja tarkasteltaessa huomautettiin, että käsityöyritysten tiedot eivät ole yhtä täydelliset kuin teollisuuden, koska ”melkoinen määrä käsityöliikkeitä lienee jäänyt kokonaan tilaston ulkopuolelle”. Käsityö ei myöskään sisältänyt pienteollisuutta, joka laskettiin käsityöhön kuuluvaksi tuon ajan käsitteistössä. Jos näin olisi tehty, olisi käsityön osuus kasvanut merkittävästi.⁴¹⁹

Jo 1870-luvulta lähtien keskusteltiin teollisuusyrittäjien piirissä teollisuuden harjoittajien ja kuluttajien mahdollisuudesta tutustua uusiin teollisuustuotteisiin, työvälineisiin ja koneisiin. Asia nostettiin esille *Käsieteollisuudessa* 1913, kun kerrottiin, kuinka Helsinkiin suunnitellaan perustettavaksi ammattienedistämislaitos, jota ylläpitäisivät valtio, Helsingin kaupunki sekä maan käsityö-, tehdas- ja kauppayhdistykset. Keskustelu oli kulkenut teollisuusyrittäjien kokouksissa nimikkeellä ”teollisuusmuseo”. Asia otettiin jälleen esille Kotimaisen Työn Liiton kokouksessa 1916. Ideaa kehitettiin ja nyt korostettiin jatkokoulutusmahdollisuuksia ja päivitetyn tiedon saamista enemmän kuin aiemmin suunniteltua teollisuusmuseon perustamista. Museo muuttui ”opetus- ja neuvontalaitokseksi”, alettiin puhua ammattienedistämislaitoksesta.⁴²⁰ Vuonna 1922 toimintansa aloittaneen laitoksen tehtävänä oli järjestää mestari- ja kisällikursseja sekä näyttelyitä, pitää luentoja eri puolilla maata, toimia alan tiedottajana sekä ylläpitää kirjastoa, luku- ja piirustussalia, raaka-ainekokoelmaa sekä malliverstasta koneineen ja työkaluineen.⁴²¹ Ammattienedistämislaitoksen toimintaan saatiin vaikutteita varsinkin Saksasta ja Tanskasta.

Suomen teollisuudessa otettiin 1917 käyttöön kahdeksan tunnin työpäivä. *Käsityö ja Teollisuus*-lehdessä korostettiin, että sama periaate koski myös käsityöyrittäjiä, koska heidän on tarjottava työntekijöilleen yhtä hyvät työehdot kuin suurteollisuudenkin. Samoin korostettiin, että on pidettävä huoli ettei tuotanto pääse vähenemään eikä laatu huononemaan vaikka työaika lyhenee.⁴²² Muutokset valtionhallinnossa herättivät toiveita käsityöläisluokan, keskiluokan aseman paranemisesta. Uskottiin, että kauan vireillä olleet pienyrittäjien asemaa parantavat toimenpiteet vihdoinkin toteutuisivat. Käsityöläisten pankin toi-

⁴¹⁷ Kovero 1914, 114-115.

⁴¹⁸ S. R:nen 1914, 2-3; Fränti 1915, 73; S. R:nen 1916, 2.

⁴¹⁹ Hallio 1915, 139-140.

⁴²⁰ Kekkonen 1916, 37.

⁴²¹ Käsityöammattien...1913, 11.

⁴²² 8-tunnin...1917, 23.

vottiin perustavan konttoreitaan koko maahan, ja ammattikoulutukseen uskottiin saatavan rahoitusta samoin kuin yritystoiminnan tukemiseen. Luotettiin myös siihen, että koneiden ja laitteiden hankintaan saataisiin valtiontukea kuten Keski-Euroopan maissa ja Tanskassa.⁴²³

Uudistustoiveisiin liittyi myös kritiikkiä teollisuusministeriötä kohtaan, koska se oli järjestänyt liian harvoin sääntöjen määräämiä kokouksia eikä ollut huolehtinut pienteollisuuden eduista eikä koulutuksesta. Myös yhteistyö pienten suurteollisuuden välillä oli vähäistä. Ammattienedistämislaitoshanke ei edennyt ennen 1920-lukua. Alan liiton puheenjohtaja Viktor von Wright myönsi, että uudistusten läpiviemisen mahdollisuus ”laittomuusaikana” oli pieni, mutta nyt olisi tartuttava toimeen ripeästi.⁴²⁴ Von Wright ehdotti teollisuushallituksen uudelleen järjestämistä: intendentin viran perustamista tehtävänään huolehtia ammattien kehityksestä, ammatinharjoittajille mahdollisuutta osallistua neuvotteluihin tärkeimmissä kysymyksissä sekä aloiteoikeutta. Lisäksi käsityöopetuksen tarkastajan tuli saada oikeus esittää teollisuushallitukselle toimintaansa koskevia kysymyksiä ja antaa lausuntoja.⁴²⁵

Käsateollisuudessa kerrottiin maalaisliiton kansanedustajaksi valitun Lauri Mäkisen eduskunnalle 1917 tekemästä aloitteesta, jonka mukaan hallitusta pyydettiin antamaan teollisuushallitukselle määräys teettää tilastollinen tutkimus maamme vaateustyöläisten työoloista ja kiinnittää erityistä huomiota kustannuskotiteollisuuteen. Kotiteollisuustoimistossa Mäkinen keskittyi maaseudun käsityöhön, mutta oli huolissaan myös kaupunkeihin syntyneestä kustannusjärjestelmästä, joka riisti käsityöläisiä. Kustannusjärjestelmä yleistyi Suomessa ensimmäisen maailmansodan aikana varsinkin ompelualalla. Vaateusteollisuudessa yleistyi tapa, että työnantaja teetti työn omistamistaan työtarpeista työntekijän kotona, jolloin työnantajan ei tarvinnut maksaa tilavuokria eikä lämmitys- ja sähkökustannuksia. Palkka oli kuitenkin pienempi kuin tehtaisissa työskentelevillä tai käsityöryrittäjillä.⁴²⁶

Käsateollisuudessa julkaistiin 1918 teollisuushallituksen yli-intendentin F. A. Paloheimon kirjoitus pienteollisuuden kehittämisestä, koska kyseiset suunta-
viivat olivat hyvin sovellettavissa myös kotiteollisuuteen. Aikaan kuuluvana ilmiönä todettiin olevan, että suurteollisuus syrjäyttää pienteollisuuden monella eri alalla. Tätä pidettiin luonnollisena seurauksena koneiden käytöstä ja erikoistumisesta. Paloheimon mukaan pienteollisuuden edustajien ei kuitenkaan pitäisi heittää kirvestään kaivoon vaan heidän tuli liittoutua, järjestäytyä osuuskunnaksi tai osakeyhtiöksi. Yhteiskunnan tuli Paloheimon mielestä tulla avuksi ja tukea työpajojen ajanmukaistamista.⁴²⁷

Käsityö ja teollisuus -lehdessä kirjoitettiin 1919 messujen merkityksestä kaupankäynnin välineenä sekä messukokemuksista muissa Pohjoismaissa. Artikkelin mukaan yhä useimmissa maissa on luovuttu kauppamatkustajista ja alettu

⁴²³ Pienyrittäjien...1917, 24.

⁴²⁴ von Wright 1917, 37-38.

⁴²⁵ von Wright 1917, 37-38; von Wright - Kekkonen 1939, 254-255.

⁴²⁶ [Mäkinen] 1917, 83-84.

⁴²⁷ Paloheimo 1918, 65-66.

järjestää messuja, joiden avulla tehdään tuotteita tunnetuksi ja joissa myytiin tuotteita vähittäiskaupalla. Suomessa messuja alettiin suunnitella syksyllä 1918 Kotimaisen Työn Liiton ja Suomen Keskuskauppakamarin yhteistyön tuloksena. Lauri Mäkinen kävi Kotimaisen Työn Liiton edustajana tutustumassa Pohjoismaiden kauppa- ja teollisuusoloihin⁴²⁸. Ensimmäisen maailmansodan ja Suomen sisällissodan aiheuttaman laman jälkeen oli tärkeää saada käynnistettyä teollisuustoiminta täystehoisesti. Messuilla ajateltiin olevan suurin etu pienteollisuudelle, ammattikäsitteille ja kotiteollisuudelle, ei niinkään suurteollisuudelle. Alunperin messut tarkoitettiin vain valmistajien ja kauppiaiden välisiksi, mutta pian huomattiin tarpeelliseksi antaa myös kuluttajille mahdollisuus pääsymaksua vastaan tutustua maan teollisuuteen. Messuista muodostui myös kansanjuhla.⁴²⁹ Messujen avulla yritettiin korjata myös epäsuhtaa, joka syntyi kun Suomeen ostettiin tavaraa enemmän kuin vietiin. Vuonna 1919 tuonti oli 12 kertaa vientiä suurempi.⁴³⁰ Suomen ensimmäiset messut järjestettiin 1920 Helsingissä⁴³¹. Messujen pääorganisaattorina oli kotiteollisuustoimiston ylitarkastaja Lauri Mäkinen (vuodesta 1920 lähtien Kuoppamäki), joka oli myös Suomen Messut osuuskunnan toiminnassa mukana 1920-1925⁴³².

Tampereen messujen ja toisen valtakunnallisen kotiteollisuusnäyttelyn jälkitunnelmissa 1922 nousi esille myös riitasointuja. Tuotiin esille, että "suomalaisesta ei ole kauppiaksi, ei ainakaan myyjäksi", koska tavaran laadussa häneen ei voi luottaa, työ on huolimaton, toimitusajat eivät pidä eikä tavara ole sovitun mukaista. "Pyydän puusepän tekemään kirjakaapin jouluksi. Saan sen seuraavaksi juhannukseksi, ja mestari ihmettelee "riitelemistäni". ...Vielä nytkin on ulkolainen paljon paremmin puheensa pitävä ja katsoo kunnia-asiakseen antaa täydestä rahasta täyden tavaran. Älköön kotimainen tekijä ruikuttako, jos hän näin menetellen joutuukin kilpailussa alakynteen!"⁴³³

Käsityöläisen suhdetta koneeseen pohdittiin 1919, koska käsityöläisten sanottiin toimivan konemaisesti ilman luovan toiminnan panosta. Ihmisen koneeksi muuttumisen sai aikaan nimenomaan siirtyminen sarjatyöhön ja työn

⁴²⁸ Lauri Mäkinen tutustui 1902 Düsseldorfin teollisuusnäyttelyyn ja Leipzigin messuihin sekä 1907 uusien keksintöjen näyttelyyn Amsterdamissa. Suurimman vaikutukseen häneen teki kuitenkin Tukholman kotiteollisuusnäyttely 1909, jossa korostettiin esteettisen kasvatuksen merkitystä. Sitä hän piti esikuvanaan järjestämässään näyttelyissä ja messuissa. Messuasioita Kuoppamäki pohti vuoden 1908 Helsingin syysmarkkinoista lähtien, jolloin hän sai aikaan sen, että kaikki käsityönmyyjät olivat alueella lähellä toisiaan eikä siroteltuna sinne tänne. Kuoppamäki pystyi osoittamaan organisoidessaan Suomessa messuja viiden vuoden ajan, että ne voivat olla itsensä kannattavia. Käynnistyttyään ja vakinaistettuaan Suomen messut -organisaation toiminnan hän väistyi itse niiden johdosta 1925. Ulkomaille viedyistä näyttelyistä Kuoppamäki järjesti osallistumisen Pietarin suurnäyttelyyn 1913, josta käsityö sai useita kultamitaleja, Berliinin matkailunäyttelyyn 1911 sekä Milanon, Dunkerquen, Tallinnan ja Riian näyttelyihin. *Hammas* 1927, 30-31.

⁴²⁹ Suomen messut 1919, 57-60.

⁴³⁰ Suomen messut...1919, 57-59; Hj. S. S. [Hj. Saarto-Sahltedt] 1920, 1-4; Kuoppamäki 1923, 29-30.

⁴³¹ Messuvuonna ... 1920, 1.

⁴³² Holopainen 1990, 6-15.

⁴³³ K. V. 1923, 7.

osittaminen. Ennen esimerkiksi yksi räätäli valmisti miesten puvun, nyt on erikseen ”takkiräätälit, liiviräätälit, housuräätälit, joten jokainen puku on ainakin kolmen räätälin ompelema, neljännen leikkaama, viidennen kuositama ... ovat napit yhden kiinnittämiä, näpinlävet toisen laittamia, hihat kolmannen, vuori neljännen.”⁴³⁴ Kaikesta huolimatta työnjakoa ei nähty ainoastaan negatiivisena, koska työntekijä harjaantui tietyn työvaiheen suorittamiseen ja työ nopeutui. Vaarana oli kuitenkin työn ilon, jolla tarkoitettiin työtyytyväisyyttä ja oppimisen iloa, katoaminen.⁴³⁵ Käsiyöläisten työn ilon ja kunnian katoamisesta oltiin Suomessa huolestuneita laajemminkin: esimerkiksi kasvatustieteilijä Aksel Rafael Kurki kirjoitti siitä kirjassaan *Tekniikka ja kulttuuri sekä työntekijäin sielunelämä* (1936)⁴³⁶.

Itsenäistymisen jälkeen Suomeen säädettiin tuontitulleja, jotka estivät halpojen ulkomaisten tuotteiden maahantuonnin ja tukivat kotimaista teollisuutta. Näin myös saksalainen halpatuotanto ei enää kilpaillut kotimaisten tuotteiden kanssa samalla tavalla kuin 1910-luvun alkupuolella. Tilanne vaikeutui jälleen 1920-luvun alussa kun yrittäjät valittivat, että vasemmistolaiset syyttävät työnantajia tuotteiden kalleudesta, ”kalliista ajasta”, vaikka heidän mielestään merkittävinä syinä tilanteeseen olivat säännöstelyt, keinottelu ja yritystoimintaa rajoittavat lait.⁴³⁷

Lauri Kuoppamäki kirjoitti 1923 ”maanviljelyn ja teollisuuden välisestä taistelusta” ja toivoi, että erimielisyydet ovat sovittavissa ”isänmaan yhteisen edun” nimissä. Hän myös kertoi, kuinka hän on itsekin muuttanut suhtautumistaan teollisuuteen:

olen kyllä nuorempana ihannoinut hyvinkin suppeasti kotipiiriin rajoittuvaa käsityötuotantoa onnellisempänä. Mutta elinkeinojen historiaa eri maissa tutkiessani ja koneellisen maanviljelyksen ravakkaa edistymistä omassakin maassamme seurattuani olen saanut todeta, että ihmisillä on voimakas pyrkimys käyttää toistensa keksintöjä ja muualla hyvin tuloksiin johtaneita toimintamuotoja omankin elinkeinon edistämiseksi. Täten ovat olosuhteet minutkin asettaneet sillanrakentajaksi maanviljelyksen ja teollisuuden välille.⁴³⁸

Messuosuuskunnalla oli tarkoituksena rakentaa oma talo, johon sijoitettaisiin Valtion kotiteollisuusmuseo ja Taideteollisuusmuseo, jonka hallitukseen Kuoppamäki kuului. Muiden teollisuusalojen osalta esiteltäisiin raaka-ainenäytteitä ja työkaluja sekä koneita, jotka edustaisivat viimeisimpiä saavutuksia. Koelaboratorioissa tutkittaisiin myytävien tuotteiden ja laitteiden kelpoisuutta. Samassa talossa toimisi myös ammattienedistämislaitos. Kuoppamäki visioi rakennuksen ”uudeksi elinkeinojen taloksi”, jossa järjestettäisiin myyntinäyttelyitä ympäri vuoden eikä vain kesäisin ulkona kuten tähän asti. Vuokramenojen kattamiseksi taloon sijoitettaisiin vuokrattavia myynti- ja toimistotiloja. Rakennuksessa sijaitsisi myös valtion kotiteollisuustoimisto, jossa Kuoppamäki teki var-

⁴³⁴ Ihmisvoima...1919, 144-145.

⁴³⁵ E.T. 1921, 68.

⁴³⁶ Kettunen 1999, 216, 233.

⁴³⁷ L. A. 1921, 3-4; Salmenhaara 1921, 133.

⁴³⁸ Kuoppamäki 1923, 29-30.

sinaista virkatyötään. Kotiteollisuustoimistoa Kuoppamäki piti tärkeänä lenkinä ”maatalous- ja teollisuuselinkeinojen välisen vuorovaikutuksen herättämisessä ja ylläpitämisessä.”⁴³⁹ Hänen mukaansa talo on ollut suunnitteilla jo 40 vuotta, mutta Venäjän hallitus vastusti hanketta, joten sitä ei voitu toteuttaa⁴⁴⁰.

Hanke eteni 1924, kun sitä varten ostettiin tontti Helsingistä Ratakadun ja Yrjönkadun kulmauksesta. Taloudellisesti epävakaa ajan vuoksi uuden talon rakentamista siirrettiin tulevaisuuteen ja osuuskunta alkoi korjata kyseisessä osoitteessa ollutta vanhaa kiinteistöä. Taloon tehtiin Messu-kievari eli 14 huoneen majoitustilat. Jo kesällä 1924 rakennukseen siirtyi messuosuuskunnan toimisto, valtion kotiteollisuustoimisto ja kotiteollisuusmuseo. Samassa kiinteistössä sijaitsi myös kauppakoulu samoin kuin Suomen Vientiyhdistys ja Kotimaisen Työn Liiton⁴⁴¹ toimisto. Suomen messujen näyttelytilojen lisäksi rakennuksessa toimi myös ravintola ja elokuvateatteri⁴⁴².

Käsityö ja Teollisuus -lehteen kirjoittanut Hj. Saarto-Sahlstedt totesi käytyään 1924 Suomen messuilla, että etenkin käsi- ja pienteollisuuden, erityisesti huonekalujen, jalkineiden, suksien, puukkojen ja leikkikalujen sekä karvalankamattojen, laatu ja taso ovat nousseet. Hänestä oli kuitenkin masentavaa kuulla, kuinka ”kalseasti yleisö ja ostajat suhtautuivat näihin käsityötuotteiden huipputuotteisiin”, jotka eivät voi kilpailla hinnoillaan tehdastuotannon kanssa. Hän muistutti, että käsityön kilpailu teollisuuden kanssa tuotteiden edullisuudesta on yhtä mahdotonta kuin taidemaalarin tai kuvanveistäjän kilpailu teollisten keramiikkatuotteiden ja väripainokuvien kanssa. Saarto-Sahlstedtin mielestä tuli vedota ostajien makuun ja saavuttaa käsityötuotteissa sellainen taso, ”ettei siihen ankarinkaan arvostelu pysty”.⁴⁴³

Kotiteollisuustoimiston väen suhtautuminen teollisuuteen muuttui myönteiseksi, yhteistyöhaluiseksi ja yhteistyöhakuiseksi 1920-luvulla, kuten ylitarkastaja Kuoppamäen toiminta osoittaa. *Käsityötuotteiden* pääkirjoituksessa todettiin 1928, että:

on eletty sellaisiakin aikoja, jolloin me kotiteollisuuden hyväksi toimijat suorastaan pelkäsimme suurteollisuutta. Pelkäsimme tehdastyön vievän kaiken leivän käsityöläisiltä ja tempaavan hänet kokonaan grottemyllyynsä. Käytäntö on kuitenkin osoittanut kuluttajakunnan sikäli vaurastuneen, että ostajansa löytää niin hyvin tehdastuote kuin käsin valmistettukin tavara. Nämä eri tuotantomuodot voivat siis sovussa viihtyä vierekkäin, vieläpä olla toisiaan auttavassa yhteistoiminnassakin. Tehdasteollisuudellemme koituu kotiteollisuudesta jatkuvaa hyötyä siinä muodossa, että käsityöitä omaan lukuunsa harjoittaneitten piireistä on tehtäisiin saatu niitten työväestön teknillisesti kouluuntunein ja omaperäsin aines. Monien tehtaittemme työnjohtajista, vieläpä pääjohtajista, usea on kotiteollisuuspiireissä saanut alkukasvatuksensa.⁴⁴⁴

⁴³⁹ Kuoppamäki 1923, 30.

⁴⁴⁰ Kuoppamäki 1923, 30.

⁴⁴¹ Kuoppamäki oli myös Kotimaisen Työn liiton hallituksen puheenjohtaja 1912-1920 ja rahastonhoitaja 1919-1931. Soininen 1998, 25.

⁴⁴² [Kuoppamäki] 1924, 75-76

⁴⁴³ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925, 125-126

⁴⁴⁴ Suuri...1928, 21.

Vaikka *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä suurteollisuutta moitittiin siitä, että se ei ole investoinut juuri lainkaan tarvitsemansa työvoiman koulutukseen, vaan käsityökoulutuksen saaneet houkuteltiin teollisuuden palvelukseen parempien palkkojen avulla. Ilmiö koski koko Eurooppaa. Vasta ensimmäisen maailmansodan aiheuttama ammattimiesten kuolleisuus herätti teollisuuden harjoittajat, varsinkin Saksassa. He huomasivat, etteivät pysty yksin kyllin tehokkaasti kouluttamaan ammattilaisia ja "löivät rauhankämmentä" käsityön ja pienteollisuuden kanssa. Erikoistuminen vaati nuorison ammattikasvatusta ja kouluttamista.⁴⁴⁵

Liukuhihnatyöstä ja fordismista kirjoitettiin 1928 (ks. s. 93, 96). Samana vuonna kirjoitettiin Suomen standardisoimispyrkimyksistä. Standardisoimislautakunta perustettiin Suomeen 1924, noin 20 vuotta myöhemmin kuin esimerkiksi Englantiin. Korostettiin, että rationalisoinnin välttämättömyys on tunnustettu kaikkialla sivistyneessä maailmassa, myös Suomessa. Keinoina olivat sentralisointi, spesialisointi ja standardisointi. "Sanan rationalisointi voimme suomeksi ilmaista käsitteellä "järkipäiväinen taloudenhoito". ...Kun tarkastelemme nykyisiä tuotantomenetelmiä, täytyy meidän myöntää, että niissä on paljon toivomisen varaa. Kaikilla aloilla on havaittavissa tappiolähteitä ja tuhlausta"⁴⁴⁶

Lautakunta valvoi ja kehitti standardisointia, mutta ei puuttunut varsinaiseen standardisoimistyöhön, jota varten oli perustettu komiteoita, esimerkiksi kone-, sähkö- ja paperialalle. Maataloudessa ja puu- ja rakennusteollisuudessa ei noudatettu vielä 1928 standardisointiperiaatteita. A. Willberg kertoi esimerkiksi Yhdysvalloista, jossa standardisoinnin avulla on säästetty 10 miljoonaa dollaria supistamalla lapioiden, hakkujen, kankien ja niiden kaltaisten työvälineiden lukumäärä 4 460 mallista 384:ään. Paperikokojen standardisoinnin laskettiin tuottavan noin 100 miljoonan dollarin vuotuisen säästön. A. Willberg korosti, että talouselämän johtajien olisi osoitettava suurempaa ymmärrystä ja uhrautuvaisuutta standardisoimistyötä kohtaan. "Saksassa pidetään standardisointia yhtenä niistä päätekijöistä, joiden avulla taloudellinen nousu sota-ajan aiheuttamasta lamaannustilasta saatettiin niin nopeasti suorittaa".⁴⁴⁷

Standardisoinnista kirjoitettaessa 1929 rationalisointia käsiteltiin myös käsityön ja pienteollisuuden näkökulmasta. Korostettiin liiketaloudellisen ja tieteellisen tutkimuksen merkitystä ja tutkitun tiedon soveltamista käsityöyrityksiin sekä tiedon välittämistä ammattikoulutuksen ja ammattienedistämislaitoksen avulla. Esimerkkinä pidettiin Saksassa Karlsruhessa sijainnutta liiketalouden tutkimuslaitosta.⁴⁴⁸ Samana vuonna kritisoitiin, että valtio ryhtyi harjoittamaan teollisuutta ja kilpailemaan yksityisten yritysten kanssa. Lisäksi valtiota moitittiin korkeasta verotuksesta ja kotimaisen teollisuuden tullisuojujen poistamisesta.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Käsityön ja teollisuuden... 1928, 85-86.

⁴⁴⁶ Willberg 1928, 144-145.

⁴⁴⁷ Willberg 1928, 145-147.

⁴⁴⁸ Käsityön ratsionalisoinnista...1929, 129-130.

⁴⁴⁹ S. [Saarto-Sahstedt] 1929, 4.

Ongelmia tuotti 1900-luvun alkuvuosikymmenillä teollisuuden, taideteollisuuden, teollisen käsityön ja käsityön erottaminen toisistaan. "Käsityöläinen" ja "teollisuudenharjoittaja" sanojen määrittelystä kirjoitettiin kesällä 1931 *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä. Oikeana ratkaisuna ei pidetty sitä, että ero tehtiin työntekijälukumäärän perusteella. Käsityöyrityksiksi laskettiin maksimissaan viiden työntekijän yritykset, ja sitä suuremmat olivat teollisuusyrityksiä. Kuitenkin pienelläkin työntekijämäärällä saatettiin valmistaa tuotteita niin suuria määriä, ettei voida puhua käsityöstä tai käsiteollisuudesta vaan suurteollisuudesta. Kriteeriksi ehdotettiin "persoonallista leimaa", joka näkyy käsityössä sitä verrattaessa "persoonattomaan" koneelliseen tuotantoon.⁴⁵⁰

Taideteollisuus

Monien tutkijoiden (Read, Sparke, Forty) mielestä on perusteltua aloittaa teollisen muotoilun historia 1700-luvun puolivälistä⁴⁵¹, koska teollistumisen seurauksena työnjako ja markkinoinnin tarpeet sysäsivät taideteollisuuden liikkeelle. Esineiden muotoilusta tuli teollistuvissa länsimaissa merkittävä esteettisen ja sosiaalisen kommunikaation väline. Sarjatuotannon nopeutuessa tarvittiin lisää malleja, markkinat laajenivat ja vienti veti. Uutuudet kiinnostivat kuluttajia. Syntyi myös uusi asiakaskunta, kun keskiluokka vaurastui ja porvariston asema parani varsinkin Ranskan vallankumouksen (1789) jälkeen. Markkinointi suunnattiin keskiluokalle, joka oli valmis maksamaan tyylistä voidakseen osoittaa vaurastumistaan.⁴⁵²

Muotoilukeskustelu alkoi 1830- ja 1840-luvuilla Englannissa, jossa keskeiseksi kysymykseksi nousi brittiläisen muotoilun huonomuus. Tähän nähtiin kaksi syytä. Ensinnäkin koneistamisen vaikutus, mutta myös laadun huonous, josta syytettiin käsityöläisten tietämättömyyttä ja taiteellisuuden puutetta. Itse asiassa käsityöläiset eivät tarvinneet suunnittelukykyä, koska heidän tuli vain osata valmistaa työ suunnitelman mukaisesti. Ongelmana ei siis ollut käsityöläisten huono suunnittelutaito vaan teollisuuden markkinatalousjärjestelmä,

⁴⁵⁰ Pienteollisuus...1931, 75.

⁴⁵¹ Kirjallisuudessa esitetään myös monia muita vaihtoehtoja. Teollinen muotoilu rajataan esimerkiksi 1900-luvulle, jolloin teollistumisen katsotaan alkavan Euroopan art nouveausta. Rajausta on tehty vieläkin lähemmäksi nykyaikaa, toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan alkaen vuodesta 1945. On katsottu, että muotoilijan ammatilliset tehtävät varsinaisesti vasta tuolloin muotoutuivat ja vakiintuivat. Alku sijoitetaan myös viktoriaaniseen Englantiin 1850-luvulle, keskelle mekaanisen tuotannon laajentumista. 1700-luvun loppupuolella alkoi mallisuunnittelu sellaista tuotantoa varten, joka oli tarkoitettu paikallista käyttäjäkuntaa laajemmalle piirille. Jos muotoilun historiassa tarkastellaan etupäässä teknologiaa ja sarjatuotannon esineitä, sijoittuu alku juuri tähän ajankohtaan. Teollisen muotoilun historia rajautuu kirjallisuudessa yleensä kulttuurisesti ja maantieteellisesti Länsi- Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin. Monikulttuurisuus, globalisaatio ja postkolonialismi vaikuttavat myös muotoiluun. Länsimainen perinne on vain yksi olemassa olevista muotoilun historian alueista. Vert. Vihma 2002, 5-6.

⁴⁵² Vihma 2002, 10-12.

joka asetti määrän laadun edelle. Arkkitehdit, taiteilijat ja intellektuellit, jotka olivat mukana 1850-luvun taideteollisuusreformissa, toimivat liian lähellä teollisia ja kaupallisia intressejä uskaltaakseen liittyä radikaaliin kritiikkiin.⁴⁵³ Vain William Morris oli sellaisessa asemassa, että hän kritisoi teollista yhteiskuntaa. Sosialistina hän syytti kapitalistista ahneutta muotoilun huonosta laadusta. Vaikka Morris ei kannattanut teollistumista ja hän piti ”konetuotteita” rumina, hän ei väittänyt, että kone oli huonon muotoilun syy⁴⁵⁴. Muotoilukeskusteluun vaikutti myös se, että tuotesortimentti oli 1800-luvulla erittäin laaja. Hiusharjasta saattoi olla satoja eri malleja.⁴⁵⁵ Koneiden tuhoava vaikutus oli osa laajaa muotoilukeskustelua, joka käytiin 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla Englannissa, kun muotoilusta tuli osa kansallista politiikkaa⁴⁵⁶. Taideteollisuuden ja käsityön historia on myös yhteiskuntapolitiikkaa ja taloushistoriaa⁴⁵⁷. Artefakteilla ei ole omaa elämää, eivätkä ne ole vain suunnittelijoidensa työnäytteitä vaan tuotteet ovat sidoksissa ihmisiin ja yhteiskuntaan, jossa niitä valmistetaan, myydään ja käytetään. Taideteollisuutta ja käsityötä tutkittaessa ei voi rajoittua vain esineisiin ja tyylihistoriaan.⁴⁵⁸

Käsityö ja taideteollisuus ovat sidoksissa teollistumiseen. Skandinaviassa ratkaiseva muutos tapahtui Frederik Wildhagen mukaan noin 1870, ja sen toi julkisuuteen taideteollinen liike ja hieman myöhemmin kotiteollisuusliike. Norjan taideteollisuusmuseon perustaja, taidehistorian professori Lorentz Dietrichson ilmaisi mielipiteenään 1886: taideteollisuusliike antaa työläisille päivittäisen leivän samoin kuin jalostaa koteja levittämällä järjestystä ja kauneutta asuntoihin. Liike luo onnellisuutta ja mielekkyyttä yhteiskuntaan, koska hyvät kodit luovat hyviä kansalaisia. Hänestä taideteollisuus oli sosiaalisen toiminnan muoto. Hän ei korostanut manuaalista työtä eikä teollista tuotantoa, vaan oli huolissaan lopputuloksesta, ei prosessista. Avainkäsite oli taide - innostaa ja lisätä estetiikkaa jokapäiväisiin esineisiin.⁴⁵⁹ Reformistit olivat huolissaan myös niin maaseudulla asuvien kuin työväestönkin tavasta kuluttaa vähäiä varojaan turhiin ja tarpeettomiin tavaroihin. Kulutusta neuvottiin suuntaamaan tarpeelliseen ja omaa luokka-asemaa vastaavaan esineistöön, mutta pyrittiin kohottamaan myös makua. Jo Pariisin maailmannäyttelyssä 1867 esiteltiin työväestölle suunnattuja kaikesta koristeellisuudesta riisuttuja kalusteita, joiden muotokieli korosti samalla porvariston ja työväenluokan erilaisina nähtyä kulttuurista luonnetta.⁴⁶⁰

Wildhagen mukaan 1900-luku korosti käsityön ja taideteollisuuden kehityksen kolmijakoa. Ensimmäisessä vaiheessa 1800-luvun loppupuolella korostettiin Arts and Crafts -liikkeen mukaisesti sosiaalisia päämääriä rajoittuen

⁴⁵³ Forty 1986, 60.

⁴⁵⁴ Morris 1914, 352.

⁴⁵⁵ Forty 1986, 60-61.

⁴⁵⁶ Forty 1986, 58-60.

⁴⁵⁷ Forty 1986, 8.

⁴⁵⁸ Wildhagen 1987, 22.

⁴⁵⁹ Wildhagen 1987, 22- 23.

⁴⁶⁰ Auslander 1996, 217-218.

ylemmän keskiluokan kaupunkikotien kaunistamiseen. Seuraavaksi suuntauduttiin 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kansan enemmistön kotien kaunistamiseen - laatu liitettiin määrään. Kolmannessa vaiheessa sosiaalinen uudelleen-orientoituminen liitettiin kone-estetiikkaan, joka perustui standardisointiin ja rationalisointiin. Ainoastaan esineitä "taiteen avulla jalostamalla", uusi ja moderni muotojen koodisto istuisi nyky-yhteiskuntaan ja esineet puhdistuisivat lopullisesti ornamenteista. Laatu ei etsitty historiasta, vaan se tuli löytää nykyisyydestä. Tuli olla hyödyksi mahdollisimman suurelle joukolle.⁴⁶¹ Yhteiskunnalliset muutokset loivat kasvavan keskiluokan ja työväenluokan, jotka tarvitsivat paljon kohtuuhintaisia, mutta ajan hengen mukaisia esineitä kodinsustukseensa. Tämä tarve voitiin tyydyttää käyttöesineitä lisäävällä teollisella valmistuksella. Samalla taideteollisuutta alettiin nyt ensimmäistä kertaa Euroopan historiassa pitää omana, taloudellisesti merkittävänä tuotantomuotona.⁴⁶² Mutta taideteollisuus ei olisi kohonnut omaksi taiteenalakseen ilman sosiaalisten uudistuspyrkimysten sivistyksellisiä tavoitteita. Kuvitelma paremmasta elämästä kauneuden avulla antoi taideteollisuudelle sen aseman, joka sillä nykyään on.

Osa suomalaisesta taideteollisuudesta, kuten tekstiilit, lasi, keramiikka ja huonekalut, perustuvat pääasiassa käsityöperinteeseen. Teollisen valmistuksen alkuaikoina malleihin vaikutti myös ranskalainen, saksalainen ja brittiläinen teollinen tuotanto, koska teollisuuslaitoksiin 1800-luvun lopussa töihin tulleet ulkomaalaiset ammattilaiset toivat teknisen taitonsa lisäksi mukanaan myös muoto- ja koristelunäkemyksensä⁴⁶³. Käsityömaista taideteollisuutta vei voimakkaimmin eteenpäin vuosisadan vaihteessa kaksi instituutiota: vuonna 1871 perustettu Veistokoulu ja 1879 perustettu Suomen Käsityön Ystävät. Molempien tarkoituksena oli edistää kotimaista käsityötä ja esinekulttuuria sekä sovellettua taidetta. Porvoossa toiminut Iris-tehdas on suomalainen esimerkki Arts and Crafts-liikkeen kaltaisesta työpajatoiminnasta – samoin Eero ja Lauri Mäkisen Sortavalan Myllykylässä sijainnut käsityökoulu- ja puusepäntehtäsyhteisö.

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ylläpitämä koulu oli käytännössä ensimmäiset 30 vuotta melko puhtaasti käsityöläiskoulu, vaikka teoriassa sen tarkoituksena oli lähentää taideteollisuuden ja taiteen yhteistyötä. Yhdistyksen perustamisidean antoi Helsingin yliopiston estetiikan ja kirjallisuuden professori Carl Gustaf Estlanderin (1834-1910) vuonna 1871 julkaisema pamfletti "*Den finska konstens och industrins utveckling hittills och hädanefter*". Kirjoituksessa Estlander kommentoi yhteiskuntaa, käsityötä, taidetta ja teollisuutta sekä teki ehdotuksia ongelmien ratkaisemiseksi. Se oli myös kiistakirjoitus, jonka kärki suuntautui kohti Taideyhdistyksen johtoa⁴⁶⁴, koska se kannatti taidetta taiteen vuoksi -ajattelua. Estlander halusi rakentaa taiteen ja teollisuuden välille liiton,

⁴⁶¹ Wildhagen 1987, 26.

⁴⁶² Kruskopf 1989, 12-13.

⁴⁶³ Häti-Korkeila – Kähönen 1985, 17; Schybergson 1990, 80-83.

⁴⁶⁴ Estlanderilla ja taideyhdistyksen johdossa olleella Adolf von Beckerillä oli hyvin erilaiset näkemykset taidekasvatuksen päämääristä. Huovio 1998, 52.

josta molemmat osapuolet hyötyisivät. Hän tarkasteli⁴⁶⁵ suomalaisia teollisuudenaloja ja totesi, että ainoastaan mekaaniset verstaat ja puuvilla- ja pellavakehäämöt ylsivät Suomessa kansainväliselle tasolle.⁴⁶⁶ Estlanderin näkemykset taideteollisuuden ja teollisuuden hyödyllisyydestä ja tulevaisuudennäkymistä eivät itse asiassa olleet uusia, koska *Teknologen* (1845-1848), *Teknisk Tidskrift* (1853-1854) ja *Mönsterblad för Hantverkare* (1855) -lehdissä oli samasta teemasta kirjoitettu jo aiemmin⁴⁶⁷.

Estlander totesi, että taiteilijoiden tulisi lähentyä "potenssiltaan taidetta alempaa" käsityön aluetta. "Käsityö, taiteen kasvattajatar, on joutunut eroon kaikesta siitä, missä taide voi vaikuttaa muotoaistiin ja olla mallina".⁴⁶⁸ Estlander halusi pitää taiteilijan ja käsityöläisen erillään, vaikka hänen teksteissään on havaittavissa ajatus osittaisesta sulautumisesta ja joka tapauksessa käsityön ja taiteen lähentämisestä⁴⁶⁹. Sixten Ringbom on todennut, että taideteollisuuspiirit olivat ylimielisiä ja akateeminen johto epäluuloinen käytännön työtä ja ammattikoulutusta kohtaan⁴⁷⁰. Paula Tuomikoski-Leskelän (1979) mukaan Estlanderin päämääränä oli kouluttaa käsiteollisuustyöntekijöitä taiteen kautta – piirustuksenopetuksen avulla – tarkoituksenaan yhdistää käsiteollisuus ja taide, jolloin taideteollisuus olisi kaikkien ulottuvilla. Hänestä Estlanderin taideteollisuusateen lähtökohdat olivat sosiaalis-moraalisia ja esteettisiä samalla tapaa kuin Ruskinin ja Morrisin.⁴⁷¹

Ideologisesti Estlanderin pamflettia ja Taideteollisuusyhdistyksen perustamista pidetään ruotsinkielisten liberaalien mielenilmaisuna. Liberalismia kannattivat aatelisto ja porvarit, teollisuuden ja kaupan intressien puolustajat, joille oli tärkeää kansainväliset suhteet ja elinkeinovapaus. Vastapuolella olivat fennomaanit. Kumpikin osapuoli sai ajatustensa ajajiksi kansalaisyhdistyksen. Fennomaanien Kansanvalistusseura perustettiin 1874 ja liberaalien Taideteollisuusyhdistys 1875.⁴⁷² Fennomaanien ja liberaalien välillä oli suuntautumiseroja myös esteettisissä kysymyksissä. Fennomaanit kannattivat Matti Klingen mukaan Saksassa vallinnutta näkemystä taiteesta jonkin korkeamman totuuden ilmauksena ja henkisenä arvona. Nähtiin, että taide oli olemassa itseään varten

⁴⁶⁵ Estlander jakoi pamfletissaan teollisuuden kolmeen kategoriaan, joista ensimmäinen hyötyi taiteesta eniten, toinen vähän ja kolmas ei lainkaan. Ensimmäiseen osioon kuuluivat mm. ornamenttikuvanveisto, koriste- ja lasimaalaus, jotka liittyivät läheisesti arkkitehtuuriin ja rakennusten sisustustöihin. Samaan ryhmään kuuluivat käsityövaltaiset peili-, kori- ja leikkikalutehtaat, musiikki-instrumenttien valmistajat, pronssi- ja messinkivalimot, kivipainot ja kirjansitomot. Toiseen kategoriaan kuuluivat ne suuret teollisuuslaitokset, joista tuli myöhemmin taideteollisuuden keskeisiä alueita, kuten lasi-, posliini- ja metalliteollisuus sekä huonekalu- ja tapettitehtaat. Kolmanteen kategoriaan kuuluivat taiteen ulkopuolelle jäävä teollisuus, johon Estlander listasi esimerkiksi tekstiiliteollisuuden. Maunula 1989, 185.

⁴⁶⁶ Estlander 1871, 15-17; Schybergson 1916, 254-258; Maunula 1989, 184; Huovio 1989, 60; Konttinen 2001, 51-52.

⁴⁶⁷ Ringbom 1980, 201-203, 207, 220. Ks. Myös Konttinen 2001, 51-52.

⁴⁶⁸ Estlander 1871, 17, 49; Schybergson 1916, 245; Viljo 1984, 23-30; Smeds 1996, 116.

⁴⁶⁹ Suhonen 2000, 32-34.

⁴⁷⁰ Ringbom 1980, 207, 220.

⁴⁷¹ Tuomikoski-Leskelä 1979b, 13; Tuomikoski-Leskelä 1979d, 43-48.

⁴⁷² Klinge 1977, 149-151; Alapuro 1985, 70; Huovio 1998, 89.

- l'art pour l'art. Kun taas liberaalit edustivat englantilaisten utilitaristien näkemystä. Taidetta pidettiin varteenotettavana tekijänä pyrittäessä parempaan yhteiskuntaan.⁴⁷³ Ilkka Huovio (1998) on todennut, että taideteollisuusyhdistyksen ylläpitämä taideteollisuuskeskuskoulu oli yhä 1900-luvun alkuvuosikymmenillä näkemyksiltään liberalistinen. Nationalistiset ajatukset eivät olleet kovin voimakkaita.⁴⁷⁴

Estlanderin taideteollisuusohjelmalla oli lähinnä kolme lähtökohtaa: alan ammattiopetuksen järjestäminen, hyvän maun kehittäminen ja taideteollisuuden kasvattava, sosiaalinen tehtävä. Jalostamalla esinetuotantoa taiteen avulla se voitaisiin tuoda kaikkien ulottuville ja koko kansan esteettinen maku kehittyisi. Estlanderin mukaan teollisuustuotantoa voitiin parantaa ammattikoulutuksen, käsityökoulujen avulla, kuten muuallakin Euroopassa oli tehty.⁴⁷⁵ Käsityöläiskouluna 1871 perustettu Veistokoulu oli pääasiassa tarkoitettu työssä käyville käsityöläisille ja se toimi iltaisin. Koulussa annettiin opetusta lähinnä rakennusten ulko- ja sisustustöitä tekeville koristeveistäjille ja -maalareille sekä puusepille⁴⁷⁶. Veistokoulussa aloitettiin 1880-luvun alkupuolella rakennus- ja konealan ammattikurssit, joista kehittyi sittemmin Helsingin Teollisuuskoulu (teknillinen oppilaitos)⁴⁷⁷. Tekniikka ja taide yhdistettiin muun Euroopan mallin mukaisesti⁴⁷⁸. Keskeisenä ajatuksena oli tarjota kulutustavaroista kiinnostuneille tahoille uusia kansantaloudelle hyödyllisiä tehtäviä, jotka samalla parantaisivat suunnittelijoiden toimeentuloa⁴⁷⁹.

Kun maan käsityöläisten koulutusta organisoitiin Estlanderin johtaman komitean pohjalta uudelleen, muuttui Veistokoulu 1886 Taideteollisuuden keskuskouluksi, joka toimi myös ylempänä käsityökouluna⁴⁸⁰. Viktor von Wright pyrki tuomaan 1880-luvulla ja 1890-luvun alussa keskuskouluun myös perustamansa työväenliikkeen sosiaalipoliittisia näkemyksiä, koska hän toimi aktiivisesti Suomen käsityöläiskoulujen, siis myös Taideteollisuuden keskuskoulun, kehittämiseksi. Von Wright kuului vuosina 1882-1911 Taideteollisuuskeskuskoulun hallintoelimiin.⁴⁸¹ Koulu muuttui ylemmäksi taideteollisuuskouluksi vuoden 1902 organisaatiomuutoksen jälkeen. Nyt korostettiin taiteellista vapautta ja suunnittelun opetusta. Kolmivuotinen taideteollisuuskoulutus jakaantui kahdeksaan materiaalipohjaiseen linjaan. Tässä päiväkouluissa opiskelu oli päätoimista. Alkeis- ja käsityökoulutusta Taideteollisuus-keskuskouluissa antoivat yhä edelleen iltakouluina toimineet valmistava koulu ja ylempi käsityöläiskoulu. Piirustuksenopettajien koulutus oli omana yksikkönään.⁴⁸² Varsinainen am-

⁴⁷³ Klinge 1977, 154-155.

⁴⁷⁴ Huovio 1998, 170.

⁴⁷⁵ Estlander 1871, 44-45, 70, 76-77, 79-81; Huovio 1998, 53-54, 81.

⁴⁷⁶ Schybergson 1916, 254-258; von Essen 1925, 8-9; Maunula 1989, 185; Huovio 1998, 54.

⁴⁷⁷ von Essen 1925, 54-56; Viljo 1987, 58; Huovio 1998, 78.

⁴⁷⁸ Vert. Pevsner 1973, 245.

⁴⁷⁹ Viljo 1987, 59.

⁴⁸⁰ von Essen 1925, 8; Huovio 1998, 63-67, 78, 121.

⁴⁸¹ von Essen 1925, 108-111; Änkö 1968, 79; Huovio 1998, 91, 126-127, 142-143, 147-148.

⁴⁸² Maunula 1989, 196-197; Huovio 1998, 163.

matillinen taideteollisuusopetus alkoi siten vasta 1902. Aiemmin oli kyse käsityöläisten kouluttamisesta. Opintouudistuksen toteutti koulun taiteellinen johtaja Armas Lindgren, joka oli tehtävässään vuoteen 1912 asti. Hän korosti taidekäsityön ja koristetaiteen suhdetta ympäristöön mutta myös dekoratiivisuutta.⁴⁸³ Lindgrenin tilalle taiteelliseksi johtajaksi tuli Rafael Blomstedt. Vuonna 1914 oli taideteollisuuskoulun ja Viktor von Wrightin välillä erimielisyyksiä, koska von Wright halusi erottaa oppilasmäärältään suuremman ylemmän käsityöläiskoulun taideteollisuuden keskuskoulusta liittääkseen sen kiinteämmin Helsingin ammatillisiin käsityöläiskouluihin. Hanke ei kuitenkaan saanut keskuskoulun päättäjien kannatusta eikä toteutunut. Keskuskoulun organisaation ja opetusohjelman reformit saatettiin loppuun sotavuosina 1915-1917. Tavoitteena oli opetuksen laajempi taiteellinen kompetenssi sekä halu antaa oppilaille tietoja ja taitoja studiotyöskentelyä ja teollista mallisuunnittelua varten.⁴⁸⁴ Keramiikkaosasto perustettiin kouluun 1902, ja 1926 aloitti toimintansa graafisen suunnittelun linja, jossa koulutettiin pääasiassa mainospiirtäjiä. Itsenäinen tekstiilitaiteen osasto syntyi 1929.⁴⁸⁵ Vuonna 1911 koulusta valmistuneet järjestäytyivät ammatillisesti ja perustivat Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon. Taideteollisuuskeskuskoulu kasvatti aina toiseen maailmansotaan asti etupäässä taidekäsityöhön suuntautuneita suunnittelijoita, tehdasmainen työskentely oli toisijaista⁴⁸⁶. Koristetaiteilijoita koulutettiin kuitenkin liikaa, sillä kaupungistumisesta huolimatta taideteollisuudesta kiinnostuneita asiakkaita oli liian vähän, jotta omat taidekäsityöpajat olisivat menestyneet⁴⁸⁷.

Keskuskoulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt jakoi 1928 ilmestyneessä Ornamon vuosikirjan artikkelissaan "taideteollisuus" käsitteen sisällöllisesti kahtia. Se sisälsi kaksi laajaa kokonaisuutta, taideteollisuustyön ja taidekäsityön. Hän piti teollista tuotantoa yhteiskunnallisesti merkittävämpänä kuin taidekäsityötä ja totesi samaan hengenvetoon, että alan oppilaitosten opetus ei ole kyennyt seuraamaan kehityksen kulkua. Blomstedt korosti opetuksessa käytännön työnä käsityön merkitystä vaikka tavaroiden tuotantotavat koneellistuvat.⁴⁸⁸

Käsityön ja teollisuuden välistä suhdetta tarkasteltaessa on kyse myös taiteen ja tekniikan kohtaamisesta. Toiset pitivät koneiden avulla massatuotettuja esineitä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa suoritukseltaan täydellisempinä kuin käsintehtyjä. Käsityöläispiireissä näkemys oli päinvastainen. Tekniseen paremuuteen liitettiin myös ajatus, että koneellisessa valmistuksessa on helpompi jäljitellä historiallisia tyyliä kuin käsin tehtäessä. Esimerkiksi Gregor Paulsson syytti 1800-luvun teollisuutta siitä, että se ei ollut kiinnostunut esteti-

⁴⁸³ Suomen taideteollisuusyhdistyksen ... 63-64; Huovio 1991, 96, 122.

⁴⁸⁴ Änkö 1968, 78-79; Maunula 1989, 197; Huovio 1998, 128-129, 146-147, 158.

⁴⁸⁵ Muut koulutuslinjat olivat: mallipiirustus, huonekalupiirustus, koristemaalaukset, koristeveisto ja -muovaus, keramiikka, taidetaonta ja metallinpakotus sekä piirustuksen opettajan koulutus. Huovio 1991, 50-51; Huovio 1998, 128, 151-152.

⁴⁸⁶ Huovio 1991, 52.

⁴⁸⁷ Smeds 1999, 93.

⁴⁸⁸ Blomstedt 1928, 5-7.

kasta vaan teknisestä täydellisyydestä. Hän yhdisti 1919 pamfletissaan teknisen täydellisyyden 1800-luvun imitaatiokulttuuriin, jota hän piti kauniin vastakohtana. Paulsson ei myöskään kannattanut näkemystä, että tekninen taitavuus, uudet tuotantomethodit, teollisuus ja koneet olivat syy rumuuteen, koska ajatus johtaisi siihen, että olisi taisteltava koneita vastaan. Koneisiin kohdistetun kriitiikin aiheutti se, että koneilla voidaan jäljitellä kalliita materiaaleja halpoihin muotoihin ja tehdä kummallisia konstruktioita: tehdä asioita, joita ei voi valmistaa käsityönä. Paulssonin mielestä koneilla olisi tuotettava koneille ominaisia muotoja. Ja juuri tässä hänestä teollisuus ja taide voivat tukea toisiaan.⁴⁸⁹

Aineistonäkökulma

Tutkimuksen kohteena olevissa lehdissä ensimmäinen viittaus sanaan taideteollisuus oli vuoden 1895 *Koti ja Yhteiskunta* -lehdessä. Kirjoitettiin, että Suomen taidenäyttelyssä oli esillä myös taideteollisuutta: Eva Sparren nahkatöitä, Astrid Nyströmin rokokoo-tyylinen kuvastin sekä Anna Jahnin ja Ellen Boreniuksen posliinimaalauksia.⁴⁹⁰ Acke Andersson kirjoitti 1898 *Ateneumissa* kaakeliuuneista, etenkin helsinkiläisen Gräsvikin tehtaan eklektisesti koristellusta tuotannosta. Artikkelin yhteydessä hän otti esille modernina pitämänsä käsitteen, soveltava taide⁴⁹¹, joka Anderssonin mukaan ei ole taideteollisuutta vaan kyse on taiteesta, teollisuuteen liittyvistä taideteoksista. Sovellettu taide jalostaa teollisuutta. Kyse ei ole myöskään kvasitaiteesta.⁴⁹²

A. W. Finch kirjoitti 1898 artikkelin keramiikasta. Hän esitteli alan historiaa ja hämmästeli nykykeramiikkatehtaiden "mauttomia tuotteita". Onneksi on myös tehtaita, jotka ovat alkaneet taiteen nimissä korostaa tarkoituksenmukaisuutta. Hyvänä esimerkkinä hän piti Kööpenhaminan kuninkaallista posliinitehdasta. Finch kirjoitti myös "taideteollisesta anarkiasta", joka oli levinnyt Englannista Morrisin ajatusten myötä "melkein kaikkialle", myös Suomeen. Näkemyksiä sovellettiin Porvoon Iris-tehtaalla, jossa hän myös itse työskenteli.⁴⁹³

Taideteollisuus-termin käyttö oli sata vuotta sitten paljon laveampaa kuin nykyisin. Esimerkiksi Yrjö Hirn käytti termiä "luonnonkansojen taideteollisuus"⁴⁹⁴ kirjoittaessaan *Ateneumissa* 1899 alkuperäiskansojen esineistä ja etnograafisesta tutkimuksesta. Hän korosti, että mitä enemmän tutkitaan, sitä ilmeisemmäksi on tullut, että estetiikka ja luovuus näkyy myös luonnonkansojen toiminnassa. Jotkut heimot, kuten pueblot savenvalussa, ovat saavuttaneet Hirnin mielestä koristetaiteessaan täydellisyyden.⁴⁹⁵ Kolme vuotta myöhemmin

⁴⁸⁹ Paulsson 1986 [1919], 10-16.

⁴⁹⁰ -i 1895, 149.

⁴⁹¹ "Den tillämpande konsten är icke så kallad konstindustri, den är i sig själv ett konstvärk och upphör att vara det i förening med industri: kvasikost existerar ej. Men den tillämpande konsten invärkar i första hand på industrin, förädlar den och gör den till ett barn af sin tid". Andersson 1898, 49-50.

⁴⁹² Andersson 1898, 52.

⁴⁹³ Finch 1898, 178-182.

⁴⁹⁴ Hirn käytti termiä "naturfolkens konstindustri". Hirn 1899, 178.

⁴⁹⁵ Hirn 1899, 178-182.

samassa lehdessä kirjoitettiin vanhojen suomalaisten herraskartanoiden taide-
aarteista ja määriteltiin, että soveltavaan taiteeseen kuuluu ”huonekalut, irta-
misto ja seinävaatteet sekä osa arkkitehtuuria”.⁴⁹⁶

Birger Mörner käsitteli vuonna 1900 taideteollisuutta ja modernia sisusta-
mista. Hänen mielestään 1800-luku tarjosi lohduttoman kuvan taideteollisuus-
den kehittymisestä. Viimeisen ”todellisen taidetyylin eli empirismin” jälkeen on
taideteollisuus polkenut paikallaan kykenemättä ottamaan itsenäisiä askeleita.
Turhaan on yritetty herättää henkiin menneitä tyyllisuuntia. Mörnerin mukaan
ainoa nykyajalle tyypillinen taideteollisuuden tunnusmerkki olivat naturalisti-
set kukka-aiheet. Hänen mielestään luonnon imitoiminen kuitenkin tukahdutti
taiteellisen vapauden. Vielä kohtalokkaampi vaikutus taideteollisuuteen ja yleis-
seen makuun hänestä oli industrialismilla. Teollinen tuotanto ja koneet syrjäyt-
tivät käsityöläisten ylpeydellä signeeraamat omat työt. ”Hvad som med tåla-
mod och omsorg *smiddes* under veckor, *gjutes* nu på några sekunder; hvad som
förr skars ut trä, *prässas* nu ur konstgjord massa o.s.v.”⁴⁹⁷

Mörner totesi, että noin 15 vuotta sitten [1885] silmät avautuivat ja huo-
mattiin, että taideteollisuudessa on jotakin hullusti. Perustettiin taideteollisia
oppilaitoksia – mutta uutta tyyliä ei keksitty. Taideteollisuus, jota muut taiteet
”tönivät” pitkään, on nyt ottamassa sille kuuluvan paikkansa. Taiteilijat eivät
enää halveksi sovellettua taidetta vaan ovat siitä innostuneita.⁴⁹⁸ Mörner pohti,
mikä on luonteenomaista syntyvälle uudelle tyyllille. Hänestä vastaus on help-
po: täytyy vain katsoa muutamia moderneja tämän ajan rakennuksia tai mo-
derneja, mieluiten englantilaisia taidelehtiä. Uutta tyyliä hän luonnehti yksin-
kertaiseksi ja suoraksi, toisinaan niukkoja kaarevia muotoja käyttäväksi. Koris-
teiden tehtävänä oli vain korostaa esineen muotoa ja tehtävää. Taidekäsityö
(*konstslöjd*) ”vihaa imitointia” ja käyttää aitoja materiaaleja. Yksinkertaisuuden
myötä tuotteet ovat hinnaltaan aiempaa edullisempia.⁴⁹⁹

Myös Louis Sparre⁵⁰⁰ kirjoitti yksinkertaisuuden sekä materiaalien ja tar-
koituksenmukaisuuden huomioimisesta suunnittelussa. Hän sovelsi periaatteita
uunikaakeleiden suunnitteluun. Sparre totesi *Kotिताiteessa* 1902, että Suo-

⁴⁹⁶ W. H. 1902, 399.

⁴⁹⁷ Mörner 1900, 47.

⁴⁹⁸ Mörner 1900, 46-47.

⁴⁹⁹ Mörner 1900, 47-48.

⁵⁰⁰ Akseli Gallen-Kallela houkutteli Ruskinin ja Morrisin aatteita kannattavan ruotsalaisen kreivi Louis Sparren (1863-1964) Suomeen 1891. Sparre kävi 1890-luvulla Englannissa, jossa hän tapasi The Studio -lehden julkaisijan Charles Holmen ja vieraili Red Housessa, jossa Holm tuolloin asui. William Morris rakennutti ja sisusti Red Housen kodikseen 1859-1860 ja sitä pidettiin kodin ihannekuvana. Sparre halusi tuoda Suomeen ne aatteet, joiden hän itse oli nähnyt valloittavan Eurooppaa. Porvooseen perustettiin Asbeens ”Guild of Handicraft” esikuvana toukokuussa 1897 työpaja, Iris-osakeyhtiö. Yrityksen tarkoituksena oli valmistaa korkealaatuisia sisustustarvikkeita. Sparre suostutteli Suomeen belgialais-englantilaisen Alfred William Finchin (1854-1930), joka oli Henry van de Velden läheinen työtoveri. Finchistä tuli Iriksen keramiikkaosaston johtaja. Yritys perusti Helsinkiin myös Iris-sisustustavaratalon samana vuonna kun se aloitti toimintansa Porvoossa. Sparre näki Iriksen idealistisena päämääränä koko kansakunnan maun kohentamisen. Yritys teki konkurssin vuonna 1902. Munck 1961, 98-100; Supinen 1983, 10, 17, 26-29, 35-37, 49, 62-67; Supinen 1993, 91, 96-98.

messa "heränneinä uusien virtausten kohinasta, on myöskin osa tehtailijoita ja teollisuuden harjoittajia liittynyt uuteen liikkeeseen". Esimerkkinä hän mainitsi toiminimi W. Andsténin ja Osakeyhtiö Iriksen.⁵⁰¹ *Kotitaiide*-lehdessä todettiin, että kotimaiset taiteilijat ovat työskennelleet viime vuosina innostuksen vallassa kohottaakseen koristetaiteen, taideteollisuuden "tositaitteeksi" ja tehdäkseen ymmärrettäväksi yksinkertaisen ja tarkoituksenmukaisen kodin sisustuksen merkityksen⁵⁰².

Seuraavana vuonna todettiin, että suomalaisilla taideteollisuustuotteilla on niin pieni menekki, ettei niiden tehdasvalmistus ole osoittautunut kannattavaksi. Esimerkkinä käytettiin konkurssiin mennyttä Iris-tehdasta. Toisaalta iloittiin Arabian Fennia-sarjan Amerikan viennistä ja pantiin merkille, että markkinoita olisi, jos vain olisi hyviä, taiteilijoiden suunnittelempia tuotteita.⁵⁰³ Samana vuonna kerrottiin myös markkinoille tulleista ensimmäisistä kotimaisista tapettifriiseistä, joita suunnittelivat muun muassa Väinö Blomstedt ja Usko Nyström.⁵⁰⁴

Koti ja Yhteiskunta -lehden mukaan Ateneumissa järjestettiin 1905 ensimmäinen naistaiteilijoiden näyttely. Arkkitehti Signe Lagerborg toimi näyttelysuunnittelijana. Esillä oli sekä nykytaiteilijoiden että jo edesmenneiden taiteilijoiden teoksia. Taideteollisuutta edustivat Dahlberg-Munsterhjelmin ja Schwarzbergin kuvakudokset sekä Borgströmin, Jalavan ja Wikströmin ryijyt. Esillä oli myös metallitöitä, nahkaplastiikkaa ja posliinimaalausta.⁵⁰⁵ Samana vuonna oli myös Suomen Käsityön Ystävien 25-vuotisnäyttely, jonka yhteydessä kerrottiin yhdistyksen merkityksestä kotimaiselle käsityölle⁵⁰⁶. Jalmari Kekkonen totesi, että suomenkielessä käytössä oleva taideteollisuus-sana ilmaisee huonosti käsitteen sisältöä⁵⁰⁷. Kysehän ei ole teollisuudesta vaan käsityöstä. Hän muistutti, että taideteollisuudelle [taidekäsityölle] on annettava sama arvo kuin kuvataiteelle ja vaati, että taidenäyttelyissä tulisi olla parin viime vuoden mallin mukaisesti esillä kuvataiteen rinnalla esimerkiksi puu- ja metalliesineitä sekä nahkaplastiikkaa.⁵⁰⁸

Kotitaitteessa ilmestyi 1905 Hermann Muthesiuksen *Die Kunst* -lehdestä (1901) käännetty laaja taideteollisuuden historiaa käsittelevä artikkeli otsikolla "Taideteollisuuden tie ja päämäärä". Muthesius totesi, että taideteollisuus on uusi 1800-luvun loppupuoliskolla syntynyt käsite: "Se on uutta niin sananmuodostukseen kuin sanansisältönsäkin nähden".⁵⁰⁹ Käsite sai sisältönsä kun perustettiin taideteollisuusmuseoita ja -kouluja teollisen tuotannon taiteellistut-

501 Sparre 1902, 4-5.

502 Mietteitä ... 1902(A), 16.

503 V. P. 1903, 61.

504 Kotimaisia... 1903, 42.

505 H. 1905, 48-49.

506 K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 1-5.

507 J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 9.

508 J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 9-10

509 Muthesius 1905, 11.

tamiseksi koristeaiheita kopioimalla. Syntyi myös uusi ammattikunta eli taide-teollisuuspiirtäjät, koristetaiteilijat, jotka suorittivat mallien siirtämisen.⁵¹⁰

Muthesiuksen mukaan ensimmäinen taideteollisuuden uudistusvaihe oli "kasvien stiliseerauksen" käyttäminen ja toinen vaihe se, että pelkän koristelun asemesta esineille alettiin antaa uusia muotoja. Koristetaiteilijasta tuli "muoto-taiteilija". Taideteollisuudessa alkoi uutta luova työskentely, josta kiinnostuivat myös kuvataiteilijat ja arkkitehdit. Syntyi aikakauslehtiä, taideteollisuuskeskus-teluja ja teoretisointia. Taideteollisuus pyrki muiden taiteiden joukkoon, kun enää ei ollut kyse vain kopioinnista.⁵¹¹ Tarkoituksenmukaisen muodon etsimi-nen, raaka-aineen tunteminen ja kullekin materiaalille ominaiset rakenteet tuli-vat ammattitaidon mittareiksi. Muthesius muistutti, että oikeastaan ei ollut kyse uudesta vaan ikivanhasta rationaalisuuden periaatteesta, joka esitettiin uutena ajatuksena aina silloin kun "muodollisuus on järjen ja luonnon pimentänyt".⁵¹²

Esineiden muotoilun toisen vaiheen rinnalla ensimmäinen vaihe eteni ja kehittyi kasvi- ja eläinaiheiden tyyllittelystä viivan jumaloimiseksi⁵¹³. Havaittiin myös, että taideteollisuus ei saanut rajoittua vain muutamien taiteesta innostu-neiden työskentelyksi, vaan sen oli otettava huomioon kansantaloudelliset rea-liteetit. Esineitä oli alettava valmistaa koneellisesti. Palattiin siis siihen, mitä 50 vuotta aikaisemmin käsityön ja taideteollisuuden uudistusliike oli vastustanut. Lontoon maailmannäyttelyn aikoihinhan syytettiin koneita tuotannon alennus-tilasta. Nyt huomattiin, ettei paha ollut koneissa vaan niiden väärässä sovelta-misessa. Koneilla oli työstettävä koneelliseen tuotantoon sopivia malleja ja tuot-teita eikä yritettävä jäljitellä käsityötä.⁵¹⁴

Vähitellen alettiin nähdä koneellisen tuotannon ja insinööritaidon esteetti-syys. Saksassa tämä tapahtui Düsseldorfin näyttelyssä 1902, jolloin rautapalkeil-la jännitetyssä rautatiehallissa tai veivitangon muodoissa nähtiin rakenteellisia kauneusarvoja:

huomattakoon mitä tämä merkitsee sen jälkeen kun melkein vuosisadan ajan oli se uskonkappale vallinnut, että insinöörien muodostelmat olivat luonnostaan hirveitä, ja että vain sellainen rauta katsottiin "taiteellisesti käsitellyksi" mihin oli johonkin kohtaan akantuslehtiä kiinni naulattu. Eikö tässä ole uuden ajan aamunkoittoja ha-vaittavissa?⁵¹⁵

Hermann Muthesiuksen mielestä toinen merkittävä uudistus tapahtui työpaja-opetuksen käyttöönottamisessa. Oppilaan oli opittava tuntemaan materiaalit, työtavat ja niiden vaikutus muotoihin. Työpajatyöskentelyä tarvittiin syvälli-seen oppimiseen, koska alan kouluissa opittiin yleensä vain tyylihistoriaa kopi-oviksi mallipiirtäjiksi. Muthesiuksen toiveena oli, että taiteilija ja käsityöläinen sulautuisi jälleen samaksi henkilöksi. Samalla taideteollisuus-sanana tilalla voi-

⁵¹⁰ Muthesius 1905, 11-12.

⁵¹¹ Muthesius 1905, 29.

⁵¹² Muthesius 1905, 30.

⁵¹³ Muthesius 1905, 30.

⁵¹⁴ Muthesius 1905, 30-31.

⁵¹⁵ Muthesius 1905, 31.

taisiin käyttää sanaa ammattityö, joka sisältäisi myös taiteen ominaispiirteet. Muthesiuksen tavoitteena oli saada syntymään ”ammattityö, mihin yhtä luonnollisesti taiteellinen henki sisältyy, kuin ihmisruumiiseen ihmis-sielu.”⁵¹⁶

Samalla kun taideteollisuuden sisältö vuosisadan vaihteessa muodostui, se laajeni yksittäisistä taide-esineistä huonekalustoihin, sepäntöihin ja kudontaan pyrkien kokonaistaideteoksiin. Esineiden koristeet alistettiin osaksi rakennetta. Ne eivät olleet itsetarkoitus eikä erillinen taideteos esineen pinnalla. Taideteollisuudesta tuli itsenäinen taiteenala kuva- ja rakennustaiteen rinnalle, osittain rakennustaiteen alueellekin. Muthesiuksen mukaan uudistamistarve ei ole millään taiteen alalla niin suuri kuin asuntojen rakentamisessa ja niiden sisustamisessa.⁵¹⁷ Teksti sisälsi myös 14 vuotta myöhemmin perustettavan Bauhausin perusajatuksen, että tarvitaan yhteinen koulu kaikille taiteen aloille:

”koulu, missä arkkitehdit, taidetyön tekijät, seinämaalarit ja kuvanveistäjät kasvatetaan saman perusajatuksen mukaan. Mutta tämän perusajatuksen tulee välttämättä olla yleistaitteen kasvatukseen pyrkivää, kasvatukseen, mihin tähän asti vain n. k. taideteollisen kasvatusta on jonkin verran selvästi pyrkinyt.”⁵¹⁸

Kotimaan tuotemarkkinoinnin ja mainonnan puute nousi 1900-luvun alussa kirjoitusten aiheeksi. Värillisiä sähkövaloja pidettiin kuitenkin liian persoonattomina ja amerikkalaisena tapana. Mallia kehoitettiin ottamaan entisajan ammattikylteistä.⁵¹⁹ *Kotitaide*-lehdessä huomiota saivat myös taidekäsityöalan uudet yritykset, kuten 1908 toimintansa aloittanut Taidetakomo Koru. Eino Schroderuksen yritys valaisimia, kynttilänjalkoja, kirjoitustelineitä ja huonekalujen heloja ”yksinomaan kotimaisten taiteilijain ja arkkitehtien piirustusten mukaan”.⁵²⁰

Gustaf Strengellin kirjoittama artikkeli suomalaisesta taideteollisuudesta, joka oli julkaistu aiemmin *Hufvudstadsbladet*issa⁵²¹, ilmestyi *Kotitaiteessa* 1908. Strengell korosti taideteollisuuden merkitystä vientituotteena ja piti sitä tärkeänä tulonlähteenä nyt kun ”suomalainen taideteollisuutemme on ruvennut herättämään huomiota ja jopa saanut vissan nimenkin mannermaalla, etenkin Saksassa...”.⁵²² Taideteollisuuden markkinoinnin ongelmana oli Strengellin mielestä suunnittelijoiden kielteinen suhtautuminen tuotteidensa kaupallistamiseen. Taiteellisuuden pelättiin kärsivän. Taiteellisesti korkeatasoisista ja menestyneistä liiketaloudellisista periaatteista myytävistä tuotteista Strengell piti hyvänä esimerkkinä Josef Hoffmannin ja Koloman Moserin johtaman Wiener Werkstätten tuotteita sekä Dresdenin työpajaa, jonka taiteellisena johtajana oli Richard Riemerschmid. Strengell viittasi myös Riemerschmidin tyyppi-huonekaluihin,

⁵¹⁶ Muthesius 1905, 31.

⁵¹⁷ Muthesius 1905, 32.

⁵¹⁸ Muthesius 1905, 37.

⁵¹⁹ G. T-r 1908, 51-53.

⁵²⁰ T. K. 1908, 13; S. F. 1910, 3-4.

⁵²¹ *Hufvudstadsbladet* 21.7.1908.

⁵²² Strengell 1908, 83.

joista oli lehdessä myös kuva⁵²³ (ks. s. 99). Hän totesi, että Suomessa ei ole montaa tuotetta, jotka voisivat menestyä Euroopan markkinoilla. Huonekalut eivät tule kysymykseen, eivät myöskään uunikaakelit tai posliini. Mutta yllättävää kyllä, Strengellin mielestä sopivia vientituotteita olisivat Rauman nyplätyt pitsit sekä ryijyt – siis perinteiset käsityötuotteet. Kyseisiä tuotteita tulisi markkinoida eurooppalaisten suurkaupunkien kauppahuoneille, kuten Berliinissä Hohenzollern Kunstgewerbehausiin ja Lontoossa Libertyyn. Hän myös viittasi, että ruotsalaisilla on mainitussa berliiniläisessä tavaratalossa suuri osasto, jossa myydään pääasiassa kansanomaisia tekstiilejä ja että ”suomalainen osasto löytyy todellisuudessa myös, mutta se on kovin vähäpätöinen”⁵²⁴. Strengell ehdotti, että Taideteollisuusyhdistys ja Suomen Käsityön Ystävät ottaisivat hoitaakseen suomalaisen taideteollisuuden ulkomaan markkinoinnin⁵²⁵.

Helsingissä järjestettiin 1908 Suomen teollisuudenharjoittajien liiton toinen yleinen teollisuusnäyttely. Näyttely jäi torsoksi, koska useat teollisuuden alat, kuten paperitehtaat, kivenhakkaajat, keramiikka- ja lasitehtaat, kellosepät ja savenvalajat, jättäytyivät näyttelystä pois. Myös huonekaluja ja muuta taideteollisuutta oli vain vähän esillä.⁵²⁶ Seuraavana vuonna avattiin Helsingissä Gustaf Strengellin ja Emil Zilliacuksen koti- ja ulkomaisia näyttelyitä, erityisesti taideteollisuusnäyttelyitä järjestänyt ”Taiteellinen asioimisto Liberty”⁵²⁷.

Willy Frank pohti *Kotitaiteen* artikkelissa 1910 taideteollisuuden suhdetta traditioon. Hän piti menneisyyteen katsomista rasitteena. On havaittavissa, että uusille ilmiöille annetaan elämisen oikeus vain silloin, jos ne ”onnistutaan asettamaan johonkin yhteyteen menneisyyden kanssa. ”Traditsiooniton oli yksi niistä haukkumasanoina, joilla oppineet ja oppimattomat poroporvarit koettivat tehdä taideteollisen liikkeen epäluulonalaiseksi silloisen yleisön silmissä.”⁵²⁸ Tämän vuoksi hänen mukaansa useat alalla työskentelevät, varsinkin nuoret, yrittivät etsiä uudelle ilmiölle viitteitä perinteestä. Frankin mukaan taideteollisuudella ei ole perintövelvollisuutta, vaan sen tulee perustua ”aineenmukaisuuden, tarkoituksenmukaisuuden ja konstrukttiivisen muodon dogmeihin” sekä käsityön edellytyksiin. Taideteollista tuotantoa tulee luoda puhtaalta pöydältä, ilman viitteitä menneisyyteen.⁵²⁹

Varhaisimpia esimerkkejä teollisuusyrityksille suunnitelluista tuotteista on tutkitussa aineistossa vuonna 1911 järjestetty kilpailu metallisänkyjen suunnittelusta Lahden Rauta- ja Metalliteollisuus Oy:lle. Parhaista suunnitelmista palkittiin K. N. Borg, Ingegerd Eklund ja Oskar Elenius.⁵³⁰ Samana vuonna oli kilpailu uuni-, ikkuna- ja oviheloista, jonka järjesti Helsingin Rakennusaine-

523 Strengell 1908, 83.

524 Strengell 1908, 84.

525 Strengell 1908, 84.

526 Teollisuusnäyttelyn ... 1908, 101-103.

527 Vennervirta 1909, 32-33.

528 Frank 1910, 32.

529 Frank 1910, 34.

530 Lahden...1911, 46.

kauppa Oy. Palkintosijoilla olivat Edvard Elenius, Oskar Elenius ja Sigurd Schultz.⁵³¹ Koristetaiteilijan koulutuksen saaneet menestyivät hyvin kilpailuissa.

Vuoden 1914 *Kotitaiteen* joulunumero oli Koristetaiteilijain Liitto Ornamon toimittama ja taittama. Kolme vuotta aiemmin perustettu liitto sai mahdollisuuden esitellä jäsentensä osaamista. Lehdessä Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt kirjoitti Deutscher Werkbundin mukaisesta taiteen, teollisuuden ja kaupan yhteistyöstä. Hän totesi, että Suomessa on kahden viimeisen vuoden aikana yhä enemmän alettu kiinnittämään huomiota käsityön ja teollisuuden estetiikkaan ja yritetty etsiä syitä, miksi kotimainen teollisuus ei pysty kilpailemaan ulkomaalaisen tuotannon kanssa.⁵³² Tällä Blomstedt viittasi Kotimaisen Työn Liiton kampanjointiin. Syynä kotimaisen tuotannon huonoon menekkiin hän piti teollisuusyritysten johdon "melkein pä vihamielistä" suhtautumista tuotteiden suunnitteluun ja estetiikkaan. Yrittäjät eivät ole ojentaneet kättä kotimaisille suunnittelijoille, koska he saavat ulkomailta malleja paljon edullisemmin. Yrittäjät myös epäilivät, etteivät kuluttajat osta totutusta poikkeavia malleja. Blomstedt piti suomalaisia kuluttajia hyvin sopeutuvaisina, koska meillä ei ole tyylihistoriallisia perinteitä taakkana kuten monilla muilla kansoilla. Ja jos markkinointi hoidetaan hyvin, on menestys hänen mielestään taattu ja tuotteiden laatu kohoaisi. Blomstedt muistutti, että "piirtäjien ja muovailijain" on istutettava yrittäjiin "vakaumus ehdottomasta välttämättömyydestämme". Tilanteen parantamisessa Blomstedt luotti Kotimaisen Työn Liittoon, joka "pontevasti harrastaa myös yhteistyötä taiteen, teollisuuden ja kaupan välillä".⁵³³

Rafael Blomstedt toivoi, että Kotimaisen Työn Liiton johtoon varattaisiin "sija jollekin voimalle, joka tarmokkaasti ajaisi taiteellisten harrastusten asiata kotoisen työn alalla".⁵³⁴ Se tarkoittiko Blomstedt Ornamoa, Taideteollisuusyhdistystä, Taideteollisuuskeskuskoulua vai jotakin muuta tahoja ei ilmennyt hänen tekstistään. Lopuksi hän muistutti, että mennyt on se aika, jolloin taideteollisuus tarkoitti ahtaasti vain koriste-esineitä ja puhtaasti dekoratiivisia töitä:

Nykyajan sovellettu taide, taidekäsateollisuus ja taideteollisuus kääntyy paljon suu-
remman ja yksinkertaisemman yleisön puoleen ja juuri tämä seikka antaa sille sen
erinomaisen tärkeän kasvattavan merkityksen. ... ja sanottakoon vielä kerran, että
kotimaisen työmme esteettinen uudistus ei tapahtune jäljittelemällä ulkomaan työtä
vaan lujan *taiteilijamme ja teollisuutemme yhteistoiminnalla*.⁵³⁵

Vuoden 1915 *Kotitaiteen* ensimmäisessä numerossa taideteollisuus määriteltiin vähävaraisille teollisesti valmistetuiksi kauniiksi esineiksi⁵³⁶. Samassa lehdessä kysyttiin 1916: "Mitä ymmärretään taideteollisuusesineellä?" Ja vastattiin hie-
man ympäröörästä, että "se on tuote, joka on jalostunut teknillisillä apuneu-

⁵³¹ Helsingin... 1911, 137.

⁵³² Blomstedt 1914 (jouluku), 29.

⁵³³ Blomstedt 1914 (jouluku), 29-31.

⁵³⁴ Blomstedt 1914 (jouluku), 31.

⁵³⁵ Blomstedt 1914 (jouluku), 31-32.

⁵³⁶ Kotoisen taiteen... 1915, 1.

voilla ja tuotteen luojaan yksilöllisen maun kautta⁵³⁷. Lisämääreiksi annettiin, että tuotteen tulee olla yksinkertainen ja tarkoituksenmukainen ja "aina oikea", jolla ilmeisesti tarkoitettiin aitojen materiaalien käyttöä, sitä että materiaaleja ei imitoida. Kun nämä ominaisuudet täyttyvät, antavat ne esineelle lisäksi "kauneuden leiman".⁵³⁸ Artikkelissa todettiin myös, että Suomessakin on tehty paljon työtä "taiteellisemman maun levittämiseksi ja perehdyttämiseksi itse kansaan"⁵³⁹. Valistajista esimerkkeinä olivat Suomen Käsityön Ystävien, Ornamon ja Taideteollisuuskeskuskoulun toiminta. Lisäksi muistutettiin, että taidekasvatus on tapahtunut nimenomaan taideteollisuuden avulla:

"saadaksemme kansamme taideaistia kasvatetuksi, luulemme ja uskomme sen parhaiten käyvän juuri sen taidehaaran kautta, joka niin sanoaksemme kouriintuntuvas-
ti, konkreettisesti kasvatettaville sanoo mikä on kaunista, taiteellista tai ehkä vielä paremmin maukasta, se on taideteollisuuden kautta."⁵⁴⁰

Rafael Blomstedt esitelmöi Tampereella 1922 Suomen kotiteollisuuden edustajain kokouksessa, joka järjestettiin samaan aikaan kun kaupungissa oli laaja, valtakunnallinen kotiteollisuusnäyttely. *Käsiteollisuudessa* julkaistiin otteita esitelmästä. Blomstedtin mielestä ajankohtainen ja keskustelua vaativa asia oli kotiteollisuustuotteiden muotoiluun liittyvät kysymykset, vaikka hän piti esillä olevaa näyttelyä sinällään suurenmoisena osoituksena kotiteollisuuden elinvoimasta. Hän otti esille käsitteisiin liittyvän epäloogisuuden, koska virallisessa näyttelyluettelossa oli esineet kategorisoitu muun muassa seuraaviin luokkiin: kotitarvekäsityöt, kauppakotiteollisuus ja kotitaideteollisuus. Hänen mielestään myös kahdessa ensimmäisessä luokassa oli taideteollisuuden tasolle nousevia tuotteita. Blomstedtin mukaan taideteollisuuden käsite on laajentunut ja rajat kotiteollisuuteen ja käsityöhön ovat hämärtyneet:

Taideteollisuustuotetta on tämän käsityskannan mukaan laajimmassa merkityksessä jokainen työ, - itsestään selvät rajoitukset lukuunottaen, - jonka valmistamisessa on pidetty silmällä paitsi aineen ja tekotavan edellytyksiä myöskin kauneudellista puolta. Tästä johtuu luonnollisesti, että ennen vallitseva ahdas raja kotiteollisuuden - käsityön ja taideteollisuuden välillä useasti on häipynyt näkymättömäksi. Taideteollisuus ei enää suinkaan ole eristetyssä asemassa esimerkiksi kotiteollisuuteen nähden, vaan pyrkii päinvastoin sen kanssa vuorovaikutukseen ja yhteistyöhön, kuten saattanee toivoa, molemminpuoliseksi hyödyksi, antaen edellinen jälkimmäiselle taiteellista tukea ja päinvastoin jälkimmäinen edelliselle käytännöllisen kokemuksen osviitoja. Tähän viittaa jo taideteollisuusnimen sijaan useasti käytetyt uudet nimitykset. Norjassa on nyttemmin *kunstindustri* nimityksen ohella käytännössä sana *brugskunst*, ruotsalaiset käyttävät sangen yleisesti sanaa *nyttokonst* tai vieläpä *använd konst*. Suomeksi käännettynä saamme näistä sanat *käyttötaiide*, *hyötytaiide*. Helppo on meidän nyt kaikesta tehdä johtopäätös. Se osoittaa että koristetaide on jättänyt eristetyn maailmansa käytännöllistä, elävää elämää palvellakseen. Tietenkin tulee tämän ohella yhä edelleen joukko yksilöitä toimimaan yksinomaan koristelevan taiteen työssä, mutta ne tulevat... muodostamaan täysin erikoisen ilmiön niiden monien rinnalla, jotka suorastaan ovat vihittäneet työnsä käytännölliselle elämälle.⁵⁴¹

537 Taideteollisuus ja kuluttajan... 1916, 41.

538 Taideteollisuus ja kuluttajan... 1916, 41-42.

539 Taideteollisuus ja kuluttajan... 1916, 41.

540 Taideteollisuus ja kuluttajan 1916, 41.

541 Blomstedt 1922, 51.

Blomstedt halusi, että otettaisiin käyttöön uudet sanat: käyttötaide ja hyötytaide, koska koristetaide ei ole enää yläluokkaista yksilöllisyyttä korostavaa luovutusta, vaan se palvelee arkielämää. Vain harvat toimivat enää ”koristelevan taiteen työssä”, koska Suomella ei ole tarpeeksi varakasta väestöä ylläpitämään koristetaidetta. Blomstedtin mielestä oli itsestään selvää, että käyttötaide ja suunnittelijoiden teollisuudessa työskentely yleistyvät tulevaisuudessa.⁵⁴² Taideteollisuuden käsite oli Blomstedtista laajentunut käsittämään myös suurteollisuuden. Malliesimerkkeinä taideteollisesta toiminnasta hän piti Deutscher Werkbundin ja Svenska Slöjdföreningenin työskentelyä.⁵⁴³

Rafael Blomstedtin lisäksi myös Arttu Brummer-Korvenkontio kannatti koristetaide-sanan korvaamista hyötytaide-sanalla⁵⁴⁴. Brummerin mielestä taidekäsite ja koristetaide olivat synonyymeja, mutta oli mahdotonta määritellä milloin käsiteollisuus on koristetaidetta ja milloin se ei sitä ole. ”Samoin kuin ei saata hiuksenhienosti vetää rajaa hyötykäsiteollisuuden ja taidekäsiteollisuuden (kuuluu koristetaiteeseen) välille, samoin ei saata erottaa selvästi koristetaidetta ja vapaata taidettakaan. Aikamme futuristinen ja kubistinen maalaus saattaa lähennellä ornamenttia.”⁵⁴⁵ Hänen mukaansa koristetaide kehittyy hyötykäsiteollisuudesta ja vapaa taide koristetaiteesta. Ja jotta hyvää koristetaidetta olisi, tulee olla hyvää käsiteollisuutta. Myös vapaan taiteen olemassaololle ovat välttämättömiä samat avut, jotka synnyttävät hyvää käsiteollisuutta. Brummer kuitenkin muistutti, ettei erittelystä huolimatta aio esittää arvoluokittelua eri käsitteiden välille.⁵⁴⁶

Käsityöläisillä ei ole enää ”tarvittavaa makua ja luovaa voimaa” kuten aikaisemmilla sukupolvilla. Suunnittelun onkin siksi ominut itselleen koulutettu ammattiluokka, koristetaiteilijat. Erikoistuminen on johtanut siihen, että huonekaluarkkitehti määrittelee muodon ja värit – tekee siis luovan työn – ja puuseppä tekee varsinaisen koneellisen työn. Tähän meidän on Brummerin mukaan tyytyminen ellei synny selkeätä ajalle ominaista tyyliä [kuten rokokoo ja barokki], josta olisi kaikkien helppo ammentaa tyylipiirteitä valmistamiinsa tuotteisiin.⁵⁴⁷ Nyt ovat suunnittelijan ja valmistajan työt erikseen, mutta heidän yhteistyönsä on saatava toimimaan. Tilanne säilyy tällaisena niin kauan kuin ”aikamme hapuilee omaa muotoilmaisuaan”.⁵⁴⁸

Suomalaisen taideteollisuuden ja käsityön tason nähtiin 1920-luvun alussa nousseen jo niin, että ehdotettiin järjestettäväksi suomalaisista koti- ja taideteollisuustuotteista myyntinäyttelyitä ulkomailla. Suunniteltiin myös kotiteollisuuskaupan perustamista Lontooseen. Myymälähanke raukesi, mutta näyttely järjestettiin Suomen Messujen toimesta New Yorkiin syksyllä 1923.⁵⁴⁹

⁵⁴² Blomstedt 1922, 51.

⁵⁴³ Blomstedt 1922, 51-52.

⁵⁴⁴ Brummer-Korvenkontio 1922, 1.

⁵⁴⁵ Brummer-Korvenkontio 1922, 1.

⁵⁴⁶ Brummer-Korvenkontio 1922, 1.

⁵⁴⁷ Brummer-Korvenkontio 1922, 2-3.

⁵⁴⁸ Brummer-Korvenkontio 1922, 3.

⁵⁴⁹ Kotiteollisuutemme ulkomailla 1923, 12; Koti- ja taideteollisuusnäyttely...1923, 22; Suomen messut...1923, 40.

Arttu Brummer-Korvenkontio kirjoitti 1923 *Käsitemallisuudessa* laajan artikkelisarjan käsityön, koristetaiteen ja teollisuuden suuntaviivoista itsenäistyneessä Suomessa. Hän muistutti, että "tyylin eli siis esineen muotokielen tulee kuvastaa meidän aikamme luonnetta. Se ei saa olla vierasten, manalle menneiden aikojen, toisin ajattelevien ihmisten luomien tyylien vääristelty jäte, vaan todella oman aikamme suoranainen ilmaisumuoto."⁵⁵⁰ Brummer korosti koristetaiteen, johon hänestä kuuluu myös käsitemallisuus, merkitystä itsenäisessä valtiossa.⁵⁵¹ Hän ei kuitenkaan vaatinut rakentamaan muuria sivistyksemme suojaksi, vaan kehotti "avaamaan ikkunat", koska meillä on paljon opittavaa varsinkin englantilaisilta ja ruotsalaisilta. Hän ei tahdo myöskään hurrata "tuohikulttuurille". Brummerin vaatimus kuului lyhyesti: "ei suomalaista, mutta sen sijaan kotoista" (ks. s. 164-165). Brummer pohti myös kotitemallisuuden sisältöä ja tulevaisuuden suuntalinjoja. Hänen mielestään kotitemallisuuteen kuuluvat traditionaaliset, kansalta peräisin olevat muodot, mutta niiden rinnalla on luotava aina kunkin ajan hengen mukaista, uutta kotitemallisuutta.⁵⁵² Uutta kotitemallisuutta, kuten ei taideteollisuuttakaan, saa luoda muut kuin "ensiluokkaiset taiteilijakyyvyt". Vain heillä on oikeus luovaan työhön. Ja jollei sellaisia henkilöitä ole käytettävissä, tulee pitäytyä perinteisissä malleissa ja muodoissa. Brummerin mielestä kotitemallisuuden etu tehdastuotantoon verrattuna on tuotteiden kauneudessa. Teollisesti valmistetut tuotteet ovat vain korvike silloinkin kun ne ovat väreiltään ja muodoiltaan täydellisiä, koska ne ovat "kylmiä, elottomia ja vailla yksilöllistä luonnetta". Brummer puolusti koti- ja käsitemallisuutta nimenomaan esteettisyyden perusteella.⁵⁵³

Brummer-Korvenkontio kirjoitti Suomen taideteollisuuden kehityksestä myös 1924. Hänen mukaansa Ruskinin ja Morrisin koristetaiteen ja taideteollisuuden elvyttäminen löysi vastakaikua Suomessa vuosisadan vaihteessa, koska koristetaiteen traditio oli katkennut. Varhaisemmasta luomiskaudesta olivat jäljellä vain kansanomaiset ryijyt ja kirkkojen kalkkimaalaukset. Brummerin mukaan uusi suomalainen koristetaide ja Akseli Gallen-Kallela herättivät ensimmäisen kerran huomiota Pariisin maailmannäyttelyssä 1900⁵⁵⁴. Sitä ennen Suomessa ei juurikaan ollut koristetaiteen harjoittajia. 1900-luvun alussakaan heitä ei ollut kuin kymmenkunta, ja heistäkin suuri osa oli ulkomailta Suomeen muuttaneita tai arkkitehteja ja kuvataiteilijoita eikä taideteollisen koulutuksen saaneita. Taideteollisuuden ammattimaistumiseen vaikutti Taideteollisuuskeskuskoulun opinto-ohjelman uudistaminen 1902. Brummerin mielestä kuitenkin vasta Ornamon perustaminen 1911 merkitsi ammattimaisuuden syntymistä. Taideteollisuusala alkoi itsenäistyä, kun koulutuksen saaneet ymmärsivät, että heidän on itse edustettava ammattiliittonsa kautta ammattialaansa ja vastattava alan kehittämisestä. Suomen taideteollisuusyhdistys oli Brummerin mielestä tehtävään liian byrokraattinen ja ulkokohtainen organisaatio. Ymmärrettiin

⁵⁵⁰ Brummer-Korvenkontio 1923, 4.

⁵⁵¹ Brummer-Korvenkontio 1923, 16.

⁵⁵² Brummer-Korvenkontio 1923, 34.

⁵⁵³ Brummer-Korvenkontio 1923, 34.

⁵⁵⁴ Brummer kylläkin mainitsi Pariisin maailmannäyttelyn vuodeksi 1902.

myös, että taideteollisuus ei ole vain harrastus vaan on kyse koulutuksen saaneiden elinkeinosta.⁵⁵⁵

Ornamo perusti 1922 kotiteollisuusalan pyynnöstä mallinlainauskeskuksen tarkoituksenaan tuottaa tarkkoja mallipiirustuksia "vaatimattomissa taloudellisissa oloissa työskentelevän kansanaineksen täydellisiksi kodinsisustuksiksi"⁵⁵⁶. Toiminta ei saavuttanut toivottua vastakaikua kohderyhmässään. Huonekalupiirustuksilla ei ollut kysyntää lainkaan, mutta kudottujen tekstiilien mallinlainaus oli vilkasta. Brummerin mukaan mallinlainauskeskuksen toiminnassa oli kyse merkittävästä sivistyksellisestä toiminnasta ja "makutason kohottamisesta".⁵⁵⁷

Gustaf Strengell kirjoitti 1924 teollisuuden ja suunnittelijoiden välisestä suhteesta. Hänen mielestään 1700-luku oli ajanjakso, jolloin tyylijätö ja hyvä maku olivat korkealla ja ajanjakso jätti jälkensä myös yksinkertaisiin käyttöesineisiin. Strengell siteerasi tekstissään ruotsalaista Carl Fredrik Adelcrantzia vuodelta 1757: "Onnellisia ovat ne kansat, joihin vapaat taiteet ovat juurtuneet niin lujasti, että kaikki niiden valmisteet tehdään piirustusten mukaan ja hyvällä aistilla".⁵⁵⁸ Strengell muistutti, että aikoinaan ammattien harjoittajat kehittivät ja suojelivat sukupolvesta toiseen kulkenutta tieto- ja taitoperintöä. Ja tuo perintö ei rajoittunut ainoastaan tekniikkaan, vaan myös muotoihin ja koristeaiheisiin. Hänen mielestään "lujasti juurtunut perintätapa ja horjumattoman varma tyylijätö - kaksi arvaamattoman tärkeää seikkaa, jotka meidän aikamme on menettänyt - ovat epäilemättä olleet tavattoman merkityksellisiä tekijöitä menneiden aikojen kauniiden esineiden synnyssä."⁵⁵⁹ Mallipiirtäjiä on ollut aina. Renessanssiajalta lähtien mallit levisivät yleensä kuparipiirroksina yli koko Euroopan. Käsityöläiset käyttivät koristeaiheinaan näitä ornamenttipiirroksia, vaikka he monesti myös modifioivat malleja. Strengellin mukaan kuparipiirroksilla on yhtä suuri merkitys kuin vaeltavilla ja kutsutuilla käsityöläisillä ja taiteilijoilla.⁵⁶⁰ 1700-luvun jälkeen tapahtuneet muutokset merkitsivät taidekäsityölle ja taideteollisuudelle taka-askelaita. Muutokset toivat koneet ja työnjaon, joka hajotti valmistusprosessin moneen osaan. Tämä lisäsi suunnittelun ja taideteollisuuspiirtäjien tarvetta. Muutoksia tapahtui myös käsityössä. 1800-luvun ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen ja elinkeinovapauden myötä katkesi yhteys traditioon. Vain harvat kykenivät enää sekä suunnittelemaan että valmistamaan tuotteita. Syntyi kaksi eri ammattikuntaa: tuotteiden piirtäjä-suunnittelijat ja valmistajat.⁵⁶¹

Kaikissa Euroopan maissa piirtämisen/suunnittelutoiminnan perustan loivat joko valtio tai yksityiset yhdistykset - toisinaan molemmat yhdessä - perustamalla kouluja. Ongelmaksi muodostui Suomessa se, etteivät teollisuuden

⁵⁵⁵ Brummer-Korvenkontio 1924, 55-56.

⁵⁵⁶ Brummer-Korvenkontio 1924, 57.

⁵⁵⁷ Brummer-Korvenkontio 1924, 57-58.

⁵⁵⁸ Strengell 1924, 61.

⁵⁵⁹ Strengell 1924, 61.

⁵⁶⁰ Strengell 1924, 61.

⁵⁶¹ Strengell 1924, 61.

harjoittajat halunneet käyttää koulutettuja suunnittelijoita vaan mieluummin vanhentuneita malleja. Halvat mallit, jotka oli hylätty omassa maassa, ostettiin Strengellin mukaan ulkomaalaisilta "toisluokkaisilta taideteollisuuspiirustajilta". Teollisuus käytti piirustuksia myös luvatta ja korvauksia maksamatta, mikä osoitti lainsäädäntömme puutteellisuuden. Teollisuusyritysten ja piirtäjien luotamuksellinen yhteistoiminta on tärkeää, koska on kyse heidän molempien, mutta myös kuluttajien ja koko yhteiskunnan edusta. Strengell, kuten aikaisemmin myös Rafael Blomstedt ja Arttu Brummer, otti esikuvaksi Deutscher Werkbundin ja Svenska Slöjdföreningenin toiminnan.⁵⁶² Suomessa ollaan Strengellin mielestä asiassa vielä "pahasti takapajulla". Olosuhteetkin ovat epäsuotuisat, koska sodan jälkeen meillä ei ole enää "vanhaa perinnäistä taideaistia omaavaa varakasta luokkaa. Ja kaksikielisyysiemme aiheuttaa sen, ettei niitä voimia, mitkä mahdollisesti olisivat olemassa, voida suotavassa ja tarpeellisessa määrässä muokata asialle alttiiksi."⁵⁶³

Arttu Brummer vaati 1924 koristetaiteen tunnustamista itsenäiseksi taiteenlajiksi. Olisi perustettava "valtion koristetaidelaetakunta", koska maan itsenäistyttyä perustettiin kaikille muille taidealoille "kauneusministerin" korvanneet lautakunnat⁵⁶⁴ jakamaan valtion taiteilija-apurahoja. Brummer muistutti, että "koristetaide ei ole arkkitehtuurin alempi muoto" vaan itsenäinen taideala.⁵⁶⁵ Koulutetut koristetaiteilijat eivät saaneet apurahoja tai arkkitehtuurilautakunnan myöntämät summat ovat niin vaatimattomia, ettei niillä ollut merkitystä. Koristetaiteilijoiden ulkomaille suuntautuvat opintomatkat ja niihin saatavat avustukset olivat Brummerin mielestä välttämättömiä. Hän otti esille myös lautakuntien tehtävien laajentamisen niin, että ne saisivat aloiteoikeuden toimialojensa kehittämiseksi. Brummer ehdotti päätösvallan myöntämistä Ornamolle⁵⁶⁶ taideteollisuutta koskevissa asioissa.⁵⁶⁷

Käsiteollisuudessa oli useita artikkeleita Pariisiin 1925⁵⁶⁸ taideteollisuusnäyttelystä. Lehdessä selostettiin myös Suomen valtion ja taideteollisuusväen välistä näyttelyn osallistumiseen, tuotteiden valintaan ja esillepanoon liittynyttä kiistaa. Huonoon taloudelliseen tilanteeseen vedoten Suomen hallitus ensin kieltäytyi osallistumasta näyttelyyn, mutta Ranskan hallitus korosti Suomen osallistumisen välttämättömyyttä. Näyttelyn kokoajiksi valittiin U. T. Sirelius ja Ivar Hörhammer, jotka eivät olleet taideteollisuuspiireistä. Näyttelyyn päätet-

⁵⁶² Strengell 1924, 61-62.

⁵⁶³ Strengell 1924, 61-62.

⁵⁶⁴ Valtio perusti viisi lautakuntaa (kirjallisuus, teatteri, musiikki, kuvataide ja arkkitehtuuri), joiden tehtävänä oli seurata alojensa kehitystä, jakaa palkintoja ja apurahoja. Sevänen 1998, 313.

⁵⁶⁵ Brummer-Korvenkontio 1924, 66.

⁵⁶⁶ Arttu Brummer oli Ornamon perustajajäsen ja toimi pitkään myös liiton puheenjohtajana.

⁵⁶⁷ Brummer-Korvenkontio 1924, 67.

⁵⁶⁸ Näyttely synnytti "art deco" käsitteen, joka otettiin käyttöön vasta 1960-luvulla Yhdysvalloissa. Tyylistä käytettiin aluksi nimityksiä funkkis, kvasifunkis tai profitfunkis, Jazz modern, Modernistic functional tai Pariisiin näyttelyyn viitaten Style 1925, la Mode 1925 ja Paris 25. Sanat kuuluivat pääasiassa lehdistön terminologiaan. Julier 2004, 22-23.

tiin lähettää kansanomaisia ryijyjä, vaikka näyttelykutsussa painotettiin nykytuotantoa. Ornamo ryhtyi vastaiskuun, koska taideteollisuusalan asiantuntemus oli sivuutettu. Yhdistyksen jäsenet päättivät tehdä kaikkensa, jotta näyttelyidea tuhoutuisi. Päivälehtiin kirjoitettiin vastalauseita, ja Ornamon jäsenet kieltäytyivät avustamasta hanketta. Hallituksen myöntämää 30 000 markan rahasummaa pidettiin huonona pilana, kun esimerkiksi Ruotsissa ja Tanskassa oli käytössä tuo summa satakertaisena. Asiaa ryhdyttiin sovitteluun skandaalin välttämiseksi ja päätettiin, ettei Suomelle varattua salia käytettäisi lainkaan taideteollisuuden esillepanossa vaan tilasta muodostettaisiin arkkitehtuurisesti eheä edustushuone, kunniasali, jota vain muutamat esineet elävöittäisivät. Näyttelyarkkitehdiksi Ornamo vaati Gustaf Strengellin.⁵⁶⁹ *Käsitemallisuus*-lehden toimitusta voi pitää avarakatseisena, kun se puolusti ornamolaisia, koska lehden linjaa ajatellen ryijyt ja kansatiede olisivat olleet lähempänä sen intressejä kuin taideteollisuus. Selostus näyttelyn suunnitteluepisodista ilmestyi *Taide-Käsitemallisuudessa*, joka oli Ornamon ja Brummerin kanssa yhteistyössä toimitettu numero.

Koska Arttu Brummer-Korvenkontion mielestä Pariisiin 1925 näyttely ei saanut varsinkaan päivälehdissä ansaitsemaansa huomiota, hän kirjoitti näyttelystä kolmessa peräkkäisessä *Käsitemallisuuden* numerossa. Ensivaikutelma oli tyrmäävä: "makusuunta on hylännyt järjelliset muodot ... tyyli on yöelämän leimaama ... kubistiset huonekalut ovat kamalia".⁵⁷⁰

Uudelleen näyttelyä kiertäessään Brummer myönsi, että hän löysi esineistä paljon kaunista. Ja vaikka esineen muodot eivät häntä miellyttäneet, täytyi hänen myöntää, että työsuoritus oli mestarillista ja värit hienostuneita. Ruotsin ja Tanskan uusklassistisia muotoja korostaneet osastot olivat Brummerin mieleen.⁵⁷¹ Juuuri itsenäistyneen Suomen kunniasalin tarkoitus oli hänestä pääasiassa poliittinen ja se erosi edukseen kaikesta siitä "rikkamasta", jota oli esillä. Pariisin taideteollisuusnäyttely ei Brummerin mielestä muodostunut tulevaisuuden suuntia viitoitavaksi kuten esimerkiksi Göteborgin vuoden 1923 näyttely.⁵⁷²

Taideteollisuusyhdistyksen ja Taideteollisuuskeskuskoulun 50-vuotisnäyttely Helsingissä oli samana vuonna kuin Pariisin näyttely. Arttu Brummer arvio näyttelyn sisältöä painottaen teollisuuden ja suunnittelijoiden yhteistyön merkitystä suomalaiselle taideteollisuudelle:

että tehtaamme siksi huomattavasti ottivat osaa näyttelyyn ja ennen kaikkea, että ne ovat heränneet uuteen elämään kenties juuri täällä toissavuonna vierailleen ruotsalaisen näyttelyn vaikutuksesta ja nykyisin pyrkivät tuotteittensa aistikkaaseen huolitte luun ja tässä merkityksessä ovat myös itseensä kiinnittäneet taiteilijoita, on todella ilolla todettavissa. Tämähän on meidän oloissamme jotakin aivan uutta...⁵⁷³

⁵⁶⁹ Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer]1925, 45-47.

⁵⁷⁰ Brummer-Korvenkontio 1925, 66.

⁵⁷¹ Brummer-Korvenkontio 1925, 86

⁵⁷² Brummer-Korvenkontio 1925, 85-86, 113.

⁵⁷³ Brummer-Korvenkontio 1925, 102.

Rafael Blomstedt suunnitteli Kultaseppä Oy:lle ja taideteollisuuskoulun oppilaat Sanduddin tapettitehtaalle. Esille nousi myös Eva Gyldénin työskentely Riihimäen lasitehtaalla.⁵⁷⁴ Taidekäsityö ja varsinkin tekstiilit olivat Brummerin mielestä näyttelyn parasta antia. Henkilöistä hän nosti esiin Laila Karttusen, Eva Anttilan, Margareta Ahlstedtin, Karin Vikstedtin ja Greta Skogsterin. Tekstiilyrityksistä Brummerista maininnan arvoisia olivat Suomen Käsityön Ystävät, Vigill-ateljee, Toini Kallion ateljee, O. Y. Taideteollisuus ja Kotiteollisuus O.Y. Pirtti sekä metallirytyksistä Taidetakomo Taito ja Hakkaraisen taidetakomo. Esillä oli myös batiikkitoita⁵⁷⁵. Huonekalut "eivät vastanneet niitä vaatimuksia, joita tälle taidehaaralle näytteille pantuna jo saattaa meillä asettaa"⁵⁷⁶. Esillä oli kokonaisia sisustuksia muun muassa Bomanin ja Stockmannin huonekalutehtailta. Margaret Nordmanin huonekalut saivat kiitosta pyrkimyksestään moderniin ilmaisuun.⁵⁷⁷ Brummer totesi, että "taideteollisuuden ammattialan tuntemus ja taito on viime aikoina suuresti kasvanut", mutta työskentelystä puuttui tunne. Ne oli suoritettu "päivätyöläisen pakosta".⁵⁷⁸

Kirkollinen taide kiinnosti 1920-luvun puolivälissä koristetaiteilijoita. Se näkyi myös *Käsitemallisuuden* artikkeleissa.⁵⁷⁹ Esimerkiksi Alvar Aalto kritisoi lehdessä sitä, että kirkkotaide oli "sangen alhaisella tasolla"; kirkollisista esineistä, tekstiileistä ja rakennuksista puuttui kirkollisiin esineisiin liittyvä muotojen puhtaus ja hartauden tunne.⁵⁸⁰

Vuonna 1925 kritisoitiin koristetaiteilijoita ja mallipiirtäjiä siitä, että he eivät hallitse kudontatekniikoita. He piirtävät sellaisia malleja, joita ei voida teknisesti toteuttaa. Ongelmia yhteistyössä aiheutti myös se, etteivät suunnittelijat arvosta kutojien työtä eivätkä kutojat suunnittelijoiden työtä eikä heidän ehdotuksiaan. "Näin sitä elettiin jos ei juuri ilmi riidassa, niin kuitenkin kukin omalla puolellaan aittaa", totesi nimimerkki Leena *Käsitemallisuudessa*.⁵⁸¹ Asiaan kiinnitti huomiota myös Taideteollisuuskeskuskoulun suunnittelun opettaja Arttu Brummer kirjoittaessaan taideteollisuusopetuksesta ja taideteollisuuden lähihistoriasta. Vaikka Taideteollisuuskeskuskoulu täytti jo 50 vuotta, hänen mielestään vasta viimeisen 20 vuoden aikana on voitu puhua koulusta taideteollisuusoppilaitoksena. Koulu oli:

ensiksi diletanttien tyyssija, muodostui sitten opinahjoksi taiteilijoille Jumalan armosta vailla alkeellisimpiakaan taideteollisuusalan ammattitietoja ja pyrki nykyisin kasvattamaan eri taideteollisuusaloille teknisestikin mahdollisimman kompetentteja työntekijöitä.... Monet eri opetusalat jättävät runsaastikin toivomisen varaa ja par-

⁵⁷⁴ Brummer-Korvenkontio 1925, 102.

⁵⁷⁵ Batiikki oli Suomessa uusi kankaanpainomenetelmä, joka levisi Jaavalta Hollannin kautta muualle Eurooppaan. Suomessa vahabatiikkimenetelmään oli tutustunut mm. Anna-Liisa Saalas, joka kirjoitti tekniikasta *Käsitemallisuus*-lehden 1926. Saalas 1926, 25-28.

⁵⁷⁶ Brummer-Korvenkontio 1925, 104.

⁵⁷⁷ Taideteollisuus yhdistyksen...1925, 61; Brummer-Korvenkontio 1925, 104.

⁵⁷⁸ Brummer-Korvenkontio 1925, 105.

⁵⁷⁹ Kirkkotaidetta 1925, 8; Aalto 1925, 51-52; *Käsitemallisuus* 1/1925, 9.

⁵⁸⁰ Aalto 1925, 51-52.

⁵⁸¹ Leena 1925, 9-10.

haassakin tapauksessa koulussa saavutetut ammatilliset tiedot ovat puutteellisia, se mielellä myönnettäköön. Koulussa työskennellään liian paljon paperilla, ja sillä on liian vähän eri ammattialoja edustavia pajoja ja atelierejä. Tämä on kieltämättömästi totta. Aikana jolloin arkkitehdit olivat koulussa määräävinä ja näitten pääasiallisesti piirtäjiksi kasvattamalla oppilailta oli aina jossain määrin elantomahdollisuuksia, oli opetuksen tällainen luonne osittain aikansa tarvetta vastaavakin. Mutta nyt asetetaan koululle jo aivan tosia vaatimuksia.⁵⁸²

Brummerin mukaan työpajojen puute johtui tilan ahtaudesta ja varojen puutteesta, ei periaatteellisista syistä. Hän toivoi opetusohjelmaa muutettavan perusteellisesti niin, että sovelletun taiteen ja kuvataiteiden opiskelijoilla olisi ainakin osittain parin ensimmäisen vuoden ajan sama alkuopetus. Näin maala-reiksi ja kuvanveistäjiksi opiskelevat oppisivat käsityön perustaitoja ja työn kunnioittamista. Samalla saataisiin eri taiteenalat läheisempään yhteistyöhön: "Jos vapaat taiteen kadottavat yhteytensä käsityöhön, niitten alkuperäisimmän maaperän kanssa, voivat ne kylläkin aikansa pysyä vehreinä, mutta kuihtuvat lopuksi kuin kukka, joka on katkottu juurettomaksi."⁵⁸³ Eri taiteenalojen yhteinen perusopetus antaisi myös opiskelijoille paremman mahdollisuuden löytää omia taipumuksiaan vastaava ala – käsityöläinen, taidekäsityöläinen tai kuvataiteilija. Brummer toivoi taideopetukseen myös uusia, innostavia opettajia.⁵⁸⁴ Brummerin ajatukset olivat pitkälti yhteneviä *Kotिताiteessa* 1905 olleiden Hermann Muthesiuksen ja Bauhausin näkemysten kanssa (ks. s. 234-235). Bauhausissakin⁵⁸⁵ (perust. 1919) koulutettiin alkuvuosina suunnittelijoita käsityöpa-jaopetuksen avulla korostaen käsityötaitojen ja kätevyyden merkitystä taideteollisen ja taiteellisen ilmaisun perustana. Lähtökohtana oli myös eri taiteenalojen yhteinen perusopetus sekä opettajien vaihtuvuus.

Kun *Käsitateollisuus*-lehti täytti 20 vuotta 1927, kommentoi Arttu Brummer lehteä taideteollisuuden näkökulmasta. Hänestä "Käsitateollisuus-lehden historia on osa nuoremman taideteollisuutemme historiaa, se kuvastaa sen yleisiä pyrkimyksiä milloin selvemmin, milloin hämämmin ... ja köyhänä maana olemme enemmän kuin lupakaan olisi, purjehtineet toisten, onnellisempien kulttuurimaitten vanavedessä"⁵⁸⁶. Brummer totesi, että Suomen taideteollisuudesta on kirjoitettu liian usein siinä hengessä, että taideteollisuutemme olisi "keksitty" vasta noin 30 vuotta sitten ja että vuosisadan vaihteen taiteilijanimet olisivat "kahlinneet taivaita hipovia kauneusarvoja". Hän oli vakuuttunut, että kyseiset työt tulevat "painumaan suureksi osaksi historian unholaan". Myöskään taiteellisessa mielessä aikakausi ei hänestä yltänyt "kovin korkealle". Hän muistutti, että ihmisillä on aina ollut käyttöesineensä niin meillä kuin muuallakin ja juuri ne ovat varhaisinta taideteollisuutta. Nämä anonyymit henkilöt, joita hän kutsui taiteilijoiksi, loivat esineitä, jotka sykehdyttävät yhä edelleen – "he ovat nimettöminäkin kirjoittaneet taideteollisuutemme historiaa. He ovat luoneet töitä,

⁵⁸² Brummer-Korvenkontio 1925, 48.

⁵⁸³ Brummer-Korvenkontio 1925, 49-50.

⁵⁸⁴ Brummer-Korvenkontio 1925, 49-50.

⁵⁸⁵ Esim. Fiedler - Feierabend 2000, 14-25.

⁵⁸⁶ Brummer 1927, 22.

joita heidän ei tarvitse hävetä jälkimaailman silmissä ja yleiseen tietoisuuteen on heidät saatava taideteollisuuden uranuurtajina."⁵⁸⁷

Brummer myönsi, että aika on nykyään toinen ja olemme uusien haasteiden edessä. Viimeiset 30 vuotta ovat tärkeitä taideteollisuuden historiassa, koska tuolloin eurooppalaiset vaikutteet (Ruskin ja Morris) näkyivät myös Suomessa. Jugendin aika, jota Brummer ei arvostanut, sai Suomessa suosiota suomalaiskansallisena sekä "romanttisena piru-tyylinä". Vastapoolina oli "suoraviivainen, lankkumaisen kalsea, wieniläisen Hoffmannin täydellisesti mielikuvitukseton tyyli".⁵⁸⁸ Esimerkiksi huonekaluissa ei saanut käyttää sorvausta eikä veistoa tai listoja. Brummer kuvaili Josef Hoffmannin tyylin merkitystä:

Tämä itävaltalais-saksalainen tyyli käsitettiin meillä jonakin aivan erikoisesti suomalaisena kansallishengen tuotteena. Rehtiä suomalaista yleensä pidetään suoraluontoisena ja tästä tekivät yksinkertaiset aivot sen mutkattoman johtopäätöksen, että mitä suorempi mies, sen suoraviivaisemmat huonekalut. Allekirjoittanut ei liene ainoa, jonka piirustukset eivät saavuttaneet hyväksyntää maaseudulla, tilaaja kun oli toivonut saavansa huonekalut "suoraa suomalaista tyyliä". .. Herättää ihmettelyä, että tuo wieniläis-saksalais-suomalais-suoraviivainen tyyli uutuudellaan niin täydellisesti valloitti yleisön. Puuseppiin nähden se on helpommin käsitettävissä, he kun eivät tarvitse enää ammattitaitoa, eikäpä paljon työkalujakaan, ainoastaan vasaran ja lisäksi tarveaineet, sahan, nauloja, mäntylankkuja, neliskulmaista ripaa sekä valkoista väriä ja rakoihin spakkelia. - Juuri tämän tyylin aika onkin "Käsitemallisuus" lehden toiminnan alkuaikaa.⁵⁸⁹

Arttu Brummer kuului *Käsitemallisuuden* toimituskuntaan vuosina 1922-1926, jolloin hän Ornamon edustajana toimitti osan lehdistä *Taide-Käsitemallisuus* nimisenä. Ornamo solmi toivomansa yhteistyösopimuksen *Käsitemallisuuden* kanssa, koska liitolla ei ollut resursseja julkaista omaa lehteä. Ornamon pyrkimyksenä oli luoda "enemmän rehevyyttä ja raikkautta siihen muotoiluun, johon meillä yleensä käsitemallisuuspiireissä oli totuttu". *Käsitemallisuuden* kustantajan Kansanvalistusseuran, kanssa sovittiin, että Ornamon lehdessä julkaisemat mallit ja piirustukset perustuisivat suomalaiseen perinteeseen eivätkä olisi kovin radikaaleja, jotta "kansan tyyliä ei sekoitettaisi". Mallit kohdennettiin pääasiassa vähävaraisille ja maaseudulla asuville.⁵⁹⁰

Koristetaidekeskusteluun toi oman lisänsä Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosaston professorin Carolus Lindbergin koristetaidetta käsittelevä teos (1927), josta Lauri Kuoppamäki kirjoitti *Käsitemallisuudessa* 1928. Lindberg määritteli koristetaiteen olemusta ja totesi koristetaiteen poikkeavan muista "kauneutta luovista" kuvataiteista sikäli, että sen aikaansaannosten olemassaolon edellytyksenä on:

"jokin tarkoitus eikä vain taiteilijan henkinen näkemys tahi välttämätön esittämishalu. Koristetaide ei näin ollen ole olemassa vain oman itsensä vuoksi, vaan on se, erotukseksi vapaista taiteista niin sanoaksemme sidottu. Se voi vain soveltaen t. s. ottaen

⁵⁸⁷ Brummer 1927, 22.

⁵⁸⁸ Brummer 1927, 22-23.

⁵⁸⁹ Brummer 1927, 23. Vert. Petronius [Arttu Brummer] 1932, 89.

⁵⁹⁰ Brummer 1927, 24.

huomioon kussakin eri tapauksessa vallitsevat käytännölliset ja taiteelliset olosuhteet, luoda alansa kuuluvaa kaunista."⁵⁹¹

Lauri Kuoppamäki kirjoitti 1929 viimeisen viiden vuoden aikana kehittyneestä koko Eurooppaan levinneestä funktionalismista siteeraten professori Walter Gropiusta⁵⁹². Hän kannatti varauksellisesti Gropiuksen ja Bauhausin ajatuksia laajoille kansankerroksille kohdistettavista edullista ja tarkoituksenmukaisista asunnoista ja sisustuksista. Suomalaisen teollisuuden puolestapuhujana Kuoppamäen oli helppo hyväksyä koneiden käyttö ja suurteollisuus edullisuuteen ja sosiaaliin perusteisiin vedoten. Artikkelissa Gropius totesi, että tehdasvalmistus ei tee käsityötä tarpeettomaksi, koska käsityönä tehdään prototyypit ja mallit. Käsityöverstaat toimivat teollisen tuotannon koelaboratorioina. Juuri käsityö tekee mahdolliseksi, että teollisuus pystyy valmistamaan laatutavaraa. Kuoppamäki totesi, että Gropiuksen ja hänen hengenheimolaistensa puheissa on "tervettä tuulahdusta, johon haluamme yhtyä. Mutta toisaalta pysähdymme monen sellaisen vallankumousinnostuksen eteen, josta huomaamme myös yli maalin ammuntaa. Kun tästä uudesta suunnasta aikanaan liioiteltu karisee pois, voi jäljelle jäädä paljon hyvää pitempääkin ajanjaksoa varten."⁵⁹³

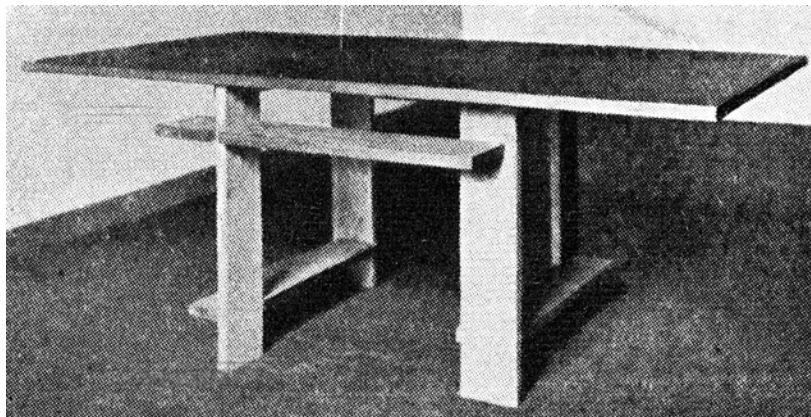
Kuoppamäki kannatti uutta "tyyppityyliä" ja varsinkin huonekalujen käytännöllisyyden korostamista. Lehdessä julkaistiin useita kuvia ja mittapiirroksia kansainvälisestä Stuttgartin teollisesti valmistettujen tuolien näyttelystä, joka oli syksyllä 1928. Muita lehden kuvituksena olleita huonekaluja – kirjahyllyjä, pöytiä (KUVA 15), sänkyjä – Kuoppamäki piti "liian suorasukaisina" ja siksi "niihin saattaa kyllästyä nopeasti". Kuoppamäki pohti mahdollisuutta, että koneellinen tuotanto tulee "viemään kotiteollisuudelta leivän". Mutta hän totesi, että aina tulee olemaan henkilöitä, jotka suosivat käsityötä ja yksilöllisiä huonekaluja. Käsityöläisten on teollisuuden paineessa tärkeää säilyttää nimenomaan hyvä ammattitaito ja työn laatu.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1928, 22; Lindberg 1927, 5-6.

⁵⁹² Edellisenä vuonna 1928 Werner West kävi Keravan puusepäntehtaan johtajan K. Mauritz Peltosen ja arkkitehti Gösta Juslénin kanssa Dessaussa tapaamassa Bauhausin Walter Gropiusta. Suomen Puusepänteollisuuden toimintakertomus 1928; Sarantola-Weiss 1995, 106. Samana vuonna Walter Gropius vieraili Tukholmassa esittelemässä näkemyksiään arkkitehtuurista ja taideteollisuudesta. Schildt 1985, 46-47. Kuoppamäki toimi puusepänteollisuudenliiton asiamiehenä, joten hän tiesi mitä alalla tapahtui.

⁵⁹³ L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 43.

⁵⁹⁴ L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929, 41-43; L. Kk [Lauri Kuoppamäki] 1929, 86-87.



KUVA 15 Käsiteollisuus-lehdessä esiteltiin vuoden 1929 alussa "suuren maailman viimeisempiä tyyliuntauksia". Kuvassa pöytä. *Käsiteollisuus* 3/1929, 41.

Kotiteollisuusopettaja Juho Tattari kritisoi samana vuonna koristetaiteilijoita siitä, että he eivät tuota maaseudun tarpeisiin sopivia mallipiirustuksia. Varsinkin huonekalujen piirustuksista oli pulaa, vaikka malleja julkaistiin esimerkiksi Käsiteollisuuspiirustus-sarjassa ja *Käsiteollisuudessa*. Tattari totesi, että kun saksalaiset sorvauskoristeiset huonekalujen mallipiirustukset oli 1890-luvulla ajan hengen mukaisesti hylättävä, alettiin etsiä uutta modernia tyyliä. Tyyliä on etsitty, muokattu ja sommiteltu pitkään – ja haetaan vieläkin:

sekä taiteellisuuden että jokapäiväisen tarpeen vaatimuksien mukaan. ...koska "taiteilijat" ovat ainakin meillä olleet tässä suhteessa kovin hitaita ja hapuilevia niin on jokapäiväisen tarpeen ollut pakko mennä edelle omalla tavallaan, sillä ajan ratas ei voi seisahtua taiteilijoitakaan odottamaan.⁵⁹⁵

Rafael Blomstedt kirjoitti Armas Lindgrenistä (1874-1929) ja ajan taideteollisuudesta 1930. Hän piti Lindgreniä Suomen taideteollisuuden keskeisenä hahmona, koska hän toimi vuosina 1902-1912 Taideteollisuuskeskuskoulun opettajana ja taiteellisenä johtajana. Koulu muuttui hänen aikanaan käsityöläiskoulusta taideteollisuuskouluksi. Ennen opetuksen uudistamista Lindgren perehtyi laajalla opintomatallaan Englannissa, Hollannissa ja Ruotsissa uusiin taideteollisiin virtauksiin ja opetusmetodeihin, jotka pyrkivät irrottamaan taideteollisuuden kaavoihin kangistuneesta tyyliopetuksesta. Lindgren halusi muuttaa opetusohjelmauudistuksen avulla taideteollisuuskäsitteen sisältöä.⁵⁹⁶ Jätettyään taiteellisen johtajan tehtävän tuki Lindgren Taideteollisuusyhdistyksen ja sen koulun johtokunnan puheenjohtajana vuodesta 1914 auktoriteetillaan koulun uudistuspyrkimyksiä. Hän ajoi Blomstedtin mukaan järkkymättä taideteollisuuden ja taideteollisen opetuksen asiaa vaikeissakin tilanteissa, jolloin valtio ja kunta suhtautuivat uudistuksiin kielteisesti. Lindgren osasi antaa tunnustuksen myös uuden ajan rationalisointipyrkimyksille.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Tattari 1929, 2.

⁵⁹⁶ Blomstedt 1930, 5; Nikula 1988, 11-15; Huovio 1998, 98-105, 117-123. Vert. Teknikern-lehden artikkeli taideteollisuuskouluista. *Teknikern* 287/December 1902, 225-229.

⁵⁹⁷ Blomstedt 1930, 6.

Blomstedt totesi, että "Suomen nuori taideteollisuus ei ole suurin elein täyttänyt tärkeää kulttuuritehtävää maassamme."⁵⁹⁸ Se ei ole pystynyt kilpailemaan rakennus- ja maalaustaiteen kanssa ennen 1920-lukua, jolloin ei enää ollut kyse varakkaita luokkia palvelevasta koristetaiteesta, vaan "ulottuu sen toiminta entistä syvemmälle ja laajemmalle liittyessään välittömästi käsityön ja teollisuuden kultivoivaksi avustajaksi."⁵⁹⁹ Taideteollisuuden parissa työskentelevät eivät siis enää vain koristele taide-esineitä, vaan heidän on hallittava myös käyttöesineiden suunnittelu ja muotoilu, valmistustekniikat ja materiaalit sekä osattava arvioida kuluttajien tarpeita ja toiveita. Samanaikaisesti taideteollisuuden yhteiskunnallinen merkitys on lisääntynyt.⁶⁰⁰

Vuoden 1930 Taidehallin taideteollisuusnäyttelyn innoittamana *Domuksessa* nostettiin esille kansallinen identiteetti taideteollisuuden näkökulmasta korostaen teollisen tuotannon merkitystä. Todettiin, että kasvava teollinen tuotanto on pakottanut meidät arvioimaan uudelleen taideteollisuuskäsitettä, joka aiemmin liitettiin "käsin suoritettaviin töihin". Nykyään teollista tuotantoa ei vastusteta, vaan tunnuslauseena on "taiteilijat tehtaisiin".⁶⁰¹ Samansisältöinen oli artikkeli Tampereen Tapettitehtaan suunnittelukilpailusta (1930). Tuotiin esille, että "vielä jokunen aika sitten olivat tehtailijamme ja koristetaiteilijamme kaksi maailmaa, joilla tuskin oli mitään tekemistä toistensa kanssa. Kaikki mallit olivat 'Made in Germany' ja vieläpä noin parikymmentä vuotta sitten tulivat valmiit etiketit ja ilmoituspiirroksot niinkään suoraan Saksasta."⁶⁰² Mutta parempaan suuntaan oltiin menossa, koska teollisuusyritykset olivat huomanneet, että kuluttajat suosivat kotimaisten suunnittelijoiden muotokieltä. Teollisuuden ja suunnittelijoiden välinen yhteistyö on lisääntynyt. Yritykset ovat tilanneet suunnittelijoilta malleja ja järjestäneet suunnittelukilpailuja. "Voi olla molemmin puolin, erinäisiä ennakkoluuloja, ja kenties tulos ei aina ole ollut täysin odotettu, mutta siitä huolimatta on kai suuripiirteisesti katsoen myönnettävä, että tulokset ovat täysin vastanneet niitä toiveita, joita yhteistyölle saattaa sen alkutaipaleella asettaa"⁶⁰³. Yhteistyön eturintamassa ovat olleet Riihimäen lasitehdas ja tapettitehtaat⁶⁰⁴.

Tampereen Tapettitehtaan suunnittelukilpailuun tuli 289 luonnosta, joista kirjoittajan mukaan osa oli "kiitettäviä laadultaan". Mutta yhä oli havaittavissa suunnittelussa teknisten tietojen puutetta ja virheitä: monet kuvaraportit olivat liian suuria, jolloin valmistus tulisi liian kalliiksi tai liian pieniä, jolloin painatusvalssit saavat niin suuren nopeuden, että väri sinkoilee eikä kiinnity papeeriin.⁶⁰⁵

⁵⁹⁸ Blomstedt 1930, 5.

⁵⁹⁹ Blomstedt 1930, 5.

⁶⁰⁰ Blomstedt 1930, 6.

⁶⁰¹ Taideteollisuusnäyttely 1930, 173-174.

⁶⁰² Tehdasteollisuus...1930, 36.

⁶⁰³ Tehdasteollisuus...1930, 38.

⁶⁰⁴ Tehdasteollisuus...1930, 38.

⁶⁰⁵ Tehdasteollisuus...1930, 38.

Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistunut Harry Rönehholm kirjoitti 1930 taideteollisuudesta ja sen osuudesta Suomen menestykseen Barcelonan ja Antwerpenin⁶⁰⁶ maailmannäyttelyissä. Hän totesi, että tärkeimmät vientiteollisuutemme tuotteet, kuten selluloosa, puumassa, paperi, vaneri, kartonki, tärpähti, alkoholi, terva, suopa, voi, kaseiini, lankut, pakkilaatikot, lankarullat, maali-purkit ja WC-tarvikkeet, eivät ole erityisen kauniita katsella. Tuotteista ei ollut helppo koota pienellä näyttelybudjetilla edustavaa ryhmää maailmannäyttelyihin. Siksi hänestä oli yllättävää, että maamme menestyi. Suurin ansio menestymisestä kuului Röneholmin mielestä ornamolaisille - taideteollisuus kiinnosti. Tosin Suomi otti osaa ulkomaisiin näyttelyihin etusijassa kansantaloudellista syistä etsiäkseen uusia markkinoita. Näyttelyt olivat markkinointitilaisuuksia maallemme, kansallemme ja kulttuurillemme.⁶⁰⁷

Vuoden 1930 Ornamon ja Taideteollisuusyhdistyksen järjestämä taideteollisuusnäyttely Helsingin Taidehallissa laajensi taideteollisuuden käsitettä, koska näyttely sisälsi suurteollisuuden tuotteita sekä huomioi pienasuntojen sisustamisen muodossa sosiaalisia ja taloudellisia näkökulmia suunnittelun lähtökohtana. Kyseistä taidetta kutsuttiin *Domuksessa* teollisuustaiteeksi⁶⁰⁸ ja samalla muistutettiin, että taideteollisuus elää "valheellista mielikuvituselämää irrallisena omasta ajastaan". Nyt pitäisi ymmärtää, että taide ei ole erillinen saareke vaan se on orgaaninen osa yhteiskuntaa. Näyttelyn tarkoituksena oli laajentaa taideteollisuus-käsitettä kohti teollista tuotantoa.⁶⁰⁹ Artikkelissa todettiin, että funktionalismi pakottaa taideteollisuuden uudelleenarviointiin. Taiteilijoiden on siirryttävä työskentelemään tehtaisiin ja esinemuodot eivät voi syntyä enää vain muodon vuoksi: niillä on oltava tarkoitus.⁶¹⁰ Näyttely pyrki mahdollisimman lähelle elävää elämää. "L'art pour l'art -taideaikakausi on ohi. L'art pour la vie on astunut sen sijalle".⁶¹¹ Artikkelissa todettiin, että ensimmäinen maailmansota herätti taideteolliset piirit "esteettisestä haihatteluista" ja asetti heidät oman aikansa todellisuuden eteen⁶¹².

Arttu Brummer pahoitteli *Domuksessa* 1931 sitä, etteivät tehtaiden omistajat vieläkään halunneet palkata ammattitaitoisia suunnittelijoita, vaan edelleen "työnjohtaja ruokalomallaan näpertelee mallit tai tehtaan korkein makutuomari, arbiter elegantiarum [elegantiarum], on hieman esteettiseen haihatteluun taipuva tehtaanomistajan rouva. Kuitenkin on mallinsuunnittelijan tehtävä teh-

⁶⁰⁶ Vuoden 1929 Barcelonan maailmannäyttely ja 1930 Tukholman näyttely lanseerasivat funktionalismin, joka oli Le Corbusierin paviljongin kautta tullut tietoisuuteen jo 1925 Pariisin näyttelyssä. Maailmannäyttely järjestettiin Antwerpenissä 1930. Barcelonan ja Antwerpenin näyttelyissä oli Suomen osastolla osaksi esillä samaa aineistoa, pääasiassa teollisuutta. Harry Rönehholm oli näyttelyarkkitehtina useissa aikakauden näyttelyissä ja sai esimerkiksi Milanon triennaalista 1933 Grand Prix -palkinnon näyttelyarkkitehtuuristaan. Smeds 1993, 33-35, 38.

⁶⁰⁷ Rönehholm 1930, 154-156.

⁶⁰⁸ Taideteollisuusnäyttely 1930, 172.

⁶⁰⁹ Taideteollisuusnäyttely 1930, 173-174.

⁶¹⁰ Taideteollisuusnäyttely 1930, 173-175; Samat ajatukset korostuivat seuraavana vuonna. Esim. - r - [Arttu Brummer] 1931, 111.

⁶¹¹ Taideteollisuusnäyttely 1930, 173

⁶¹² Taideteollisuusnäyttely 1930, 173-174.

taassa mitä edesvastuullisin.”⁶¹³ Toisaalta Brummer myönsi, että on turha salata sitä, etteivät koristetaiteilijamme ole täysin ammattitaitoisia teollisuustuotteiden suunnittelussa. Tarvitaan yhteistyötä taideteollisuuden keskuskoulun ja teollisuuden harjoittajien välillä. "Tehtaisiin kiinnitettäviä voimia tulisi erikoisesti kouluttaa ja karsimalla valita".⁶¹⁴ Samassa artikkelissa Brummer käytti taideteollisuudesta nimityksiä teollisuustaide, hyötytaide ja tehdastaide. Hän kehotti ottamaan oppia "käsiteollisuuden ja koneiteollisuuden" välisestä suhteesta, jotta osaisimme arvioida oikein taideteollisuuden ja suurteollisuuden yhteistyömahdollisuudet. On kyse kansantaloudellisesti merkittävästä asiasta, jonka kannattajiksi olisi saatava myös kuluttajat.⁶¹⁵

Huonekalut olivat taideteollisuuden yksi korostetuimmista esille nostetuista osa-alueista. Vuonna 1931 järjestettiin Taideteollisuusyhdistyksen tyyppituolikilpailu. Arvioitavina olivat valmiit tuolit eivätkä piirustukset kuten usein aiemmin. Palkintolautakunta, johon kuuluivat arkkitehdit Rafael Blomstedt ja V. [po. P.] E. Blomstedt, isännöitsijä Mauritz Peltonen sekä huonekaluarkkitehti W. West ja teollisuusneuvos Lauri Kuoppamäki, totesi kilpailutöiden olevan "varsin tyydyttäviä". Arviointiperusteina olivat hyvä muoto, käytännöllisyys, edullinen valmistustapa ja huokeyus sekä tilaa säästävää pakkausmahdollisuus ja keveys. Lisäksi "on vältettävä aiheettonta koristelua, joka sotii nykyaikaisen joukkovalmistuksen luonnetta vastaan". Ansioksi luettiin kevyet mittasuhteet ja vanerin käyttö. Useat kilpailijat olivat yhdistäneet tuoleissaan selän ja istuimen käyttäen vaneria. Palkintolautakunta suhtautui rakenteeseen epäillen, koska liimaustekniikka ei ollut heistä vielä kyllin kehittynyt. Vaneri saattaisi huonekalumateriaalina joutua näin aiheettomasti "huonoon valoon".⁶¹⁶ Koska vain muutamia kilpailuun osallistuneita tuolit täyttivät kaikki vaatimukset, otettiin arvioitavaksi myös tuoleja, joiden tilaa säästävää pakkaamista ei oltu ratkaistu.⁶¹⁷ Palkintosijoille pääsivät Otto Korhonen, Gunnel Gustafsson, Runar Engblom, Einar Kyösti ja Evert Toivonen sekä Margaret T. Nordman. Kilpailuajatuksen edellytyksen mukaisesti osa tuoleista tuli tuotantoon.⁶¹⁸ Pekka Suhosen mukaan Otto Korhosen tehdas sai ensimmäisen palkinnon Alvar Aallon suunnittelema standardituolilla⁶¹⁹.

Käsiteollisuudessa analysoitiin, kuinka runsas koristelu tai koristelemattomuus on sidoksissa aikaan. Nyt [1930] on jälleen koristelemattomuuden aika ja huomio kiinnitetään käytännöllisyyteen.⁶²⁰ Samasta asiasta kirjoitti Arttu Brummer 1932. Hän piti esineiden pelkistettyjen ja yksinkertaisten muotojen käyttöön ottamisen syynä niin Suomen kiristynyttä taloudellista tilannetta kuin käytännöllisyyttä ja esteettisyyttäkin. "Tänä koneitten aikakautena käytännöllis-

⁶¹³ -r- [Arttu Brummer] 1931, 111; Vert. Taideteollisuusnäyttely 1930, 172-174.

⁶¹⁴ -r- [Arttu Brummer] 1931, 111.

⁶¹⁵ -r- [Arttu Brummer] 1931, 111.

⁶¹⁶ Taideteollisuusyhdistyksen... 1932, 81.

⁶¹⁷ Taideteollisuusyhdistyksen... 1932, 81.

⁶¹⁸ Taideteollisuusyhdistyksen... 1932, 81.

⁶¹⁹ Suhonen 1985, 31.

⁶²⁰ Suoraviivaista... 1930, 29.

nen järkemme on kehittynyt niin, että me esineeltä ennen muuta vaadimme järkevää muotoilua”⁶²¹, hän totesi ja jatkoi hieman haikeana, että tuotteistamme on hävinnyt koristelun rehevyys ja rikkaus. Muotoilijan mielikuvitukselle on asetettu tiukat rajat. Aikakaudelle on tyypillistä ”se, ettei sen esineillä ole muuta ääriiviivaa kuin toistuvat pystysuorat ja vaakasuorat viivat tai sitten ympyrän kehä tai osa siitä”⁶²². Brummer muistutti, että tulee pyrkiä hienostuneeseen asketismiin ja varoa ”köyhän talon yksinkertaisuutta”.⁶²³ Vuonna 1932 taideteollisuus-termi laajeni jälleen, kun siihen liitettiin vaatesuunnittelu ja muoti. Uusi ala näkyi niin taideteollisuuden vuosinäyttelyssä kuin *Domuksen* sisällössä.⁶²⁴

Arttu Brummer kommentoi nimimerkillä Petronius Suomen huonekaluteollisuutta *Domuksessa* 1932. Hänen mukaansa viimeisen 30 vuoden aikana ovat taiteilijoiden mieli ja esteettinen maku ”vaihdelleet kuin naisten kevätmuodit”. Taiteilijat kyllästyivät nopeasti ja siirtyivät toteuttamaan juuri suunnittelema- leen täysin vastakkaista näkemystä. Jugendkaudella tuotettiin kansallisessa ja karelianistisessa hengessä ”supisuomalaista” – tuolin selkänöjä saattoi olla suurennettu koristeellinen pesukarttu. Juuri tätä ilmiötä ja tyyliä August Strindberg kutsui ivallisesti ”suomalaiseksi tuohikulttuuriksi”⁶²⁵. Kansallinen suuntaus oli vastalause ”nikkarirenessanssille eli kamatyylille”, jonka mukaisia huonekaluja valmistettiin pääasiassa Pietarissa. Varsinkin Paischeffin myymälä myi historiallisten tyylien muunnoksia edullisesti. Kansallisen tyylin esitaiteilijana oli Brummerin näkemyksen mukaan Suomen teollisuuskauppa, jonka myyntiluetelot levittivät kyseistä tyyliä etenkin ”taiteellisesti heränneiden joukkoon”. Teollisuuskaupan huonekalupiirtäjänä toimi Suomen ensimmäinen naisarkkitehti Signe Hornborg (1862-1916), joka valmistui 1890. Hän oli Brummerin mielestä ensimmäisiä ellei ensimmäinen yrityksen palkkaama suunnittelija Suomessa. Ajalle oli tyypillistä, että vähänkin varakkaampi nuoripari tilasi ensikodin huonekalupiirustukset arkkitehdilta.⁶²⁶ Brummerin mukaan kansallista kautta seurasi wieniläisen Josef Hoffmanin reformiajatukseen perustuva huonekalutyylili, kuten hän jo 1927 kuvaili *Käsitemallisuus*-lehdessä. Hoffmannin tyyli vaikutti vieläkin [1932] maalaispuuseppien ja kotiteollisuuskoulujen välityksellä, samoin matkustajakodeissa ja sairaaloissa. ”Niin kansainvälinen kuin tämä tyyli luonteeltaan olikin ja täysin vapaa aikaisemmasta kansallisesta intoilusta, käsitettiin se meillä yleensä puhtaasti suomalaiseksi tyyliksi”, muistutti Brummer.⁶²⁷

Hoffmanin tyyliä pidettiin Suomessa vielä 1930-luvun alussa niin tuttuna, ettei sitä Brummerin mukaan tarvitse edes kuvailla. Hoffman⁶²⁸ poikkesi aikalaisistaan irtautumalla historismista ja sen kauneusarvoista. Hänen ajatuksis-

⁶²¹ - r - [Arttu Brummer] 1932, 15.

⁶²² - r - [Arttu Brummer] 1932, 15.

⁶²³ - r - [Arttu Brummer] 1932, 15-16.

⁶²⁴ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 20; R. B. [Rafael Blomstedt] 1933, 22-23.

⁶²⁵ Vert. Korhonen 1993, 90.

⁶²⁶ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 72, 89.

⁶²⁷ Petronius 1932, 89. Vert. Brummer 1927, 23.

⁶²⁸ Esimerkiksi Rafael Blomstedt opiskeli sisustustaidetta Josef Hoffmannin ohjauksessa Wienissä 1909. Parko 1999, 110.

saan ja suunnittelutöissään ilmeni Brummerin mielestä jo useita nykyiselle funktionalismille tyypillisiä piirteitä, kuten yksinkertaisuus, koristelemattomuus, hygieenisuus, sileät pinnat sekä valkoinen väri. Funktionalisteilla ja Hoffmanilla oli kuitenkin yksi oleellinen ero: Hoffman ei ”vapautunut muodon orjuudesta”.⁶²⁹

Vastareaktiona Hoffmanin tyyliille syntyi Suomessa Manner-Euroopassakin vaikuttanut Beaux arts -kausi, joka sai vaikutteita Ranskasta ja Italiasta. Brummerin mukaan Suomessa tyyli perustui saksalaisvaikutteisiin historiallisiin muotoihin ja suorastaan ”hekumoi koristeellisuudella. Aika oli Pfeifferin ja Pullichin”. Henkeä vahvistamaan syntyi ”*Sanct Antonius*” -kirja, jossa esiteltiin kyseisen tyylin mukaisia ihannekoteja. Brummerin mukaan Suomessa arkkitehti Väinö Vähäkallio sai kyseisestä kaudesta vaikutteita ja loi omalaatuisen barokin, joka muuttui sodan aikana ”pröystäileväksi gulassien tyyliksi”. Samaa muotojen muhkeutta ihanoi myös sisustusarkkitehti Harry Rönehalm. Rehevät muodot saivat ihailijansa sodan aikana äkkirikastuneista. Ennen ensimmäistä maailmansotaa saksalaisista suunnittelijoista saivat vasta-kaikua Suomessa biedermeieria ja empireä suosineet suunnittelijat. ”Aina maailmasotaan asti on meillä saksalainen taideteollisuuskirjallisuus suosituinta, ja tyypillinen saksalainen poroporvarillinen maku ja halu luoda jotakin todella vaikuttavaa 'grossartig', on kieltämättömästi tällä aikakaudella esikuvien tartuttamana liiankin ilmeinen huonekalutaiteellemme.”⁶³⁰

Vuonna 1915 valmistui Tukholman raatihuone ja kaupungintalo oli rakenteilla. Ruotsalainen arkkitehtuuri ja taideteollisuus tempasi suomalaiset mukaansa. Brummerin mielestä Carl Malmsten nousi keskeiseksi nimeksi ja oppisäiksi. Huonekalut saivat uusia attribuutteja: tunnelmallinen ja kodikas. ”Vanha hyvä aika” koki renessanssin, samoin vaatimattomuus ja talonpoikaiskulttuuri. Käsinkudotut pöytäliinat, ikkunaverhot ja huonekalukankaat – siis koti- ja käsiteollisuus – nousivat jälleen arvoonsa. Historiallisia tyylejä käytettiin inspiraation lähteenä. Liian moderneja muotoja ei hyväksytty, koska niitä pidettiin liian saksalaisina ja siksi kiellettyinä. Vuoden 1923 Göteborgin näyttely syntyi vielä romantiikan hengessä, kunnes aikakausi huipentui Asplundin klassismin kautta vuoden 1930 Tukholman taideteollisuusnäyttelyyn ja funktionalismin läpimurtoon.⁶³¹

Arttu Brummer totesi, että maailmansodan loputtua oli taas mahdollista matkustaa ulkomaille. Suosikkimaita olivat Espanja ja varsinkin hinnoiltaan edullinen Italia, joka oli nuorten, lahjakkaiden arkkitehtien ja taideteollisuusväen matkakohde. Italian matkojen seurauksena alkoi huonekalutaiteessamme ”lyhyt italialainen aikakausi”. Kyse ei ollut kopioinnista, mutta vaikutteet ovat selvästi nähtävissä esimerkiksi Alvar Aallon tuotannossa. Tuo aika oli Brummerin mielestä ”taideteollisuutemme historiassa niin suloisen nuorekas, nuorekas ja lapsellinen”.⁶³²

⁶²⁹ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 88.

⁶³⁰ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 88, 109.

⁶³¹ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 109 - 110.

⁶³² Petronius [Arttu Brummer] 1932, 110.

Seuraava kausi olikin sitten jo funktionalismi, joka näkyi niin arkkitehtuurissa kuin taideteollisuudessa. Tukholman näyttely 1930 oli tärkeä virstanpylväs myös Suomen kehityskulussa. Suunnattiin kohti uusia haasteita. Brummerin mukaan edellä kuvattu kehityskulku näkyisi esimerkiksi Suomen Taideteollisuusyhdistyksen piirustuskilpailujen tuloksissa, mutta yhdistyksen arkistoaineisto oli osittain kateissa 1930-luvulla. Piirustuksia tutkimalla saisi selville, oliko 1900-luvun alkuvuosikymmeninä taideteollisuudella yhtäläisiä päämääriä vai poukkoiltiinko sinne tänne. Brummer epäili päämäärän olemassaoloa. Vielä 1930-luvullakin taideteollisuussuunnittelijoiden ongelmana oli teknisen taitotiedon ja materiaalien ominaisuuksien tuntemisen puute. Monille kilpailuihin osallistujille tärkeämpää oli piirustusten koristeellinen ulkoasu kuin kilpailutyön asiallinen esittely. Ei myöskään osattu luoda materiaalille ominaisia muotoja: betoni vaatii erilaisia rakenteita kuin puu, totesi Brummer. Suunnittelussa tuli ottaa huomioon myös työväestön yhteiskunnallinen tilanne, hygieenisuus, keksinnöt ja tieteen saavutukset.⁶³³ Funktionalistien estetisointi oli Brummerin mielestä leikkimistä vakavilla asioilla, koska suunnittelussa tuli ottaa huomioon elämän realiteetit ja ottaa vaikutteita oman aikansa ympäristöstä, arkkitehtuurista ja taiteesta. Hän piti vanhaa pirtin pöytää ja "ettonelepoon" mukavia pitkiä penkkejä yhä maalaistalon elämään sopivina myös funktionalismin lähtökohdista. "Huonekalujen parannetut käytännöllisimmät muodot ovat tuskin puhtaasti näennäisiä ja tarjoavat tuskin minkäänlaisia etuisuuksia arkielämän käytännössä mukavuuteensa nähden, ja useat muodot päinvastoin ovat pahimmasa tapauksessa edeltäjiään epämukavammat".⁶³⁴ Brummer epäili myös hygieenisten arvojen vaikutusta kansanterveyteen - on kyse vain tunteesta. Muutenhan lääkäritkin olisivat funktionalismin puolestapuhujia. Hänestä olisi viisainta tunnustaa, että "funktionalistiset huonekalut ovat syntyneet ainoastaan esteettisen elämän ilmaisuksi. Niitten muotoilussa on pyritty sopusointuun aikamme luonteen kanssa, mutta järjestelmällisesti mitään yleispätevää, uutta ne eivät tuo".⁶³⁵

Käsityöllisistä käsitteistä tutkituissa lehdissä

Käsityö eli luonnonvaraisesti niin kauan kuin se oli osa valtakulttuuria, osa elämää. Ideologisointi tuli ajankohtaiseksi Suomessa vasta, kun toisaalta haluttiin korostaa kansallisia piirteitä ja teollisen kulttuurin uhka oli selvästi havaittavissa toisaalta, kun suhde kuvataiteisiin koettiin problemaattiseksi. Käsityötä ilmaistiin tutkimusajankohtana yleissana "käsityön" lisäksi monilla eri termeillä, kuten kansantaide, ammattikäsityö, kaupunkien käsityö, taidekäsityö, käsiteollisuus, pienteollisuus sekä kotiteollisuus, jonka alalajeina useine variaatioineen olivat omatarvekotiteollisuus, kauppakotiteollisuus ja kustannuskotiteollisuus.

⁶³³ Petronius [Arttu Brummer] 1932, 109-110; Petronius [Arttu Brummer] 1933, numeroimaton sivu, 31.

⁶³⁴ Petronius [Arttu Brummer] 1933, 31.

⁶³⁵ Petronius [Arttu Brummer] 1933, 31.

Käsityön opetuksella on nähty Suomessa Uno Cygnaeuksen ajoista lähtien merkittävä tehtävä sekä moraalisisessä että esteettisessä työkasvatuksessa. Samaa korostivat Arts and Crafts -liikkeen jäsenet. Ydinajatuksena oli, että taide vaikuttaa työprosessin kautta. Samankaltaisesti määritteli Paul Greenhalgh 1900-luvun alun taideteollisuuden: mallina kansanomaisuus, keinona työ ja päämääränä taide. Käsintekemisen prosessi liitettiin korkeampaan elämän laatuun verrattuna teolliseen tuotantoon. Käsityötä käytettiin välineenä humanimman yhteiskunnan luomisessa.

"Kotiteollisuus" määriteltiin koko tutkimusjakson ajan selkeästi maaseudun maataloutta tukevaksi elinkeinoksi. Se kehittyi ja sen merkitys kasvoi 1870-luvulta ensimmäiseen maailmansotaan asti. Taantumisen alkoi 1920-luvulta, kuten Pentti Virrankoski (1994) on todennut. Alamäkeen vaikutti metsäteollisuuden kehitys. Metsää myymällä ja metsätöitä tekemällä maaseudulla saatiin rahaa enemmän ja helpommalla kuin käsityöstä. Myös maatalouden koneellistuminen vaikutti kotiteollisuuteen. Syntyi työvoimareservi, jonka seurauksena useat miehet (rengit, torpparit) siirtyivät kaupunkien ja teollisuusyhteisöjen työvoimaksi tai siirtolaisiksi ulkomaille, mutta naiset (piiat) jäivät maaseudulle, koska maatilat muuttuivat karjatiloiksi, joilla tarvittiin naisia. Maaseudulla naiskotiteollisuus säilyi ja miesten taantui.⁶³⁶

Käsityön ja taidekäsityön suhde historismiin oli problemaattinen. Historiallisten tyylien mukainen esineiden valmistaminen ja koristelu oli toisaalta käsityöläisen taidonnäyte. Mutta toisaalta kyseiset esineet olivat rationaalisen ajattelun näkökulmasta vanhanaikaisia ja ei-suositeltavia. Tyylihistoriasta vaikutteita saaneen tuotannon kanssa valmistettiin samanaikaisesti Manner-Euroopassa vähävaraisille kohdistettuja suoraviivaisia, yksinkertaisia ja puoliteollisesti valmistettuja tuotteita, esimerkiksi huonekaluja. Itse asiassa samat piirteet olivat ominaisia myös suomalaisille käsityönä valmistetuille arjen käyttösineille ja työkaluille. Ruraalia ja protestanttista⁶³⁷ yksinkertaisuutta, käytännöllisyyttä ja kestävyyttä pidettiin esineissä ansiona. Sosiaalisen näkökulman huomioiminen oli varsinkin kotiteollisuusliikkeen mutta myös taideteollisuusliikkeen intresseissä. Samaan pyrki myöhemmin funktionalismi - esineistä haluttiin tarkoituksenmukaisia, ajattomia ja universaaleja, sosiaaliset ja taloudelliset näkökohdat huomioivia.

Käsityö muuttui 1900-luvun alkupuolella osittain vastakulttuuriksi suhteessa taiteeseen. Ajatus taiteen autonomiasta syrjäytti utopistisocialistien pragmatismia ja yhteiskunnallisen tehtävän. Käytännön alat, kuten arkkitehtuuri, käsityö ja taideteollisuus, ensin lähentyivät kokonaistaideteosajattelun mukaisesti, myöhemmin etäännyivät kuvataiteesta. Vai etäännytettiinkö nämä käyttötaiteen edustajat tarkoituksellisesti, koska ne eivät edustaneet niin sanottua puhdasta taidetta? Rakennustaide raivasi tietään taiteeksi, mutta taideteolli-

⁶³⁶ Vert. Danielson 1991, 274-275.

⁶³⁷ Protestanttien keskuudessa velvollisuuden täyttämistä maallisessa ammatissa alettiin pitää korkeimpana siveellisen elämän muotona. Uskonpuhdistuksen myötä syntyi nykyaikainen ammattietiikka. Se syvensi myös rationaalisoitumista ja asiallistumista. Sevänen 1998, 43-48.

suus ja varsinkin käsityö jäi/jätettiin ulkopuolelle. Taide kristallisoitui 1900-luvun ensivuosisikymmeninä taiteilijaan, ei tekemiseen. Keskustelun aiheeksi nousi taiteen tekemisen prosessi ja taiteilijan rooli sekä taideilmiön suhde taide-
teokseen. Romantiikan ajasta lähtien taidetta on pidetty mielentilana, tapana
nähdä asioita, ei tehdä tai valmistaa niitä. Taiteilijan näkemys oli myös avant-
garden lähtökohta. Taiteesta eliminoitui pois taito, manuaalinen taiteellisen il-
maisun väline. Taitoa pidettiin vahingollisena subjektiiviselle tietoisuudelle ja
innovaatiolle. Se korvattiin intellektuaalisella ajattelulla. Käsityön ei näin ollen
enää katsottu kuuluvan taiteeseen, kuten Arts and Crafts -liikkeen aikana, jol-
loin taidetta pidettiin tekemisen prosessiin erottamattomasti kuuluvana eli
kognitiivista ja manuaalista toimintaa pidettiin yhtä arvokkaana, ne olivat yhtä.
Ensimmäisen maailmansodan jälkeen esteetikot ja taiteilijat yhtyivät kaunotai-
teiden legitimoimaan ajatukseen, että ne ovat kaksi eri maailmaa. Tämä vaikutti
ratkaisevasti käsityön asemaan.⁶³⁸ Käsityöllä ei yleisesti haluttu nähdä olevan
taiteellisuuteen, luovuuteen ja yksilöllisyyteen liittyvää sisältöä, vaikka esimer-
kiksi Arttu Brummer sitä taidekäsityön osalta kirjoituksissaan korosti. Käsityö-
hön ei sopinut l'art pour l'art -ilmaus, koska se ei pyrkinyt elämästä erilliseen
autonomiaestetiikkaan vaan korosti yhteyttä elämään sekä pyrki tarkoituksen-
mukaisten ja hyödyllisten esineiden valmistamiseen.

Käsityön modernismi liittyi läheisemmin keksintöjen myötä tieteeseen ja
liiketalouteen, rationalisointiin ja elinkeinollisuuteen ja teollisuuteen kuin tai-
teeseen. Mutta se ei ollut myöskään taiteeseen liittyneen estetisoinnin ulkopuo-
lella, koska käsityöhön kuuluvat myös esteettisen mielihyvän tuottaminen ja
kauneusarvot. Pyrittiin vastaamaan ajan tuomien tarpeiden tyydyttämiseen ei
niinkään etsimällä uutta muotokieltä ja ilmaisua vaan ottamalla käyttöön vuo-
sisatojen kuluessa pelkistyneet käyttöesineiden muodot riisumalla ne taiteen
historiallisten tyylien nimissä esineisiin ympäröivästä turhista koristeista. Käsityö
on aina kuulunut kaikille yhteiskuntaluokille, päinvastoin kuin esimerkiksi ku-
vataiteet, joiden kohdeyleisönä oli länsimaissa pitkään vain yläluokka ja kirkol-
liset piirit, myöhemmin myös porvaristo. Käsityö ei ole ollut varsinaisesti elitis-
tistä muuten kuin ylempien luokkien erikoisuuksien tuottamisessa, kuten
Ranskan hovin esineistö tai Fabergén tsaarillinen tuotanto.

Tutkitusta aineistosta kävi ilmi, että jo 1900-luvun alussa käsityön ole-
muksen tarkastelussa korostettiin taidon suhdetta tietoon. Korostettiin, kuten J.
Liberty Tadd ja Onni Rauhamaa, sitä, että käsityölliselle työskentelylle on omi-
naista taitojen sisäistäminen - hiljainen tieto. Taidosta tulee harjaantumisen
kautta automaattista, lihasmuistissa olevaa. Käsityössä manuaaliset ja mentaali-
set taidot yhdistyvät. Taidon oppiminen on teknisesti työn tekemistä, mutta
prosessissa tarvitaan myös tunnetta, älyä ja kehollisuutta, toisinaan myös fyy-
sistä voimaa. Käsityön oppiminen on käytännön oppimista ja käytännön lain-
alaisuudet oppii vain tekemällä. Et voi ymmärtää ennen kuin olet tehnyt. Eihän
lukeminenkaan ole sama asia kuin luetun ymmärtäminen, kuten Peter Dormer
(1994) on todennut. Käsityön taustalla on samanlaista intelligenssia vaativaa
ajattelua kuin taiteenkin. Mutta lisäksi käsityö vaatii tiettyä harjoituksen myötä

⁶³⁸ Vrt. Greenhalgh 1997a, 41-43.

syntyvää "rutiinia", jotta työtulos on paras mahdollinen. Käden työssä on myös jotakin psykologisesti tärkeää. Käden jäljen yksilöllisyys tai vastaavasti teollisuustuotteen yksilöllisen jäljen puuttuminen vetoaa siihen integroitumis- ja erottautumistarpeeseen, joka on eräs perustavanlaatuisista psykologisista voimista. Pyrimme sekä kuulumaan yhteisöön että erottautumaan siitä yksilöinä. Kysymys on identiteetin rakentumisesta.

Usein oletetaan, että käsityötä kahlitsevat tekniset rajoitukset ja säännöt, jotka estävät vapaan ajattelun, luovuuden ja ilmaisun. Asioiden käsitteellistäminen ja teoretisointi väheksyy hiljaista tietoa, vaikka esimerkiksi juuri käsityön hiljaisen tiedon tuloksena syntyy kompetenssi, joka antaa mentaalisen, käsitteellisen ja luovan käsityskyvyn. Käsityössä tarvitaan ajattelua, pohtimista ja käytännön harjoitusta. Oppiminen on hidaskäyttöprosessi. Aineistossa tuli esille myös jo antiikin filosofien tekemä ero "henkiseen katseluun" liittyvän teoreettisen tiedon ja tuottavien ruumiilliseen työhön perustuvien taitojen (*tekhnē*) välillä. Lisäksi korostui tekniikan ja "puhtaan taiteen" välinen ero käyttöesineiden ja taideteosten välillä. Teksteistä oli silti myös havaittavissa kansallista ylpeyttä siitä, että käsityö ja kansantaide ovat luettavissa taiteeksi. Ongelmaksi koettiin se, että kognitiota, ajattelua ja taiteellista luovuutta arvostetaan enemmän kuin käden taitoja. Esimerkiksi tietopainotteista oppikoulujärjestelmää ja opetusta kehitettiin aktiivisemmin kuin ammatillista koulutusta, joka jumittui pitkäksi aikaa paikalleen - kotiteollisuuskoulutus muodosti määrällisesti poikkeuksen. Sama ilmeni yhteiskunnallisessa arvostuksessa. Käsityön ja taidekäsityön edustajat kokivat alemmuudentuntoa sekä arvostuksen puutetta. Käsityö koettiin Peter Dormerin termein jätesalongiksi (*salon de refuse*), raja-alueella olevaksi. Siitä tuli ulkopuolista. Taidemaailman ja käsityömaailman arvostusten yhteenlöymäys oli teksteissä selkeästi havaittavissa.

"Käsityön" käsitteeseen liitetään usein myös harrastelijamaisuus, jonka perusteella käsityö halutaan erottaa taiteesta, ammattimaisuudesta. Itse asiassa kaikissa taiteenlajeissa on ammattilaisia ja harrastajia. Ammattikäsityö ei ole sen harrastajamaisempaa kuin ammattikuvanveistäjän tai ammattimuusikon työ. Peter Dormer (1994) on todennut, että käsityöhön päinvastoin kuin taiteisiin liittyy mielikuva esineistä, jotka ovat kauniita, hyödyllisiä/koristeellisia ja lisäksi ymmärrettäviä suurelle osalle ihmistä. Taiteessa taas eksklusiivisuus on hyödyke, josta voidaan periä korkea hinta, koska arvon ymmärtävät vain asiantuntijat. Korkeataide ei yhdistä vaan jakaa yhteiskuntaa, koska se etuoikeuttaa käsityöstä, viihteestä ja populaaritaiteesta eroamisensa, kuten Richard Shusterman (1997) on todennut. Pragmaattisen filosofian kannattajana Shusterman kyseenalaistaa perinteisen arvoluokittelun korkeataiteeseen ja populaarikulttuuriin. Hän pyrkii osoittamaan, että niin kutsutuilla alemmilla taiteilla on usein vastaavat esteettiset ja taiteelliset tavoitteet kuin korkeakulttuurin tuotteilla. Vastaavia näkemyksiä on muun muassa John Urryillä ja Scott Lashilla, joiden mielestä taiteen ja arjen vastakohta on purkautunut nykykulttuurissa joukkoviestimien vaikutuksesta. Korkean ja matalan, vakavan ja kevyen taiteen ja po-

pulaarikulttuurin väliset rajat ovat madaltuneet. Taiteen osalta on tapahtunut lähinnä institutionaalista ja käsitteellistä⁶³⁹ laajentumista.⁶⁴⁰

Suomessa taideteollisuus, joka sisältää myös taidekäsitteiden, luetaan taiteen piiriin. Taideteollisuuden sosiaalishistoriaa tutkineen Adrian Fortyn mielestä taideteollisuuden, tehdasvalmisteiset artefaktit eivät ole taideteoksia. Perusero on se, että taide-esineet ovat yleensä yhden henkilön, taiteilijan, suunnittelemaa ja valmistamaa. Näin ei ole laita tehdasvalmisteisissa esineissä. Niiden pääarkkitektuurin on se, että muotoilu, design, on osa tehtaanomistajan voiton tekemisen prosessia – ei ole kyse ainoastaan suunnittelijan vapaasta, taiteellisesta ilmaisusta vaan esineet on suunniteltava myyviksi ja voittoa tuottaviksi.

Paul Greenhalghin mielestä vasta 1900-luvulla syntyi teollinen muotoilija, joka ammattilaisena näki koko tuotantoprosessin piirustuspöydältä valmiiksi tuotteeksi. Tällainen design sitoutui tiukasti teollisuuteen ja muotoilijat irtaantuivat taiteilijoista ja käsityöläisistä. Samoin kuin 1800-luvulla korkeataiteesta erotettiin koristetaide, erotettiin 1900-luvulla käsityö teollisesta esinemuotoilusta. Käsitteellisesti erottaminen on kuitenkin hankalaa, koska osa teollisesta muotoilusta, kuten lasi, keramiikka, tekstiilit ja huonekalut, on käsityöpohjaista. Kompleksisuutta kuvaa myös se, että Bauhausissa käsityö ja työpajaopetus nähtiin 1920-luvun alun moderniin esineiden valmistukseen oleellisesti kuuluvana kun taas esimerkiksi Suomessa varsinkin 1930-luvun alun – traditionaalinen / funktionaalinen – vastakkainasettelussa tai art deco -esineissä käsityö nähtiin antimodernina suuntauksena.

Teollistumisen ja teknisen kehityksen seurauksena taideteollisuudessa ja käsityössä kritiikki kohdistettiin myös itseensä. Käsityö ei kuitenkaan puhdistanut itseään teoreettisesti yhtä intensiivisesti kuin taideteollisuus, jota käsitteellistettiin funktionalismin teoriapohjan avulla. Etsittiin perusteita laatukriteereille ja olemassaololle taidemuotona. Käsityö suuntasi kulkunsa enemmän käytännön toimenpiteisiin kuin teoreettiseen pohdiskeluun. Suomessa käsityön olemusta tanssin kaltaisena automaatioon perustuvan tekniikan vaativana taidemuotona ja taitotiedon kantajana on alettu ymmärtää suuremmassa määrin vasta 1990-luvulla, vaikka kyseisistä periaatteista kirjoitettiin tutkimusaineiston perusteella jo 1900-luvun alkuvuosikymmenillä.

Suomessa, kuten muissakin esiteollistuneissa maissa, jossa nationalismi ja kansainvälisyys kilvoittelivat keskenään 1900-luvun kolmen ensimmäisen vuosikymmenen aikana, oli taideteollisuus aineiston perusteella käsityömäistä. Samanaikaisesti teollistuneimmassa maissa, kuten Saksassa, pyrittiin esinetuotannon rationalisointiin ja sarjatuotantoon suuremman volyymin aikaansaamiseksi. Huomioitiin myös vähävaraisten kotien tarpeet eikä pyritty kaunistamaan ainoastaan ylempien sosiaaliluokkien koteja. Yhteiskuntaan haluttiin istuttaa teollisen ajan modernien muotojen koodisto ja samalla puhdistaa esineet eklek-

⁶³⁹ Esimerkiksi Isossa-Britanniassa sikäläinen taiteen keskustoimikunta sijoittaa nykyisin taiteen piiriin paitsi perinteiset alat (kirjallisuus, teatteri, ooppera, maalaustaide, kuvanveisto, arkkitehtuuri, vakava musiikki, tanssi) myös valokuvien, elokuvien, televisiosarjojen ja äänitteiden tuottamisen samoin kuin käsityön, graafisen alan, muotoilun sekä vaate- ja muotisuunnittelun. Sevänen 1998, 221. Ks. Rodgers 1989, 1-2.

⁶⁴⁰ Sevänen 1998, 214-216. Vert. Lash 1992; Urry 1990.

tisestä ornamenttiikasta. Tekninen kehitys heijastui aatteisiin ja ihanteisiin. Sarjatuotanto tarjosi välineet tuottaa tehokkaasti, paljon ja nopeasti. Käden taidot eivät enää olleet pääasia, vaan teollisuudessa arvostettiin kykyä sietää pitkiä työaikoja ja toistoa.

Kilpailu teollisuuden kanssa aiheutti myös käsityöläisten keskinäistä kilpailua. Vuonna 1920 Teknillisen korkeakoulun professori Carolus Lindberg totesi *Käsityöläisessä*, että käsityöläisen valmistama valiotavara oli muuttunut tehdastuotannon tusinatavaraksi. Teollisuuden ongelmana oli suunnittelijoiden ja valmistajien välinen informaatiokuilu – suunnittelija ja tehtaanomistaja olivat liian kaukana toisistaan. Taideteollisuuskoulutus ja Ornamon toiminta eivät pystyneet vaikuttamaan tarpeeksi tehokkaasti, jotta olisi saatu syntymään jatkuvaa ja kiinteää yhteistoimintaa suunnittelijoiden ja teollisuusyritysten välille. Teollinen tuotanto alettiin kuitenkin nähdä Suomessakin 1910- ja 1920-luvun vaihteessa esteettistä makua kohottavana, jos tuotteet oli suunniteltu ja valmistettu hyvin. Vastakkaisiakin mielipiteitä esiintyi, mutta asenteellinen valmius teollisen tuotannon hyväksymiseen käsityöpiireissä oli olemassa.

Käsityön ja taideteollisuuden dilemmaksi muodostui 1900-luvun alkuvuosikymmeninä pohdinta kansainvälistä vai kansallista. Mekanisoitumisen ja teollistumisen seurauksena käsityö menetti aiemmin itsestään selvän asemansa esinetuotannossa sekä kansantaloudellisen merkityksensä. Samanaikaisesti korostettiin kotiteollisuuden kasvavaa isänmaallista, suomalais-kansallista luonnetta. Tutkituista lehdistä varsinkin *Kotitaide* ja *Käsityöläisyys* pyrkivät jalostamaan lukijoidensa makua esikuvanaan sivistyneistöön 1870-luvulta lähtien levinnyt kansanperinteen kiinnostus ja harrastus sekä kotiseutuhenki. Kansallisromantiikan innostamana ihannoitiin kansantaidetta ja kansanomaisia aiheita. Etsittiin aitoa ja puhdasta, kansallista muotokieltä. Perinteisesti kansantaide on liitetty talonpoikaiskulttuuriin ja yleensäkin maaseutukulttuuriin tai sen kaltaiseen kaupunkikulttuuriin. Sen löytymisessä auttoi uutena tieteenalana kansatiede. Aineiston perusteella kotiteollisuuden kannattajat, mutta myös muutamat taideteollisuuden parissa työskentelevät, kuten Arttu Brummer ja Rafael Blomstedt, pitivät esineellistä kansantaidetta ja kotiteollisuutta taiteen rinnalle kuuluvana ilmiönä. He eivät suhtautuneet siihen taidetta alempana ilmaisumuotona. Kansantaide ja kotiteollisuus nähtiin maaseudun väen omana taiteenlajina, joka oli joutunut kokemaan kovia 1800-luvun lopusta lähtien yhteiskunnan muutosprosessissa teollisuuden viedessä sen aseman esinetuotannossa. Kansanomaiset ryijyt olivat esimerkkituote, jonka avulla kansan tekemä taide haluttiin nostaa kansainvälisestäkin merkittäväksi kansalliseksi tuoteryhmäksi. Ryijyt sisällytettiin myös Onni Okkosen kirjoittamaan Suomen taidehistoriaan (1945, korjattu painos 1955) kuvataiteiden ja arkkitehtuurin rinnalle.

Ritva Wäre tuli 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kansallisen kulttuurin rakentamista tarkastelleessa tutkimuksessaan siihen tulokseen, että suomalaisuus tai suomalaiset ominaispiirteet rakentuvat kirjoitusten kautta. Kysymys on jatkuvasti toistettavista ajatusmalleista ja ajatuksista, jotka tilanteiden mukaan liitettiin eri yhteyksiin. Wäreeseen mukaan arkkitehtuuria koskevissa kirjoituksissa rakentui kansalliseksi piirteiksi luontoteema, karjalainen koristeellisuus ja suo-

malainen yksinkertaisuus ja vaatimattomuus.⁶⁴¹ Luontoyhteyden, yksinkertaisuuden ja vaatimattomuuden sekä lisäksi funktionaalisuuden korostaminen näkyi myös tutkituissa kotiteollisuutta ja taideteollisuutta koskeneissa kirjoituksissa. 1800-luvun kansallisessa sivistys- ja kasvatustaloustieteiden tutkimuksessa suomalaisuuteen liitettiin usein antiikin ihanteet ja eetos, ylevä jalous ja yksinkertaisuus sekä halu vahvistaa kansallista identiteettiä. Näitä näkemyksiä välitti oppilailleen varsinkin Jyväskylän opettajaseminaari, jonka kasvatteja oli muun muassa Uno Cygnaeuksen oppilas Eero Mäkinen, Sortavan Puu- ja Rautaseppäkoulun ja opettajien koulutuslaitoksen perustaja ja Lauri Mäkisen isä. Isänmaallinen ajattelu siirtyi kotiteollisuusaatteen sisältöön.

Kaupunkien käsityön ja ammattikasvatuksen tilanne oli kansallishenkisyyttä korostaneeseen kotiteollisuuteen verrattuna toisenlainen. Ammattikasvatuksen tulkitseminen elinkeinoelämän sisäiseksi asiaksi edisti kouluhallinnon hajanaisuutta. Tämä näkyi siten, että ammatillista koulutusta ei kehitetty aktiivisesti, kuten Viktor von Wrightin ja Jalmari Kekkosen kannanotoista käy ilmi. Anja Heikkisen mukaan teollisuushallituksen alaisessa ammattikasvatuksessa koko kehityskaari poikkeaa kouluhallinnon alaisen kansakoulun kehityksestä. Kansakouluun sekä tietoa painottavan oppimisen kautta sosiaalisen kierron nopeutumiseen tähdänneen talonpoikaisen elämänmuodon sijasta ammattikasvatuksessa korostui pyrkimys käsityöläisten elämänmuodon ja teknisen edistymisen tukemiseen. Pienyrittäjyyden tukeminen alkoi vasta 1920-1930-luvuilla näkyä teollisuutta edistävänä työntekijöiden koulutuksena.⁶⁴² Sosiologi Jorma Kalela (1989) lainaten koko suomalaista yhteiskuntapolitiikkaa dominoi 1800-luvun lopusta lähtien "talonpoikainen" tai "agraari-Suomen visio", jonka kilpaileva "teollisen Suomen visio" ohitti vasta toisen maailmansodan jälkeen.

Viktor von Wrightin mukaan viranomaisten suhtautuminen kaupunkien käsityöläisten pyrkimyksiin oli Suomessa yleensä suopeaa. Hän totesi, että esimerkiksi Teollisuushallituksen perustaminen sai lopullisen sysäyksensä juuri käsityöläisten toiveista. Moitteita suhtautumisessaan käsityöläisiin sai keskuskauppakamari, jonka von Wright sanoi "käyneen järjestöjemme kimppuun".⁶⁴³ Viktor von Wright toimi itse aktiivisesti sekä työväenliikkeessä⁶⁴⁴ että käsityöläisten ja teollisuusharjoittajien hyväksi. Hän osallistui vuosina 1876-1932 jokaiseen teollisuusharjoittajien kokoukseen innokkaana keskustelijana ja vuodesta

⁶⁴¹ Wäre 1991, 17-36, 120, 122, 126, 128.

⁶⁴² Heikkinen 1995, 58.

⁶⁴³ von Wright -Kekkonen 1939, 6.

⁶⁴⁴ Viktor von Wright oli wrightiläisen työväenliikkeen perustaja. Työväenliike pyrki edistämään säästäväisyyttä, koulunkäyntiä, sanomalehtien lukemista ja tietojen etsimistä kirjoista ja keskusteluista. Von Wrightin mukaan työväki ei voi toivoa valtiolisten oikeuksien saavuttamista ennen kuin sen sivistys on kohonnut. Wrightiläiset työväenyhdistykset, joita alettiin perustaa vuodesta 1884 lähtien jatkoivat suomalaisuusliikkeen kasvatusohjelmalla ja useimmat olivat aktiivien suomalaisuusmiesten johtamia. Työntekijä-työnantaja suhde oli toiminnassa taka-alalla, lukuun ottamatta käsi- ja ulkotyöläisten perustamia ammattiosastoja, joista osa toimi korporatiivisina etujärjestöinä. Ammattiyhdistysliikettä ei kuitenkaan ollut vahvassa mielessä olemassa ennen vuotta 1906, sillä työväenyhdistykset keskittyivät harrastustoiminnan lisäksi lähinnä äänioikeuden laajentamiseen. Haapala 1990b, 228-229.

1901 lähtien puheenjohtajana.⁶⁴⁵ Käsityöläisten ja teollisuudenharjoittajien keskustelujen⁶⁴⁶ sekä tutkimusaineiston perusteella toiminnassa näkyi selkeästi konservatiivisuus ja nostalginen kaipuu menneisiin hyviin aikoihin. Kaikki muuttuisi jälleen hyväksi, jos vain lait vapaasta elinkeinonharjoittamisesta purettaisiin. Käsityöläiset taistelivat myös turhaan työajan lyhentämistä vastaan. Toiminnan saavutuksiksi voi lukea ammattikasvatuksen ja koulutuksen hyväksi tehdyn työn ja oppisopimuslain aikaansaamisen. Myös Kotimaisen Työn Liiton alkujuuret liittyvät käsityöläisten ja teollisuuden harjoittajien kokouksiin. Vuosikymmeniä kestäneiden synnytystuskien jälkeen ammattienedistämislaitos saatiin perustettua 1922.⁶⁴⁷

Sarjatuotannon ja teollisen tuotannon tuotemalleihin ei tutkituissa lehdissä kohdistettu huomiota läheskään niin paljon kuin kotiteollisuuden suunnittelu-työhön. Kaupunkien käsityössä huomio kiinnitettiin työn korkeaan laatuun, rationaalsiin työskentelytapoihin ja järkeviin liiketalouden periaatteisiin. Osa työstä koneellistui ja mekanisoitui. Tuotannossa haluttiin hyödyntää mieluummin teknistä kehitystä kuin suunnittelijoiden taiteellista osaamista. Lähtökohtana ilmeisesti oli, että koska ammattikuntalaitoksen aikaankin kisällit ja mestarit suunnittelivat itse tuotteensa pystyvät nykyajan käsityöläiset ja pienyrittäjät samaan. Esinetuotantoa pidettiin tärkeänä vientiarvon, ei esteettisyytensä perusteella. Tuotantolaitokset siirsivät vastuun huonosta mausta kuluttajille, ostajille – tuotetaan sitä mikä menee kaupaksi.

Suomessa vuosina 1868 ja 1879 voimaan tulleella elinkeinovapaudella oli kaksijakoinen vaikutus. Elinkeinovapauden puute oli lainsäädännöllinen este yrittäjyydelle ja teollisuuden kehittymiselle, mutta elinkeinovapauden voimaantulo tuhosi käsityön laatukäsitykset, koska varsinkin kaupunkien käsityöläisten oli elääkseen ryhdyttävä kilpailemaan tuotteiden edullisella hinnalla ja valmistamisen nopeudella. Suomen elinkeinopolitiikassa ei huomioitu tarpeeksi elinkeinovapauden käsityölle aiheuttamia haittoja. Laadun oletettiin säilyvän kilpailun avulla hyvänä, mutta käytännössä kävikin päinvastoin. Ammattikuntalaitoksen jäljiltä monilla ammattikäsityöläisillä, kuten huonekalupuusepillä, oli edelleen tiukka laatumoraali. Osan oli kuitenkin pakko hintakilpailun vuoksi luopua laatustandardeista, jotta he saivat elannon perheelleen.

Se, kuinka paljon Suomessa käytettiin välitysjärjestelmää hiostajineen, ei tutkituista lehdistä selvinnyt. Ansiokotiteollisuutta tutkineen Pentti Virrankosken mukaan maaseudun kotiteollisessa tuotannossa oli vastaava kustannuskotiteollisuusjärjestelmä⁶⁴⁸ käytössä kehuutoiminnassa ja kankaankudonnassa. Muilla aloilla se oli harvinaisempaa. Välittäjien hiostaminen ei ilmeisesti kui-

⁶⁴⁵ von Wright -Kekkonen 1939, 318.

⁶⁴⁶ von Wright -Kekkonen 1939, 1-359.

⁶⁴⁷ von Wright -Kekkonen 1939, 355-358.

⁶⁴⁸ Kustannusjärjestelmän mukaisesti työntekijä omisti työvälineet ja teki töitä kotonaan, mutta muuten työ oli kustantajan tiukassa valvonnassa. Kustantaja hankki raaka-aineet ja jakoi ne työntekijälle seuraten, ettei materiaalihukka tullut liian suureksi. Hän antoi työntekijälle mallit ja työohjeet, tarkasti valmiit tuotteet ja maksoi palkan työn laadun mukaan. Kustantaja huolehti myös tuotteiden markkinoinnista, usein tukkumyyntiä harjoittaen. Virrankoski 1994, 670.

tenkaan ollut Suomessa yhtä räikeää kuin esimerkiksi Englannissa. Sosiaalidemokraattisissa lehdissä kylläkin toisinaan vastustettiin esimerkiksi 1910-luvulla kiivaasti yleensäkin kotiteollisuutta ja sen suosimista sekä arvosteltiin kotiteollisuuden alhaista tulotasoa, huonoja työoloja, lapsityövoiman käyttöä ja tuotteita välittävien kauppiaiden voitonhimoa. Virrankosken mukaan palkat eivät kotiteollisuudessa kuitenkaan olleet yhtään huonommat kuin teollisuustyössä.⁶⁴⁹

Käsiteollisuudessa ja varsinkin sen päätoimittajan Lauri Kuoppamäen näkemyksissä oli ajanjakson aikana havaittavissa selviä muutoksia suhtautumisessa tekniikan hyväksikäyttöön ja teollisuuteen, kuten hänen toimintansa taideteollisuuden, teollisuuden, messujen ja markkinoinnin parissa osoittavat. Maatalousministeriön⁶⁵⁰ alaisen valtion kotiteollisuustoimiston päällikkönä hän ei voinut kuitenkaan unohtaa maaseudun kotiteollisuutta. Hän etsi synergiaetuja ja pyrki integroimaan maaseudun kotiteollisuutta pienteollisuuteen ja jopa suurteollisuuteen. Muutos kotiteollisuuden ja teollisuuden välisessä suhteessa ilmeni myös *Käsiteollisuuden* artikkeleissa 1920-luvun alusta lähtien. Vuosikymmenen lopussa teollinen tuotanto hyväksyttiin asiana, jonka kanssa kotiteollisuus ei enää pystynyt kilpailemaan kansantaloudellisessa mielessä. Ymmärrettiin myös, ettei kotiteollisuuden kannata tuottaa samoja tuotteita kuin teollisuuden. Niin maaseudun kotiteollisuuden kuin kaupunkien teollistuvan käsityönkin uskottiin menestyvän teollisuuden rinnalla, vaikka varsinkin kaupunkikäsityötä kuoletettiin avantgardisesti koko 1900-luvun alku. Ei myöskään enää pelätty, että teollisuus houkuttelee maaseudun asukkaat kaupunkeihin ja tehtaisiin töihin. Myönnettiin, että maailman muuttuessa joillakin kotiteollisuuden aloilla⁶⁵¹ ei ole realistisia menestymisen mahdollisuuksia.

Kotiteollisuuden merkitys nähtiin kansantaloudellisena, kasvattavana ja esteettisenä. Käsityöt opettavat säästäväisyyden lisäksi arvioimaan ostettavia tuotteita, ymmärtämään tuotteiden laatua. Ne kehittävät kauneuden tajua sekä kasvattavat luonnetta ja omiin kykyihin uskomista. Korostettiin myös, että kotona tehtävän käsityön taloudellista merkitystä ei saa aliarvioida.⁶⁵² Kotiteollisuudessa kritiikki kohdistui uusien mallien ja työn huonoon laatuun. Malleja poimittiin liian kevytmielisesti sieltä täältä. Myöskään koristetaiteilijoiden kädenjälki ei aina ollut tyydyttävää.⁶⁵³

Pohjolan kotiteollisuusliiton kokouksessa 1927 käydyn keskustelun perusteella kotiteollisuus määriteltiin ammattialaksi, joka sisältää perinteisen maanviljelyn sivuelinkeinona harjoitetun kotiteollisuuden lisäksi pääelinkeinollisen ammatillisen työn, omatarvetyön ja taideteollisuuden. Pääpaino oli sivuelinkeinollisessa käsityössä. Kotiteollisuuden tärkeänä tehtävänä oli vaalia kansantaidetta, kotikäsityötä - herättää tekijässään rakkautta kotiseutuun ja isänmaahan. Kotiteollisuudella oli kansallinen sivistystehtävä. Kotiteollisuusliike ei ollut eril-

⁶⁴⁹ Virrankoski 1994, 667, 669-670, 679.

⁶⁵⁰ Kotiteollisuustoimisto oli vuodesta 1926 maatalousministeriön ja sitä ennen kauppa- ja teollisuusministeriön alaisuudessa.

⁶⁵¹ Esimerkiksi sarvikampojen valmistus.

⁶⁵² Esim. Määrätietoisempi... 1926, 44.

⁶⁵³ Määrätietoisempi... 1926, 45.

linen ilmiö, vaan se oli osa kansanvalistushenkistä kasvatusta. Liikkeen *Käsieteollisuus*-lehti oli osa Kansanvalistusseuran kustannustoimintaa. Perinteinen käsityö niin kaupungeissa kuin maaseudullakin koki ankaran iskun, kun käyttö- ja koriste-esineitä alettiin valmistaa teollisesti 1800-luvulla. Vanhojen käsityötapojen ja mallistojen säilyttämiseksi perustettiin varsinkin Pohjoismaissa kotiteollisuusyhdistyksiä, joiden tarkoituksena oli elvyttää käsityöalan opetustoimintaa esikuvinaan Ruskinin ja Morrisin ruraalin käsityön arvostus. Kotiteollisuus, kansalliset ajatukset ja kansainväliset vaikutteet kietoutuivat toisiinsa. Kotiteollisuustuotannossa ei ollut kyse ainoastaan perinnekäsityöstä, perinteisten mallien kopioinnista, vaan pyrittiin luomaan perinteen pohjalta uusia, ajan tarpeisiin sopivia tuotteita.

Tutkituissa lehdissä samoin kuin Ornamon vuosikirjassa 1933 Arttu Brummer kirjoitti taideteollisuuden ja taidekäsityön eroista. Hän korosti termien välistä jyrkkää eroa. "Taideteollisuuden" Brummer määritteli "tehdasteollisuudeksi", kun taas "taidekäsityö" oli yksilöllistä työtä tai piensarjatyötä. Standardisointi, järkevä ja käytännöllinen muotoilu sekä "monistaminen ja alhainen hinta" kuuluivat hänestä vain tehdasteollisuuteen. Taidekäsityö pyrkii "korkeimpaan mahdolliseen taiteelliseen saavutukseen". Taidekäsityö on taidetta ja taideteollisuus insinöörimäistä työskentelyä. Myös osa käsityöstä ja kotiteollisuudesta oli hänestä insinöörimäistä. Taidekäsityöläisten ei kuitenkaan tule hänen mukaansa vastustaa uuden suunnan arkkitehtien pyrkimyksiä kohdistaa toimintansa vähävaraisille, mutta taidekäsityö ei saa alistua "arkkitehtiterrorin alaiseksi". Näkemykset taidekäsityöstä olivat samansuuntaisia kuin taiteilijan luovuutta puolustaneella Henry van de Veldellä Werkbundin kokouksessa Kölnissä 1914.

Taideteollisuuden ja taidekäsityön välinen ero ei kuitenkaan ollut näin selkeä. Teksteissä käytettyjä käsitteitä ei yleensä määritelty. Käsitteet eivät olleet toisensa poissulkevia. Usein taidekäsityöllä ja taideteollisuudella tarkoitettiin samaa asiaa. Käsittehämmennystä kuvastaa myös se, ettei Acke Andersson 1898 pitänyt taideteollisuutta sovellettuna taiteena, jota hänen mukaansa oli vain taiteellinen taidekäsityö. Myöhemmin taideteollisuus laajeni sisältämään myös teollisuustaiteen, joksi esimerkiksi Henry van de Velde itse kutsui omaa tuotantoaan jo 1900-luvun ensi vuosina. Osa taideteollisuusosalalla työskentelevistä ymmärsi, että taideteollisuus-käsitteen sisältö ja merkitys laajeni ja muuttui koko ajan. Taideteollisuus ei tarkoittanut vain esineiden koristelemista (koristetaide) tai käsityönä valmistettavia yksittäiskappaleita (taidekäsityö) vaan myös esineiden muotoilemista kaikille sosiaaliryhmille teollista tuotantoa varten (taideteollisuus, teollinen taide). Rafael Blomstedt ehdotti 1922, että käytettäisiin Norjan ja Ruotsin esimerkin mukaisesti termejä käyttötaide ja hyötytaide, jotta ei tarvitsisi erotella vaikeasti toisistaan rajattavia käsityötä, kotiteollisuutta ja taideteollisuutta. Rafael Blomstedtista oli luonnollista, ettei köyhä Suomi pysty ylläpitämään "loistokoristetaidetta", koska Suomessa ei ole tarpeeksi laajaa varakasta yhteiskuntaluokkaa.

Taideteollisuudelle, sovelletulle taiteelle eri muodoissaan (taidekäsityö, käyttötaide, teollisuustaide), etsittiin sisältöä 1900-luvun ensivuosisikymmenillä,

kuten lehdistä ilmeni. Toisinaan myös kotiteollisuus luettiin sovelletuksi taiteeksi samoin kuin taideteollisuus kotiteollisuudeksi. Teollisesta muotoilusta – teknisten laitteiden muotoilusta – ei sanan varsinaisessa merkityksessä voi vielä puhua Suomessa ainakaan tutkitun materiaalin pohjalta⁶⁵⁴. 1930-luvun lähestyessä modernismin funktionalistiset piirteet ja teollinen taideteollisuus alkoivat kilpailla tasavertaisemmin yksilöllisyyttä korostavan taidekäsitteiden kanssa. Deutscher Werkbundin ja Svenska Slöjdföreningens korkea laatu -käsite sekä suunnittelijoiden, käsityöläisten ja teollisuuden yhteistyön korostaminen tuotiin esille Suomessakin tutkitun aineiston perusteella ensimmäisen kerran jo vuonna 1908, mutta käytännön toimenpiteisiin ei ryhdytty esimerkiksi Taideteollisuusyhdistyksen toimesta samalla tavalla kuin Saksassa ja Ruotsissa. Yhdistyksen ylläpitämän koulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt kirjoitti, aluksi varovaisesti, teollisuuden kanssa tehtävästä yhteistyöstä. Mutta kuinka paljon se näkyi käytännössä esimerkiksi opetustyössä, ei selviä tämän aineiston perusteella. Mielenkiintoiseksi ja osittain selvittämättömäksi kysymykseksi jää myös se, mikä loppujen lopuksi esti suomalaisia seuraamasta Werkbundin esimerkkiä. Itsenäisyyteen pyrkivän ja itsenäistyneen Suomen kansallisten piirteiden ja identiteetin korostaminen ei ole ainoa syy. Oma vaikutuksensa on myös Taide-teollisuuskeskuskoulun käsityöläisyyttä ja individualismia korostaneella koulutuksella.

Teollisuus tarjosi välineet tuottaa tehokkaasti ja nopeasti, mutta suomalainen taideteollinen suunnittelu⁶⁵⁵ ei vielä pystynyt täysipainoisesti vastaamaan ajan haasteisiin. Myöskään teollisuusyrittäjät eivät vielä 1900-luvun alkuvuosikymmenillä olleet innostuneita eivätkä tyytyväisiä kotimaisten suunnittelijoiden työn laatuun, vaikka jo 1920-luvun alusta lähtien oli mainintoja suunnittelijoiden ja teollisuuden välisestä konkreettisesta yhteistyöstä. Vuonna 1912 perustetun Kotimaisen Työn Liiton toiminta vauhditti sekä käsityöllistä ja taideteollista että teollista toimintaa korostaessaan suomalaisen työn kansantaloudellista merkitystä. Liiton toiminta tuo mieleen Saksassa 1907 perustetun Deutscher Werkbundin eli saksalaisen työliiton (ks. s. 100-103). Suomalaiset vaikuttajat olivat perillä Werkbundin toimintaperiaatteista. Periaatteiden tuntemista kuvaa esimerkiksi Rafael Blomstedtin artikkeli *Kotitaiteessa* 1914, jossa hän toteasi, että ”taide, teollisuus ja kauppa. Voivatko todella nämä kolme inhimillisen toiminnan toisistaan tuiki eroavaa haaraa ryhtyä yhteistyöhön, senlaiseen, joka pyrkisi meille luomaan arkielämän taiteellisen kulttuurin? ... Tämä kysymys on aikamme polttavimpia.”⁶⁵⁶ Myös Ruotsin Slöjdföreningesta otettiin mallia, vaikka Kotimaisen Työn Liiton suoranaisena esikuvana olikin Tanskan Kotimaisen Työn Liittoa vastaava järjestö. Suomalainen Kotimaisen Työn Liitto ei kuitenkaan korostanut yhtä voimakkaasti kuin saksalaiset ja ruotsalaiset yhteistyötä teollisuuden ja suunnittelijoiden välillä, vaan päämääräksi tuli suomalai-

⁶⁵⁴ Seppo Väkevä on todennut, että teollista muotoilua esiteltiin ensimmäisen kerran vasta vuoden 1957 vuosinäyttelyssä. Väkevä 1993, 160.

⁶⁵⁵ Ilkka Huovio on todennut, että taideteollisuuskeskuskoulussa ei ollut vielä 1900-luvun alkuvuosikymmenillä käytännön edellytyksiä käyttää hyväkseen uutta teknologiaa. Myöskään alan tutkimusta ei vielä tehty. Huovio 1998, 450, 454-455, 460.

⁶⁵⁶ Blomstedt 1914, 29.

sen työn laadun parantaminen ja kotimaisen käsityön ja teollisuuden suosiminen kansantaloudellisista syistä.

Taideteollisuuskeskuskoulun opettajina ja ornamolaisina Arttu Brummer ja Rafael Blomstedt korostivat, että esinesuunnittelua saavat tehdä vain siihen koulutetut henkilöt, eivät esimerkiksi kotiteollisuuden harjoittajat. He vahvistivat kahtiajakoa, että koristetaiteilijat suunnittelevat ja käsityöläiset valmistavat tuotteet. Suunnittelijoiden tuotantotekninen tietämys ei kuitenkaan ollut vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä monellakaan alalla riittävä. Huomiota ei kiinnitetty tarpeeksi myöskään yhteistyöhön tuotantoinsinöörien, teknikoiden, mallimestareiden ja tehtaan johdon eikä suunnittelijoiden kesken.

Ulkomaalaisten silmin katsottuna suomalaiseen käsityöhön ja taideteollisuuteen liitetään usein käsitteet luonto, kansanperinne, talonpoikauskulttuuri sekä materiaalien taju. Samat ominaisuudet ovat Frederik Wildhagen mukaan tyypillisiä kaikille Skandinavian maille. Pohjoismaissa kehitettiin vaihtoehtoisia, humanistista ja studiopohjaista tuotevalikoimaa vastakohtaksi uudelle, anonyymille konepohjaiselle rationaalisuudelle, joka tuotti kotien kulutustavaroita.⁶⁵⁷ Suomessa kotiteollisuuden ja taideteollisuuden kansallinen korostus liittyi myös kansainvälistymiskehitykseen. Haluttiin päästä kansaksi sivistyskansojen joukkoon. Haluttiin luoda suomalainen tyyli. Myös uusien esinemuotojen perustelu oli helpompaa, kun viitattiin kansallisiin piirteisiin.

Suomalaisen kulttuurin omaleimaisuuden rakentaminen ei ole muista eurooppalaisista kulttuureista irrallista vaan pikemminkin osa sitä. Kulttuurin aatehistoriallista rakentumista tutkineen Matti Klingen mukaan suomalaisuuden rakentuminen on aina liittynyt Euroopassa vallalla olleisiin ajatusmalleihin. Suomalaisen kulttuurin vaikuttajahenkilöiksi tulivat ne, jotka olivat opiskelleet Keski-Euroopassa, useimmiten Saksassa, tai saaneet kasvatuksensa ruotsiksi.⁶⁵⁸ Esikuvana toimineet mallit olivat sekoitusta sekä rousseaulaisesta luonnon ihannoinnista että homeerisen Kreikan uushumanismista, johon liitettiin jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus. Suomalainen malli oli osa pohjoismaista mallia, jonka keskeiset tekijät olivat luontoon kuuluva ihminen, yksinkertainen maalais- ja talonpoikaiselämä sekä villiys, joka kuvautui pitkälti maiseman kautta.⁶⁵⁹ Useissa Euroopan maissa (Englanti, Ruotsi, Suomi, Norja) 1900-luvun vaihteessa taiteilijat, arkkitehdit ja kirjailijat suuntautuivat kansalliseen ilmaisuun. Se oli osa liikettä, jonka tarkoituksena oli luoda historia- ja luontolähtöistä uutta taidetta. Itsenäistyvissä ja uusissa itsenäisissä maissa, kuten Suomessa, Unkarissa ja Norjassa ilmaisu oli voimakkainta.⁶⁶⁰

Käsitteenä suomalainen tyyli muutti nopeasti merkitystään. 1900-luvun alussa sillä tarkoitettiin omien nuorten taiteilijoiden työtä, jolle Eliel Saarisen arkkitehtuuri ja Axel Gallénin huonekalut ja tekstiilit osoittivat suuntaa. Uusia esikuvia, aiheita kotimaan metsistä sekä kasvi- ja eläinmaailmasta seurattiin uskollisesti. Pariisin maailmannäyttelyn 1900 Iris-huoneen merkitys tyylin kehi-

⁶⁵⁷ Wildhagen 1987, 27

⁶⁵⁸ Klinge 1982, 78; Klinge 1986, 45.

⁶⁵⁹ Klinge 1993, 230-231.

⁶⁶⁰ Stavenow-Hidemark 1987, 30.

tykselle on tunnettua. Kuitenkin Iris-tuotanto leimautui varsin pian ulkomaalaiseksi ja tyyliiltään kansainväliseksi. Sparren voimakas mieltymys anglosakseen ajatus- ja esinemaailmaan herätti vastustusta kansallisromanttisessa Suomessa. Pekka Halosen halveksiva huomautus ”imelästä englantilaisesta Iris-Libertystä, jota alkoi olla joka paikka täynnä, ja jolla ei oikeastaan pitänyt olla mitään tekemistä suomalaisen taiteen kanssa” kuvaa vuoden 1899 tunnelmia taiteilijoiden suomalaisimmassa leirissä.⁶⁶¹ Samansuuntaisia ajatuksia oli Eliel Aspelinilla hänen kirjoittamassaan Suomen Käsityön Ystävien historiassa. Tekstissä ilmenee kielteinen asenne kilpailuihin osallistuvia suunnittelijoita kohtaan - he saavat aikaiseksi vain *The Studio*-lehdessä julkaistujen töiden kopioita.⁶⁶² Suomalaista tyyliä etsittiin tutkimusaineiston perusteella intensiivisesti myös 1910-luvulla. Suomalaisuus ja kotimaisuus korostuivat varsinkin poliittisista syistä 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa. Vuokko Takala-Schreibin (2000) mukaan muotoilijoiden, jotka eivät ota huomioon tätä sanatonta kansallista vaatimusta, on vaikea tulla vakavasti otettavaksi muotoilijaksi Suomessa⁶⁶³. Kansallinen omaleimaisuus on osa suomalaista muotoiludiskurssia. Sen juuret ovat käsityössä, joka toimii kulttuuri-identiteetin kantajana ja perinteen jatkajana.

⁶⁶¹ Supinen 1983, 249-251.

⁶⁶² Aspelin 1904, 25, 29, 34.

⁶⁶³ <http://www.uhia.fi/page_eexhibition.asp?.path=1;1456;2793;2953;2889>

3 RATIONAALISUUS JA ESTETIIKKA

Kirjoittelu hyvästä mausta ja kauneudesta oli yleistä tutkituissa lehdissä. Se ilmeni varsinkin kodin sisustusta käsittelevissä artikkeleissa, mutta myös makukasvatukseen ja esteettisyyteen liittyvinä pohdintoina sekä rationaalisuuden korostamisena.

Rationaalisuus

Modernin muotoilun juuret ulottuvat klassisen arkkitehtuurin estetiikkaan saakka, kun on yritetty selittää ero materiaalin käytön ja taiteen ideaalin välillä. Teoria laajeni arkkitehtuurista kaikille tektonisen muotoilun alueille. Teorioissaan sekä G.W.F Hegel (1770-1831) että Friedrich Schelling (1775-1854) yrittävät poistaa hyödyllisyyden ja kauneuden välisen ristiriidan. Henkiset kvaliteetit, jotka ovat hyödyllisyyden taustavoimana tekevät käyttötaiteesta ja arkkitehtuurista taidetta.¹

Klassisen arkkitehtuurin estetiikan sekä filosofian saavutuksena voidaan pitää sitä, että ne kehittivät rationaalisen muotoilun ja funktionalismin teoriaa². Tyylien vaihdellessa rationaalisuus, klassisen taiteen filosofian perusidea, ei koskaan antanut täydellisesti periksi. Käsityö ja taideteollisuus tavallaan alistettiin sovellettuna taiteena arkkitehtuurin kehityskulkuun. Ne käyttivät hyväkseen klassisen arkkitehtuurin periaatteita korostaessaan materiaalin ja rakenteen merkitystä sekä tarkoituksenmukaisuutta. Esimerkiksi arkkitehti C. F. Schinkel (1781-1841) ei aikanaan erottanut kauneutta hyödyllisyydestä. Päinvastoin hän ajatteli, että on välttämätöntä antaa hyödyllisille ja käytännöllisille esineille kaunis muoto. Kauneus ei kuitenkaan aina ole hyödyllisyyden tulosta.³

Tarkoituksenmukaisuus ei lakannut kiinnostamasta vuosisatojen saatossa vaikka taiteessa korostettiin henkisyyttä ja aistillisuutta tai loogisuutta ja matemaattisia suhteita mieluummin kuin hyödyllisyyttä. Aikoinaan jo Sokrateen mielestä lantakori oli kaunis, koska se täytti hyvin tehtävänsä. Englannissa keuhuttiin 1850-luvulla samasta syystä hiilisankoa. Kun viktoriaanisessa Englannissa kiinnostuttiin ornamenttiikasta ja koristetaiteen statuksesta, puolustivat A. W. N. Pugin (1836) ja Joseph Paxton (1851) tarkoituksenmukaisuuden periaatteita, joiden rinnalla kulkivat hyödyllisyys ja taloudellisuus.⁴

Kun 1800-luvulla kiisteltiin soveliaista koristeista, ratkaistiin asia 1900-luvulla hylkäämällä koristeet kokonaan. Kehityksen keskuspaikkoina olivat Saksa ja Itävalta, joissa toimi useita muotoilun reformiliikkeitä. Tärkeä puolestapuhuja oli Adolf Loos (ks. s. 106-107), joka väitti, ”että kulttuurin kehitys on

¹ Skerl 1987, 130-134.

² De Zurko 1957, 15-31; Skerl 1887, 130-134.

³ Skerl 1987, 131-134.

⁴ Marcus 1995, 33-36.

synonyymi jokapäiväisten esineiden koristeiden poistamiselle". Hänen mielestään edellisten vuosisatojen esineistä on säilytetty ja kerätty kokoelmiin vain ne, joissa on vähänkin koristeita; koristelemattomat esineet on tuhottu ja niitä on väheksytty. Loosin mukaan muotoilu ei enää ole riippuvainen koristeista. Perusteina hän käytti John Ruskinin ja Willam Morrisin kirjoituksia ja Arts and Crafts -liikkeen yksinkertaisia tuotteita.⁵ Itävaltalaiset ja saksalaiset olivat liian pragmaattisia kannattaakseen Morrisin utopiaa käsityöläisyhteiskunnasta tai Ruskinin konetyön vastustamista. He korostivat tuotesuunnittelun tärkeyttä oli sitten kyse käsityöstä tai teollisesta tuotannosta.

Laajasti rajattuna funktionalismin voisi määritellä alkavaksi jo vuodesta 1914, jolloin lähtökohtana olisi Kölnin Werkbund-näyttely. Myös Le Corbusier alkoi kehittää dom-ino -tyyppitaloaan samasta vuodesta lähtien. Mutta ensimmäisen maailmansodan aiheuttama katko rakentamisessa samoin kuin muotoilussa ei puolla näin varhaista ajankohtaa. Sen sijaan Weimarin tasavallan aika 1918-1933 on tarjoutunut luontevaksi jaksoksi etenkin Saksan funktionalismia käsiteltäessä. Vaikka funktionalismin alkamisvuosi vaihtelee sen mukaan mitä näkökohtia siihen halutaan ottaa mukaan, sen katsotaan kuitenkin yleisesti päättyneen Keski-Euroopassa vuoden 1932 paikkeilla, mihin ennen kaikkea vaikuttivat poliittiset tapahtumat.⁶ Yleensä funktionalismin alku varsinkin rakennustaiteessa sijoitetaan vuoteen 1927.⁷

Funktionalismi voidaan käsittää myös rationaalisen rakentamisen ja muotoilun periaatteeksi ajankohdasta riippumatta – käyttää sitä yleiskäsitteenä kuten realismia. Sitä voidaan pitää moderneihin arvoihin perustuvana suunnittelufilosofiana, johon Edward Robert De Zurko liitti orgaanisuuden, analogian luonnon orgaanisten lakien kanssa sekä mekaanisuuden ja eettisyyden⁸. Euroopassa eri ryhmittymät käyttivät modernista muotokielestä monia nimityksiä, joista useat esiintyivät myös suomennettuna ennen funktionalismin vakiintumista 1930-luvulla. Saksalaisella kielialueella (Saksa, Hollanti ja Itävalta) käytettiin pitkään nimityksiä "*Sachlichkeit*" tai "*neue Sachlichkeit*", jotka vakiintuivat Deutscher Werkbundin ja Wiener Werkstätten piirissä. Termillä tarkoitettiin Bauhausia edeltäneen aikakauden rationaalista, yksinkertaista, koristeetonta ja sosiaalisesti suuntautunutta arkkitehtuuria ja muotoilua. Suomessa termiä vastasivat sanat "asiallisuus" ja "uusasiallisuus", englanninkielisellä alueella "*new objectivity*".⁹ Asiallisuus-sanan rinnalla käytettiin tutkituissa lehdissä myös yleisesti sanaa rationalismi tai ratsionalismi kuten se 1900-luvun alun suomalaisissa teksteissä ilmaistiin. Rationalismiksi nimettiin Suomessa jo vuosisadan alussa

⁵ Loos 1908, passim; Marcus 1995, 47-48.

⁶ Heinonen 1986, 10.

⁷ Vuonna 1964 pidetyssä nykyarkkitehtuurin symposiumissa A. Stern tuli siihen tulokseen, että useimmat tärkeimmistä tapahtumista tai rakennuksista voidaan ajoittaa vuoteen 1927. Myös Reyner Banham pitää vuotta 1927 merkittävänä. Heinonen 1986, 10.

⁸ De Zurko 1957, 3-5, 9-14.

⁹ Vert. Heinonen 1986, 6; Whether the movement be called "functionalism", "modernism", "sachlichkeit", "stile razionale", "international style" or "machine art", the style is uniform and is easily recognizable in the objects themselves. Johnson 1934, 20.

Strengellin ja Frosteruksen edustama näkemys, joka pyrki järkipäraseen, konstruktiiivisuuteen perustuvaan suunnitteluun. Käytettiin myös sanoja realismi ja neo-realismi.

Modernismissa haluttiin suuntautua teknologisesti kehittyneempää, taloudellisesti vauraampaa ja sosiaalisesti tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa kohti. Käytännön ratkaisut löytyivät suunnittelun normittamisesta. Käsite, että esineet, jotka ovat yksinkertaisia, rehellisiä ja suoraviivaisia, sopivia tarkoitukseensa, ovat vailla ornamentteja, ovat standardisoituja, koneellisesti valmistettuja ja kohtuuhintaisia sekä, että niistä on havaittavissa rakenne ja materiaali on määritellyt edistykseellisen muotoilun suunnan melkein koko 1900-luvun. Funktionalismi ei siis ollut liike, koska siltä puuttui tarkka määrittely ja manifesti. Mutta siitä tuli modernin synonyymi.¹⁰

Muotoilussa funktionalismin käsitteelliset juuret ovat 1800-luvun puolivälin Englannissa, vaikka itse käsite muodostui vasta 1930-luvulla, kun kriitikot ja taidehistorioitsijat, kuten Herbert Read ja Nikolaus Pevsner, käsitelivät ilmiötä teoksissaan. Pevsner piti funktionalismia 1900-luvun alun nerokkaana ja legitimoituna tyylinä ja oli sen vankkumaton kannattaja. Hänen tekstinsä korosti lineaarista kehitystä Joseph Paxtonin Lontoon Kristallipalatsin, William Morrisin, Arts and Crafts -liikkeen ja Bauhausin välillä. Pevsnerin teoria oli John Heskettin¹¹ mukaan kuitenkin kapea ja tarkoitushakuinen, koska se antoi modernismin soihdunkantajan roolin Bauhausille. Funktionalismi-sanana merkitys rajautui koskemaan vain tietynlaisia ja -tyylisiä rakennuksia - erityisesti niitä, joissa oli lujitettua betonia, tasakatot, nauhaikkunat, lasin vapaata käyttöä ja putkiteräshuonekaluja. Mallina olivat Stuttgartin asunonäyttely 1927 ja vuoden 1932 New Yorkin Modernin taiteen museon "International Style" -näyttely. Aiemmin monia eri tyyppisiä esineitä oli pidetty funktionalismin kuuluvina, koska ne olivat hyödyllisiä ja taloudellisia, mutta nyt termiin liitettiin vain tietty moderni tyyli. Funktionalistinen design ei päättynyt ikonimaisiin 1920- ja 1930-luvun teräspuokihuonekaluihin. Suuri osa siitä, mitä pidämme nykyään funktionalistisena, on suodattunut 1930-luvulla kehittyneen esteettisen näkemyksen läpi saaden lisämausteita 1950- ja 1960-luvulla aatteen henkiinherättämisestä. Funktionalismin lineaarinen historia luotiin käsitteellisesti, kun Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusierin ja Marcel Breuerin huonekalujen uusintoja alettiin valmistaa valikoiduille ryhmille. Mallit päivitettiin ja niissä näkyi uusi teknologia.¹² Modernin taideteollisuuden funktionalistisina ominaispiirteinä voidaan George H. Marcusin mukaan pitää tarkoituksenmukaisuutta, koristelemattomuutta, standardisointia, metallien käyttöä sekä yleiskäsitettä konetaide¹³.

Koska termi funktionalismi pitää sisällään sanan funktio, yhdistetään siihen idea, että käyttö määrittelee esineen muodon ja jos esine on tehty toimimaan hyvin, se on ilman muuta kaunis. Määräävänä tekijänä on oikea ja esteettisesti miellyttävä muoto joka tarpeeseen, platoninen idea universaalista ja tyy-

¹⁰ Vert. Marcus 1995, 9.

¹¹ Heskett 1986, 7.

¹² Marcus 1995, 9-11.

¹³ Marcus 1995, 33-36.

dyttävästä tyylistä, jota muotoilija voi derivoida kartoittamalla kaikki esineen käyttötarpeet ja funktiot.¹⁴ Funktionalismi oli sana muitten ismien joukossa saksankielisellä alueella. Sanaa kartettiin kuitenkin Suomessa, koska se loi jännitteitä 1920-luvun lopussa kansallisten ja kansainvälisten tendenssien välille, myös poliittisista syistä¹⁵.

Aineistonäkökulma

Gustaf Strengell kirjoitti 1901 *Ateneumissa* uudesta, vallalla olevasta kauneuskäsityksestä, jonka mukaan koristetaiteessa ja arkkitehtuurissa oli tärkeää yksinkertaisuus ja rehellisyys sekä historiallisten tyylien vastustaminen¹⁶. Samoja asioita painotti myös Bertel Jung¹⁷. Strengell muistutti, että käsityöläisyyden peruseriaatteiden mukaisesti työskentelyssä on tärkeintä hallita tekniikka ja materiaali, koska "materialer själva var det emmellertid just, som skulle bestämma formerna..."¹⁸. Hänestä materiaalin kauneuden korostaminen taidekäsityksessä ja arkkitehtuurissa on asia, joka oli 1800-luvun naturalistiseen kirjallisuuteen ja taiteeseen kuuluva ilmiö. Päämääränä oli uusi kauneuden ideaali, jonka saksalaiset teoretikot tiivistivät käsitteeksi: "*Schönheit der Werkform*". Kauneudessa oli siis kyse konstruktiivisesta muodosta, ei koristeista, mutta myös hyödyllisyydestä, utilitarismista. Tuoli on kaunis kun se täyttää tehtävänsä - on mukava istua ja hyvin rakennettu.¹⁹ Strengell huomautti, että määritelmän mukaan myös veturi on kaunis samoin - vaunu ja siro vene²⁰.

Kun Jalmari Kekkonen ja Yrjö Blomstedt kirjoittivat *Kotitaitteessa* 1900-luvun ensivuosina karjalaisen ornamenttiikan, kansanomaisuuden ja suomalaisen tyylin puolesta, otti Louis Sparre esinesuunnittelun lähtökohdaksi tarkoituksenmukaisuuden. Hänestä se oli tärkein tekijä sekä valittaessa raaka-ainetta että etsittäessä esineen muotoa. Jos koristelu saa esineessä näyttävän osan, työ ei hänen mielestään täytä taideteoksen vaatimusta. Sparre piti japanilaista käsityötä erinomaisena esimerkkinä materiaalin, muodon ja ornamenttiikan oikeista suhteista. Hän kannatti kansallisten aiheiden käyttöä²¹, mutta korosti samalla, että kaiken lähtökohtana tuli olla tarkoituksenmukaisuus²². Sparre myös muis-

¹⁴ Read 2003 (1934), 153.

¹⁵ Suhonen 1999, 38.

¹⁶ Strengell 1901, 434.

¹⁷ Jung 1901, 41-51.

¹⁸ Strengell 1901, 434.

¹⁹ Strengell 1901, 435-436.

²⁰ "En stol är skön, så snart den i fullkomligaste grad fyller sin uppgift. Den kan vara i afsaknad af hvarje som hälst ornament, blott den är bekväm att sitta i och så byggd, att de olika delarnas funktioner klart kommit till uttryck, blott den är väl "byggd", så är den skön. I den sagda definitionen innerligger, som man ser, ett starkt utilitistiskt moment; nyttighetssidan dominerar. Härmed upphör äfven den skarpa begränsningen mellan hvad som är en konstprodukt och hvad ej: enligt detta betraktelsesätt är nämligen äfven ett logomotiv skönt och på samma sätt en lätt byggd vagn och en smärcker båt." Strengell 1901, 436.

²¹ Sparre 1903, 49-50.

²² Sparre, 1902(A), 14-16.

tutti, että vaikka ajan hengen mukaisesti esteettisessä uudistustyössä pitäisi huomioida kaikki yhteiskuntaluokat, on ”maalaisväestö jätetty syrjään”²³.

Sigurd Frosterus hahmotteli *Euterpe*ssa 1905 tulevaisuuden taiteen olemusta. Sovelletussa taiteessa tarvitaan täydellinen muutos, mutta tässä innostuksessa usein unohdetaan tuoda esiin se luovuuden voima, jota nykyaika tarvitsee. Frosterus piti yhteyden katkaisemista traditioon merkityksettömänä fraasina, koska ei ole kyse uusista tyylilajeista luovasta oppositiosta vanhaa vastaan. Kyse on puutarhureiden kielellä ilmaistuna ymppäyksestä. Liitetään uutta terveeseen runkoon, palvelaan jatkuvuutta. Tärkeää olisi klassisten tyylien ja erityisesti niiden materiaalien kunnioituksen tutkiminen, sillä tyylin ydin ei löydy ornameenteista eikä muodoista.²⁴ Frosterus toivoi, että luopuisimme kokonaan yhtenäisen uuden tyylin etsimisestä, koska ihmiskunta on liiaksi eriytynyt. Kaikki luokat vain puolustavat omasta näkökulmastaan modernia, vaikka moderniteetti (*modernitet*) on jo kauan sitten kadottanut merkityksensä. Sanasta on tullut klisee.²⁵ Kimmo Sarjeen mukaan Frosteruksen tuotannossa voidaan erottaa kaksi modernin käsitettä: ”ensimmäistä maailmansotaa edeltävä lähinnä monistis-progressiivinen rationalismi ja sitä seurannut moniarvoinen rationalismi”²⁶.

Taidemaailman olemusta pohtiessaan Frosterus totesi olevansa samaa mieltä H. G. Wellsin kanssa, joka muistutti, että vain harvat kykenevät käsittämään, että rautatiesilta tai veturi voivat olla taiteellisia, koska niitä ei ole totuttu pitämään taide-esineinä vaan pahaenteisinä uutuustuotteina²⁷. Hänestä on kuitenkin muistettava, että uutuuksien kanssa on samanaikaisesti olemassa William Morrisin ja hänen seuraajiensa tuotteita. Lahjakkaan, nuoren suunnittelijan on tiedostettava nämä kaksi mahdollisuutta: joko omistautua uutuuksille tai siirtyä romanttiseen genreen ja työskennellä kaavamaisesti. Jos valitsee ensimmäisen tien, on henkilöllä oltava epätavallisen luja luonne, koska ei ole helppoa luoda halpoja ja yksinkertaisia asuntoja ja esineitä ihmisille, jotka eivät välttämättä niitä arvosta.²⁸ Rationaalisuus oli Frosteruksesta vastakohta suomalaisen tyylin kansallisromanttiselle, luontoaiheihin koristellulle, epätarkoituksenmukaiselle suunnittelulle²⁹.

Frosteruksen mukaan halu tehdä uniikkeja kappaleita, *pièce unique*, on este taideteollisuuden kehitykselle³⁰. Hän ennusti, että taiteilija tulee muuttamaan jälleen käsityöläiseksi, jolla on kyky houkutella esiin esineen sielu. Käsityöläisen on mahdollista kehittää, harjoittaa ja kouluttaa muotoaistia, kunnes saavuttaa varmuuden ja terävyyden. Kirjakaappi tai tuoli on taideteos kuten maalaus

23 Sparre 1903, 50.

24 Frosterus 1905, 440.

25 Frosterus 1905, 441.

26 Sarje 2000, 12, 225.

27 Kimmo Sarjeen mukaan Frosteruksen kannattama dynaamisen, teknisen esteettisyyden periaate ei ollut kovin itsenäinen, vaan kuului ajan henkeen. Esimerkiksi Alfred Rosenberg sovelsi samoja näkemyksiä kirjoituksissaan. Sarje 2000, 90, viite 47.

28 Frosterus 1905, 442-443. H. G. Wellsin vaikutuksesta Frosteruksen ajatteluun. Ks. Sarje 2000, 42-44.

29 Frosterus 1905, 152.

30 Frosterus 1905, 443-444.

tai veistos, mutta ei koskaan siksi, että se somistetaan lasimosaiikeilla, veistoksilla tai komeilla ornameenteilla. Esineiden koristelun tulee seurata omia ankaria lakejaan, jotka sanelee nimenomaan esineen käyttö. Frosterus ennusti, että koristelu "... skall en gång nå, hvad havrken måleri eller skulptur kunna hinna: den renodlade linjen, den intellektuella ornamentiken, en hel, ny värld."³¹ Hän totesi kauneudesta, että emme näe sitä kuolleena abstraktiona, vaan kauneus on esineiden ominaisuus siinä kuin paino ja tilavuuskin. Se on ominaisuus, jota voimme arvostaa ja vaalia, mutta emme koskaan luo emmekä tuhoa. Hänen mielestään on tapahtumassa perusteellinen esteettisyyden uudelleenarviointi ja siksi on nykyajan [1905] velvollisuus muokata mielipiteitä ja alleviivata eettisyyttä taiteen olemuksessa. Frosterus kuitenkin totesi, että estetiikka on vain leikkiä abstraktioilla vaikka sen pitäisi olla johtolanka todellisuuteen. Estetiikan tärkein tehtävä olisi operoida nykyhetkessä eikä suorittaa tehtävänsä jälkikäteen arvioiden.³²

Saksankielisen alueen asumiskulttuurin tarkoituksenmukaisuutta korostavat vaikutteet näkyivät selkeästi *Kotitaiteessa* 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä³³. Asumisesta oli kyse myös, kun referoitiin Hermann Muthesiuksen ajatuksia yleisön kasvattamisesta laatu-tietoisemmaksi nimenomaan taiteilijoiden, tehtaanomistajien ja kauppiaiden yhteistyön avulla. Referointia perusteltiin sillä, että Suomessa tilanne oli "pääpiirteittäin sama" kuin Saksassa ja että "olemme nuorena kansana ikämme kaiken olleet saksalaisen vaikutuksen alaisia..."³⁴. Muthesiuksen mukaan tuli pyrkiä yksinkertaisuuteen ja asiallisuuteen sekä värien ja muotojen yhtenäisyyteen³⁵. Ajatus oli keskeinen 1907 perustetussa Deutscher Werkbundissa, jonka perustajajäsen ja johtohenkilö Muthesius oli. Hän kritisoi jyrkin sanoin vallalla ollutta maun turmellusta: materiaalien, tyylien ja koristeaiheiden keskenään sekoittamista, yltäkylläistä koristelua ja rihkamatavaroiden ylenmääräistä käyttöä kodeissa. Muthesius luotti siihen, että on tapahtumassa käänne parempaan päin. Pyritään yksinkertaiseen arvokkuuteen, yhtenäisyyteen ja johdonmukaisuuteen – ei hankita mitään tarpeetonta. "Ei koskaan voi liiaksi teroittaa *asiallisen* näkökohdan tärkeyttä"³⁶. Maun turmellukseen vaikutti Muthesiuksen mukaan kaksi seikkaa: "vanhan käsiteollisuuden surkastuminen ja väärä käsitys tehdastyön luonteesta".³⁷ Syypäänä hän piti myös jugendia ja nousukkaiden hairahtuneita taideharrastuksia, vaikka osa ajan mielipidevaikuttajista näki jugendin uudistusliikkeenä ja askeleena kohti materiaalin ja valmistustekniikan rehellisyyttä ja aitoutta.

Lehtikirjoituksissa tarkoituksenmukaisuutta ja käytännöllisyyttä pidettiin suunnittelun ja kritiikin tärkeimpinä argumentteina. Todettiin, että "nykyään

³¹ Frosterus 1905, 444.

³² Frosterus 1905, 444-445.

³³ Esim. Yhtä...1906, 66-67; J. K. [Jalmari Kekkonen] 1907, 132-135; Uusimpia ... 1907, 142-144; Michel 1908, 99-100.

³⁴ Y. K. 1910, 15.

³⁵ Y. K. 1910, 16.

³⁶ Y. K. 1910, 18.

³⁷ Y. K. 1910, 18.

ihailaan englantilaista käytännöllisyyttä yhtä paljon kuin aikoinaan pariisilaisia naamiohuveja”³⁸. Taloudelliset tekijät tuli myös huomioida, mutta ei esteettisyyden kustannuksella. Useissa artikkelissa kannatettiin niin sanottua hyötytaidetta, joka hylkäsi kaiken koristelun.³⁹ Painokkain sanoin arvosteltiin myös teollisesti valmistettuja materiaaliäljitelmiä: ”...on jouduttu nykyaikaiseen väärrennettyjen tavarain tulvivaan vuohon. Meillä on peltisiä uunikaakeleita, paperisia nahkatapetteja, pahvisia kengänpohjia sekä yllin kyllin monenmoisia muita esineitä, joissa joko aine, muoto tahi tekotapa on väärrennetty.”⁴⁰ Samassa artikkelissa korostettiin, että ei ole tarkoitus vaatia vain käsityötä, mutta on muistettava, että teollisesti valmistettujen tuotteiden tulee olla ”asiallisia ja taiteellisesti jalostuneita”. Niiden tulee pysyä omalle olemukselleen uskollisena, eikä ”esitellä väärrennykseen ja peittelemiseen perustuvaa työtapaansa”.⁴¹

Nyttemmin on uusi taideteollinen liike asettanut päämääräkseen muotojen jalostamisen. Koristamisesta ei enää ole kysymys, vaan muotoilusta. Teollisuus on askel askeleelta voitettava näiden ajatusten puolelle ja juuri liikemenestyksen kautta, joka on seuraus entistä intiimimmistä yhteistyöstä teollisuudenharjoittajien ja etevien taiteilijain kesken.⁴²

Yllä ollut lainaus oli *Kotitaiteen* mukaan suomennos. Mitä ilmeisemmin kyse oli saksalaisesta lehdestä, jossa markkinoitiin Werkbundin toimintaperiaatteita. Samassa kirjoituksessa korostettiin suunnittelijan materiaalien ja valmistustekniikoiden hallinnan merkitystä teollisessa suunnittelutyössä. Todettiin, etteivät huonot teollisuustuotteet ole yksistään teollisuusyritysten syy vaan osasyllisiä ovat suunnittelijat, jotka eivät osaa suunnitella teollisuuden tarpeita varten. Suunnittelijoiden tulee ymmärtää ja sisäistää myös liiketaloudelliset periaatteet. Kirjoittaja muistutti, että suunnittelijan tehtävänä ei ole tehdä piirustusta vaan malliesine, joka on samalla työohje suurtuotantoa varten. Koska yhteistyö tehdään ja suunnittelijan välillä on välttämätöntä, ehdotettiin suunnittelijoiden palkkaamista teollisuusyrityksiin. ”Se on ainoa tie” luoda yrityksille omia mallistoja ja korkealaatuisia tuotteita.⁴³

Tarkoituksenmukaisuuden ja materiaalien ominaisuuksien merkitystä suunnittelussa korosti myös saksalainen A. von Hofmann⁴⁴, joka totesi, että esineitä ei saa koristella eikä konstruktiota saa peittää ornamenteilla. ”Jos esineet koristellaan, ne eivät enää täytä tarkoitustaan - ne ovat vain leikkiä”.⁴⁵ Von Hofmann pohti, miksi ajaltamme [1900-luvun alku] puuttuu oma tyyli. Perussyynä hän piti sitä, että ”taide ja käsityö, piirustus ja suoritus ovat vieraantu-

³⁸ Taideteollisuuden arvostelemisesta ...1910, 69.

³⁹ Esim. Taideteollisuuden arvostelemisesta...1910, 72; Näkymätön ... 1910, 69; Muutama ...1910, 100-105.

⁴⁰ Muutama ...1910, 102.

⁴¹ Muutama ...1910, 103-105.

⁴² Taiteelliset...1910, 107.

⁴³ Taiteelliset...1910, 108-109.

⁴⁴ Näkemykset perustuivat von Hofmannin "Die Stilempfindung" -teokseen, joka esiteltiin *Kotitaiteessa*. Y. K. 1910,121.

⁴⁵ Y. K. 1910,124.

neet toisistaan, sillä terveen luovan toiminnan perusteena on käsityö, joka opettaa tekijänsä taiteilijaksi.”⁴⁶

Kotitaitteessa esiteltiin Edvard Eleniuksen 1913 ilmestynyt kirja ”*Koristesommittelu*”, jonka todettiin esittävän havainnollisesti mikä on hyvää ja mikä huonoa koristelua. Lehdessä julkaistiin kokonaan kirjan tarkoituksenmukaisuutta käsitellyt luku. Itsekin koristetaiteilijan koulutuksen saanut Elenius arvosteli kotimaisia suunnittelijoita siitä, etteivät he hallitse oman ammattialansa valmistustekniikoita. He saattavat suunnitella tuotteita, jotka ovat teknisesti mahdottomia toteuttaa. Käytännöllisyys ja tarkoituksenmukaisuus otettiin harvoin huomioon. Yhteistyötä suunnittelijan ja valmistajan välillä ei juurikaan ollut.⁴⁷

Koristeelliset ornamentit ja kertaustyylit kasvattivat suosiotaan uudelleen 1910-luvun lopussa. Tämä näkyi muun muassa vanhojen huonekalujen ja muidenkin vanhojen esineiden ostamisena ja keräilyinä.⁴⁸ Huonekalujen liian yksinkertaisesta muodoista ja koristeellisempien aiheiden puolesta kirjoitti myös puutyönopettaja, kotiteollisuustarkastaja Frans Jokela 1919:

...niin kauvan kuin ihmisellä on tarve ja halu huonekaluilla koristaa kotiansa, vaadittanee näiden esineiden muotoihin myös kauneutta. Yksinomaan pelkkä käytännöllisen tarpeen täyttäminen ei riitä. Jos kaikki tuolit, sohvät, pöydät ja sängynpäät muodostellaan suorista keskenään yhtä leveistä ja paksuista rimoista (listoista) asettamalla näitä pystysuoraan ja vaakasuoraan asentoon, sekä arkut, kaapit, hyllyt ja piirongit rakennetaan yksitoikkoisiksi muodottomiksi lautakomiskoiksi, niin ei totisesti ihmisen mieli voi tämänkaltaisilla huonekaluilla kaunistetussa kodissa löytää pitempiaikaista tyytyväisyyden tunnetta. ...Ainainen yksinkertaisuuden tavoittelemine on jo vienyt siihen, että nuoremmat tekijät uskovat vain rimahäkin ja hehtomitan näköisiä huonekaluja kauniiksi,....⁴⁹

Näkemykset huonekalujen tyyli- ja muoto-eroista ei näyttänyt olevan yhtenäinen kotiteollisuustoimiston henkilökunnan piirissä, koska *Käsiteollisuus*-lehden seuraavassa numerossa lehden vastaava toimittaja, kotiteollisuuden ylitarkastaja Lauri Mäkinen kommentoi kollegansa Frans Jokelan artikkelia ja kuvia rumista huonekaluista. Mäkinen mukaan kiertävissä kotiteollisuuskouluissa on siirrytty mahdollisimman helppotekoisten huonekalujen valmistukseen kurssien lyhyyden ja ajanpuutteen vuoksi. Hänen mielestään Jokelan rumaksi luokittelemassa tuolissa (KUVA 16) on hyvät mittasuhteet ja ”sopivassa ympäristössä saattaa tämä tuoli olla hyvinkin kaunis”. Huonekalujen yksinkertaisuus kuului Mäkinen mielestä normaaliin tyylien vaihteluun.⁵⁰

⁴⁶ Y. K. 1910, 125.

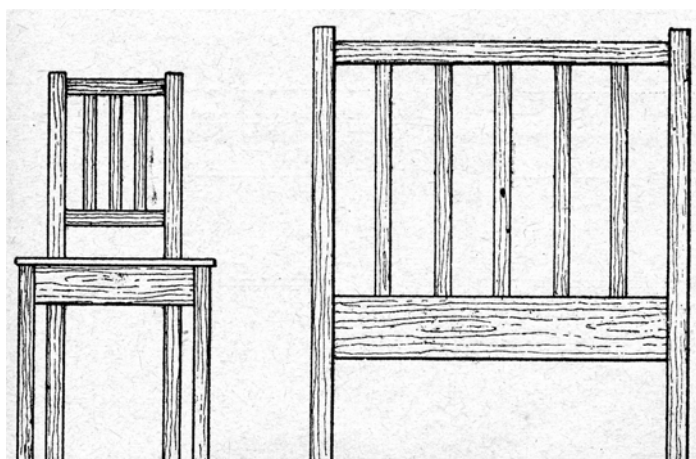
⁴⁷ Elenius 1913, 136-143.

⁴⁸ Ornamentin... 1917, 21.

⁴⁹ Jokela 1919, 41-42.

⁵⁰ Mäkinen 1919, 56.

Käsityöstä, teollisesta tuotannosta ja kauneudesta kirjoitti 1920 Teknillisen korkeakoulun professori Carolus Lindberg. Hän totesi, ettei käsityö taloudellisessa mielessä enää kannata nykyajan höyry- ja sähkövoiman aikakaudella, mutta käsityötä tarvitaan, koska teollisesti valmistetut tuotteet eivät ole vielä tarpeeksi korkealaatuisia. Tosiasia oli myös, että "käsityöläisten valiotavara" on muuttumassa huonolaatuiseksi.⁵¹ Lind-



KUVA 16

Puutyönopettaja, kotiteollisuustarkastaja Frans Jokelan rumaksi luokittelema tuoli ja sängynpäätty, joista käytiin keskustelua 1919. *Käsiteollisuus* 5-6/1919, 41.

berg ei kuitenkaan ehdottanut palaamista aikaan, jolloin käsityöläisten korkealaatuiset tuotteet olivat vain varakkaiden ulottuvilla, vaan totesi, että kansalaisille on tuotettava koneilla edullisia ja hyvälaatuisia esineitä. Teollisuudessa ei saa langeta käsityön jäljittelyyn vaan on luotava "asiallista kauneutta. ... Välttämättömänä ehtona tehdasmaisesti valmistetun valiotavaran saamiselle on, että tavaralla on, paitsi kestävyyttä ja tarkoituksenmukaisuutta, ominaisuutena myöskin *kauneus*."⁵² Lindberg harmitteli, että ihmisillä on syvälle juurtunut käsitys kauneudesta runsaina muotoina ja koristeina eikä ymmärretty, että kauneus on yksinkertaisuutta, tarkoituksenmukaisuutta, edullisia hintoja ja hyödyllisyyttä.⁵³

Lindbergin mielestä niillä uusilla teollisuuden aloilla, joilla perinteiset esinemuodot eivät ohjaa makutottumuksia, voidaan löytää esimerkkejä "nykyaikaisesta, asiallisesta kauneudesta". Tarkoituksenmukaisuus on luonut kauniit muodot muun muassa veturille, dynamolle ja tykille, joiden muoto on kokeilujen kautta saatu vastaamaan tarkoitustaan. Samalla on löytynyt tuotteeseen sopivin materiaali. "Muotokauneina" esineinä Lindberg piti myös Hämeen siroja kirveen- ja viikatteenvarsia, savolaista soutuvenettä ja kauhavalaista puukkoa. Ne ovat syntyneet sulavaan jokapäiväiseen käyttöön liittyneistä käytännöllisyyden ja yksinkertaisuuden pyrkimyksistä⁵⁴. Tällä Lindberg tarkoitti sitä, että kyseiset esineet ovat syntyneet "verkalleen tapahtuneesta kokeilusta, jonka pyrkimyksenä on ollut saavuttaa tarkoitustaan vastaava edullisin muoto, mistä samalla on kehkeytynyt kauneuden korkein ilmenemismuoto"⁵⁵. Teollisuuden tuli hänestä pyrkiä samanlaiseen tuotekehitykseen, kohti tarkoituksenmukai-

⁵¹ Lindberg 1920, 41.

⁵² Lindberg 1920, 42.

⁵³ Lindberg 1920, 42.

⁵⁴ Lindberg kutsui ilmiötä täydellistytämisyksinkertaistuttamispyrkimykseksi. Lindberg 1920, 43.

⁵⁵ Lindberg 1920, 42-43.

suutta. Yksinkertaisuus ja kauneus eivät ole vastakkaisia käsitteitä, vaan ne yhdessä luovat edellytykset rationaaliselle toiminnalle.

Seuraavan kerran suoranaisesti rationaalisuuden periaatteisiin tutkituissa lehdissä palattiin yhdeksän vuoden kuluttua. *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä kirjoitettiin 1929 uudesta ismista, funktionalismista. Saksassa ja Itävallassa on alettu "yksinkertaistuttaa huonekaluja niin, että kalustot ja niiden eri esineet valmistetaan laatikkomuotoihin, kuten viimeisissä huonekalunäyttelyissä on todettu"⁵⁶. Raaka-aineina ovat rauta ja metalliputket. Valaisimina ovat valoputket, ja suuret ikkunat ulottuvat lattiasta kattoon. Huonekalut on verhoiltu satulavöillä tai kankaalla. Ensikertalaisen sanottiin hämmästyvän "katsellessaan näitä kubistisen ja neliömuotoisen sisustuksen yksityiskohtia". Mutta kun mittasuhteet on otettu hyvin huomioon, on "istuminen kaikin puolin mukavaa". Moderneja huonekaluja ja sisustuksia pidettiin vain sensaationhaluisina uutuuksina, vaikka myönnettiin, että ne ovat terveyden kannalta puisia kalustoja tarkoituksenmukaisempia sekä myös kevyempiä siirrellä. Putkihuonekaluja suositeltiin nimenomaan sairaaloihin.⁵⁷

Tukholman 1930 näyttelyn ja Helsingin pienasunonäyttelyn puitteissa kansainvälinen funktionalismi alkoi olla tuttua ainakin arkkitehdeille, suunnittelijoille ja alan opettajille, mutta vähitellen myös kuluttajille. Rungas kirjoittelu (ks. s. 131-135) teki aatesisältöä tutuksi. Yksilöllisen taidekäsityön ja tradition kannattaja Arttu Brummer kirjoitti *Domuksessa* 1930 tarkoituksenmukaisuuden vaatimuksesta:

Voimakkailla esteettisillä vaistoilla varustettu henkilö unohtaa liian helposti, ettei kahvikannun tarkoitus ole, että se on kaunis, vaan että se yksinkertaisesti on kahvikannu, puukko ei ole luotu kauneutensa vuoksi eikä kanuuna ole koru. Esineen tarkoituksesta tulee ehdottomasti kasvaa ja kehittyä sen muoto. Meidän aikamme on käytännöllisyyteen nähden jo kiihtyneen olemassaolon taistelun pakosta asettanut paljon suuremmat vaatimukset kuin ajat ennen meitä, ja niin on myös ensiksi esineelle löydettävä sen käytäntöä, sen funktiota vastaava muoto, ja tämän määräämän muodon saatamme sitten vasta tyyllillisesti hioa. ...Jo olemassaolon taistelu opettaa meitä alistumaan muodon loogillisuuden alle.⁵⁸

Makukasvatus

Platonin ja Aristoteleen jälkeen kritiikin tutkimuksen voi sanoa systematisoituneen 1700-luvun puolivälissä. Tällöin ala, joka tutki kritiikin kysymyksiä, sai nimen estetiikka. Immanuel Kant pohti kritiikin olemusta ja maun antinomiasa, kahden vastakkaisen väitteen ristiriitaa. Esteettisiin arvostelmiin liittyy toisaalta subjektiivinen, tunteenomainen elementti – mikä merkitsee Kantilla sitä, että arvostelmat eivät ole rationaalisesti perusteltavissa – mutta toisaalta, koska ne ovat arvostelmia, niihin kuuluu myös objektiivisuuden vaatimus. Arvostelman esittäjä ei ajattele ilmaisevansa pelkkää mieltymystään vaan haluaa, että muut

⁵⁶ Jälleen uusi...1929, 7.

⁵⁷ Jälleen uusi...1929, 7.

⁵⁸ Brummer 1930, 63-64.

yhtyvät arvostelmaan. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden problematiikka hallitsee edelleen kritiikin filosofista tutkimusta.⁵⁹ Esteettisestä arvostelmasta ei voi päästä yksimielisyyteen, ainakaan rationaalaisella tavalla. Tunne, joka arvostelmassa vaatii ja odottaa tulevansa jaetuksi universaalisti, ei ole argumentoitavissa.⁶⁰ Makukysymykset, sivistysprosessi ja modernisaatio kietoutuvat toisiinsa. Sivistyneisyys ja hyvä maku ovat käsitteitä, jotka asettuvat materiaalisen ja immateriaalisen maailman sekä inhimillisen toiminnan välimaastoon. Sivistyneisyydellä ja hyvällä maulla on vahvasti sosiaalinen perusta.⁶¹

Maut ovat vaihdelleet, mutta aina tietyissä rajoissa. Tällaisen yleisen ymmärryksen olemassaolo perustuu yhtäältä vain taiteessa tavattavien arvojen ja toisaalta taiteen ulkopuolella esiintyvien arvojen välille vedettyyn rajalinjaan.⁶² Kautta aikojen on ollut yhtäältä valtaa saaneiden sivistyneiden muodostama vähemmistö, ja toisaalta köyhien ja sivistymättömien suuret joukot. Virallinen kulttuuri on aina ollut edellisten hallussa, kun taas jälkimmäiset ovat saaneet tyytyä omaan kansankulttuuriinsa tai teollisiin tuotteisiin, joita on kutsuttu myös korvikekulttuuriksi, kitschiksi. Clement Greenbergiä mukaillen korkeakulttuuri on keinotekoinen luomus eikä talonpoika tuntenut tarvetta hakeutua sen ääreen.⁶³

Käytännössä esinetuotannon tason heikkenemiseen vaikuttivat ammattikuntalaitoksen lakkauttaminen ja elinkeinovapaus, koska näiden tapahtumien jälkeen käsitöitä ja teollisia tuotteita sai valmistaa kuka tahansa, myös ilman koulutusta ja kokemusta olevat henkilöt. Ammattikuntalaitos lakkautettiin Ranskassa 1789, Preussissa 1811 ja Englannissa 1835⁶⁴. Tämän vuoksi keskustelu tuotteiden laadusta ja hyvästä mausta alkoi näissä maissa vuosikymmeniä aikaisemmin kuin Suomessa, koska meillä ammattikuntalaitos lakkautettiin vasta 1868 ja täydellinen elinkeinovapaus tuli voimaan 1879.

Markku Mustarannan mukaan brittiläisessä keskustelussa maku käsitettiin 1700-luvulla erottelukyvyksi, jonka kohteena oli pääasiassa taideteosten ja luonnon kauneus. Maun katsottiin olevan ihmisen sisältä kumpuava henkinen ominaisuus, jolla oli sosiaalinen, arvostusta lisäävä rooli. Keskustelu mausta liittyi yhteiskunnalliseen muutokseen.⁶⁵ Adrian Forty on todennut, että 1800-luvun brittiläisessä muotoilukeskustelussa nousi esille teollisen tuotannon huono laatu. Tähän nähtiin kaksi syytä: koneistaminen sekä käsityöläisten tietämättömyys ja taiteellisuuden puute. *Mechanics' Magazine* -lehden toimittaja J. C. Robertson uskalsi olla erimieltä jo 1835 ja väitti, että kyse oli teollistumisen luonteen väärinymmärtämisestä, koska teollisuuskäsityöläisellä ei tarvinnut olla suunnittelukykyä. Hän vain toteutti annetun tehtävän. Ongelman ydin oli, että tehtaan omistajat arvostivat enemmän määrää kuin laatua. Syynä ei siis

⁵⁹ Haapala 1990a, 9-10.

⁶⁰ Santanen 1990, 42-45.

⁶¹ Amberg 2003, 160.

⁶² Greenberg 1989b, 94-96.

⁶³ Greenberg 1989b, 96-99.

⁶⁴ Smeds 1996, 24.

⁶⁵ Mustaranta 1991, 21, 28.

ollut työntekijöiden taidon puute vaan teollisuuden kapitalistinen järjestelmä. Robertsonin mielipide jätettiin huomioimatta ja huonon laadun syiksi todettiin kategorisesti käsityöläisten taiteellisten taitojen puute ja teollisuuden koneet.⁶⁶ Käsityön ja taideteollisuuden historiassa pidetään 1800-luvun historismia itsessään selvästi huonona makuna, josta tuli päästä eroon. Tästä teollisesta halpa-tuotannosta syntyi käsitys ihmisten huonosta mausta, minkä jälkeen esinemuotoilulle voitiin antaa kasvattava tehtävä. Huonoa makua parannettiin tuottamalla muotoja, jotka edustivat hyvää makua. Makukasvatus jatkui lähes koko 1900-luvun ja ilmeni muun muassa näyttelyinä, julkaisuina ja Hyvän Muodon -palkintoina⁶⁷ lehtikirjoittelun lisäksi.

Ennen 1800-luvulla alkanutta kuluttajien eli kansan makukasvatusta maun määritteli aristokraattinen hallitseva luokka. Ranskan vallankumouksen jälkeen alkoi porvariston merkitys nousta ja keskiluokka yleensäkin vaurastua. Tarvittiin lisää tuotteita ja malleja markkinoille. Markkinointi suunnattiin keskiluokalle, joka oli valmis maksamaan tyylinmukaisista tuotteista voidakseen osoittaa vaurastumistaan ja arvoasemaansa. Toisaalta yläluokka halusi erottautua sitä matkimaan pyrkivistä alemmista luokista.⁶⁸ Hallitsevan maun synonyymina voi käyttää käsitettä hyvä maku, koska hallitseva maku normitti sitä, mitä totunnaisesti pidettiin hyvänä. Teollistumisen etenemiseen kuului uutena ilmiönä muodin vaihtelu. Oikean tyylin seuraamista pidettiin tärkeänä näyttävyyden ja arvovallan saamiseksi sekä sen ylläpitämiseksi.⁶⁹ Suomessa vastaava porvariston ja keskiluokan nousu tapahtui vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Mutta kuinka paljon Suomessa ylä- ja keskiluokkainen maku on vaikuttanut hyvän maun käsitteeseen ja makukasvatukseen?

Teollisuustaiteen (*industrial art*) tehtävänä oli toimia siltana taiteen ja teollisuuden välillä. Käytännössä suunnittelu 1800-luvulla oli kuitenkin vain ornamentin lisäämistä käyttöesineisiin niin markkinoinnin kuin esteettisyyden nimissä. Koristeiden runsaus ja soveltamistapa herättivät keskustelua hyvästä ja huonosta mausta, esteettisyyden tajusta ja taidekasvatuksen tarpeellisuudesta varsinkin Lontoon 1851 ja 1862 näyttelyiden jälkeen. Tuolloin osoitettiin ensi kertaa mitä vastaan taisteltiin. Laatuongelma yritettiin ratkaista perustamalla taideteollisuusmuseoita ja -kouluja. Tarkoituksena oli valistaa sekä opettaa keskiluokalle ja työväen luokalle, millaiset tuotteet osoittavat hyvää makua. Reformiajatukset välittyivät myös Pohjoismaihin erityisesti julkaisujen muodossa, mutta ne näkyivät myös yhdistysten aatteellisessa sisällössä.⁷⁰ Teollisuuden ja taiteen yhteistyötä pohtiessaan esimerkiksi Gottfried Semper⁷¹ kehitti eteenpäin

⁶⁶ Forty 1986, 60-61; Vihma 2002, 10-12.

⁶⁷ Woodham 1997, 11-12; Vihma 2002, 9;

⁶⁸ Sparke 1987b; Ks. myös Gronow 1991, 81-85.

⁶⁹ Aristokratian Hallitseva Maku (Ruling Taste) määräsi mikä oli muotia. Hallitseva Maku tarkoitti aristokratian kulloinkin hyväksymää ja soveltamaa tyyliä esimerkiksi sisustamisessa ja pukeutumisessa. Vihma 2002, 10-12.

⁷⁰ Frick 1978, 65; Smeds 1996, 29, 31-32.

⁷¹ John Heskettin mukaan jo Gottfried Semper (1803-1879) kehitti esteettisen teorian, joka hyväksyi teollistumisen. Teoria huomioi taiteen ja teollisuuden välillä olevat ongelmat. Semperin kirjoittamassa pamfletissa vuodelta 1852 "Tiede, teollisuus ja taide"

Henry Colen ajatuksia esineen funktiosta. Semperin mukaan funktio määrää esineen materiaalin ja tekniikan.⁷² Ajatuksesta tuli hallitseva myös Suomessa, kuten tutkimuksen kohteena olevista lehdistä käy ilmi.

Kerstin Smedsin mukaan Claude-Henri de Saint-Simonin (1760-1825) taidekäsitys – taiteilijan tehtävä on valmentaa ihmisiä Uutta Yhteiskuntaa varten – eli voimakkaana varsinkin Pohjoismaissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, kun käytiin keskustelua hyvän maun hyvää tekevästä vaikutuksesta yhteiskuntaelämässä. Funktionalismin myötä saman ajatuksen omaksuivat varsinkin arkkitehdit. Samalla oli kyse koko 1800-luvun vaikuttaneesta käsityksestä, että taide ja teollisuus ovat osa samaa kokonaisuutta. Niitä ei erotettu toisistaan. Jos siis käytettiin käsitettä "teollistunut kansakunta", tarkoitettiin sillä modernin teollisuuden lisäksi myös taidetta ja kulttuuria.⁷³

Makukasvatukseen liittyvään keskusteluun otti osaa 1900-luvun ensivuosikymmenillä yhä useampi henkilö. Asiantuntijoina itseään pitävien määrä kasvoi erityisesti Taideteollisuuskeskuskoulun käyneiden sekä arkkitehtien lisääntymisen myötä. Heitä valmistui kuitenkin vain muutamia vuosittain⁷⁴. Myös esteetikot, journalistit ja tuotteiden valmistajat sekä myyjät koettiin asiantuntijoiksi. Lisäksi julkisuuden henkilöt ja erilaiset tapahtumat ohjasivat käytäntöjä. Maku ilmeni kykynä tehdä oikeita valintoja, ja siihen koettiin tarvittavan asiantuntijoiden apua. Ajanmukainen hyvä maku edellytti kuluttajalta muodin seuraamista. Tiedonvälitys ja matkailu välittivät impulsseja.⁷⁵ Myös kuluttajat osallistuivat siihen itsekasvatusprosessiin, jonka porvarilliset filantroopit ja työväenliike olivat käynnistäneet 1800-luvun lopulla ja jonka tavoitteena oli familistisen kotikulttuurin levittäminen työväenluokkaan⁷⁶.

John Ruskin aloitti taideväritteisen kansanvalistuksen, jota toteutettiin museo- ja näyttelytoiminnan avulla. Lisäksi hän pyrki uudistamaan koulujen piirustuksenopetusta. Ruskin vaikutti suuresti 1800-luvun lopun taidekasvatusliikkeeseen. Suomen taidekasvattajista C. G. Estlander oli Ruskinin aatteiden kannattaja. Uno Cygnaeus (1810-1888) edusti myöhemmin John Deweyn (1859-1952) tunnetuksi tekemää työkasvatuksen (*learning by doing*) periaatetta, jonka tavoitteena oli lasten kasvattaminen työn kautta. Cygnaeus painotti erityisesti käden taitojen määrätietoista kehittämistä. Hän korosti, kuten Ruskin, käsityön sosiaalis-moraalista luonnetta. Suomalaisen taidekasvatusaateen käytäntöön soveltamiseen oma osuutensa oli myös Yrjö Blomstedtilla 1900-luvun alussa. Häntä kiinnosti erityisesti piirustuksenopetus ja kotiteollisuus. Vuonna 1903 ilmestyi Saksassa tyttöjen käsityönopetussuunnitelma, joka tähtäsi henkisten

ongelma kulminoitui siihen, ettei käsityöpohjainen estetiikka enää soveltunut sellaisenaan mekanisoituvan tuotannon ja valmistuksen vaatimukseen. Semperin mielestä käsityötradition ylivalta olisi pyyhittävä pois ennen kuin on mahdollista luoda uutta taidetta, jonka perustana on mekanisoituminen. Saksalainen Semper asui Lontoossa vuosina 1851-1855. Heskett 1987, 27-28.

⁷² Bayley 1989, 62.

⁷³ Smeds 1996, 34.

⁷⁴ Korvenmaa 1999, 118.

⁷⁵ Auslander 1996, 183-187, 195, 204, 206; Smeds 1996, 32; Sarantola-Weiss 2003, 63.

⁷⁶ Markkola 1994.

kykyjen kehittämiseen, varsinkin kauneudentajun ja muotoaistin vahvistamiseen. Käsityönopetuksen tehtävänä pidettiin oppilaan persoonallisen kauneudentajun kehittämistä⁷⁷. Viitteitä vastaavanlaisista esteettisen kasvatuksen näkemyksistä oli havaittavissa myös tutkittavassa aineistossa.

Ajatukset hyvän muotoilun sanoman levittämisestä ja valistuksen aatteesta vaikuttivat vahvasti William Morrisin ihanteisiin sekä edelleen saksalaiseen moderniin muotoilukoulutukseen. Brittiläisten ja varsinkin saksalaisten alan lehtien ja näyttelyiden tarkoituksena oli kuluttajavalistus ja yleisön maun standardien nostaminen. Samaan pyrki myös Deutscher Werkbund.⁷⁸ Vaikutus oli osittain kaksisuuntainen, koska Pohjoismaissa perustetut käsityön ja taideteollisuuden edistämisyhteisöt olivat ensimmäisiä Euroopassa. Svenska Slöjdföreningen perustettiin 1845 suojaamaan käsityötä ammattikuntajärjestelmän poistuessa käytöstä Ruotsissa. Suomen Taideteollisuusyhdistys perustettiin 1875. Britanniassa seurattiin Pohjoismaita 1880-luvulla laajentamalla Arts and Crafts -liikettä useiksi taideteollista toimintaa tukeviksi seuroiksi ja yhdistyksiksi. Werkbundia vastaava Design and Industries Association eli DIA perustettiin 1915. Werkbundin vaikutusta kuvaa myös se, että Svenska Slöjdföreningen organisoitiin uudelleen 1915 Werkbundin periaatteiden mukaisesti. Werkbund poikkesi huomattavasti brittiläisestä ja pohjoismaisesta ainoastaan käsityöhön pohjautuvasta edistämistoiminnasta, koska sen toiminta korosti yhteistyön merkitystä käsityön, taiteen ja teollisuuden välillä.⁷⁹

Brittiläisen muotoiluhistorioitsija Penny Sparken mukaan aina 1950-luvulle asti muotoilun edistämisen piireissä oli olemassa kansainvälinen yksimielisyys hyvästä muotoilusta Arts and Crafts -periaatteiden mukaisesti, erityisesti tuotteen tarkoitukseen sopivuudesta ja materiaalien aitoudesta⁸⁰. Sparken mielestä monet muotoilun edistämisyhteisöt asettivat itsensä maun portinvartijoiksi, tarkoituksenaan parantaa muotoilun standardeja. Samalla ne toimivat myös erilaisten ideologioiden välittäjinä, kuten taloudellisen ja poliittisen nationalismiin.⁸¹ Esteettinen kasvatusta, taidekasvatusta, oli kasvatuksen kentän muotiaihe 1900-luvun kahdella ensimmäisellä vuosikymmenellä. Aate manifestoitui eri taiteen alan opettajien kansainvälisissä kokouksissa ja levisi laajalle. Suomeen taidekasvatusta tuli kahta reittiä sekä taideteollisen Arts and Crafts -liikkeen kautta että saksalaisessa pedagogiikassa ilmenneinä uutuuksina.⁸²

Makukasvatusta on taidekasvatusta ja osa taideopetusta yleisempää kulttuurikasvatusta, arvoihin ja asenteisiin liittyvää esteettistä kasvatusta⁸³. Maku-sanalla tarkoitan kauneuden tajuamista, sitä että esineessä ei nähdä pelkästään muotoa ja muita ulkoisia ominaisuuksia, vaan esineen henki, jonka avulla muodostetaan tunne kauneudesta. Makuun liittyy myös arvokäsitys: pidämme

⁷⁷ Tuomikoski-Leskelä 1979d, 221.

⁷⁸ Sparke 1987a, 62, 64, 67; Lindinger 1990, 16, 18.

⁷⁹ Sparke 1986a, 56-58, 62-63.

⁸⁰ Sparke 1987a, 56-57, 67.

⁸¹ Sparke 1987a, 56-57, 67; Takala-Schreib 2000, 59.

⁸² Bruhn 1968, 205-210; Tuomikoski-Leskelä 1979d, 254, 258.

⁸³ Vert. Huuhtanen. 1984, 8-9.

kauniina ja hyvänä sitä, mitä arvostamme.⁸⁴ Tässä tutkimuksessa tarkoitan makukasvatuksella niitä ajan arvostusten mukaisia näkemyksiä kauneudesta, joiden avulla ohjattiin käsityötä ja taideteollisuutta sekä niitä arvostuksia ja asenteita, joita välitettiin ja mitä suosittiin. Koska pyrittiin vaikuttamaan mielipiteisiin, liittyy makukasvatukseen myös se kuka päättää edellä mainituista asioista ja kuka kontrolloi niitä.

Makukasvatuksella oli keskeinen rooli tutkimusajanjakson murrosvaiheessa, jolloin käsityö taisteli olemassaolonsa puolesta samanaikaisesti kun osa käsityöllisestä toiminnasta muuttui taidepainotteiseksi taideteollisuudeksi sekä osa teolliseksi käsityöksi ja teollisuudeksi. Englannissa oltiin samassa tilanteessa jo 1800-luvun puolivälissä, jolloin muotoilun uudistusliike (*Design Reform*) kiinnitti huomiota yleisön maun yleisen tason parantamiseen⁸⁵. Tuon ajan hyvän maun -käsitteen syntymisen aiheutti Herbert Readin mukaan taiteellisten toimintojen eriytyminen. Toisaalta haluttiin erottautua diletantismista, mutta yksilölliset taideteokset haluttiin erottaa myös massatuotannosta.⁸⁶

Tutkittavana olevista lehdistä ilmeni kautta linjan pyrkimys vaikuttaa lukijoiden mielipiteisiin ja asenteisiin. Useat artikkelit ovat enemmän kantaa ottavia kuin neutraaleja, vain tietoa välittäviä. Toisinaan annettiin jopa selkeitä ohjeita: toimi näin – älä näin. Kyseinen asenne näkyi kaikkien suomenkielisten lehtien artikkeleissa, mutta erityisesti *Kotitaitteessa* ja *Käsiteollisuudessa*.

Aineistonäkökulma

Yrjö Blomstedt totesi *Kotitaitteessa* 1902, että Suomen nuorisolle on opetettava sekä koulussa että kotona "kauneusihannetta kehittävää kotitaitteoppia". Tarkoituksena on saada nuoriso ymmärtämään kotiympäristön esteettinen merkitys. Opetusihanteissaan Blomstedt mukaeli Rousseau'n oppeja – oli palattava takaisin luontoon ja ohjattava oppilasta hänessä piilevien taipumusten kehittämiseksi.⁸⁷ Ornamentiikka ja koristelu olivat suosittuja aiheita *Kotitaitteen* ilmestymisen ensimmäisinä vuosina ja varsinkin 1902, jolloin B-lehti kohdistettiin käsityön- ja piirustuksenopettajien oppimateriaaliksi. Yrjö Blomstedt kirjoitti Egyptin taiteesta, lootuskukasta ja Jalmari Kekkonen art nouveau'n kasvi aiheisestä ornamentiikasta. Kasviornamenttien suunnittelijoille Kekkonen antoi ohjeeksi William Morrisin lauseen: "ei ole mikään sen huolestuttavampi tapa piirtää kuvioita kuin se, että otetaan jostain luonnollinen oksa ja pakotetaan se joksikin määrätyksi viivaksi". Kekkonen suositteli kasvien luonnonmuotojen tutkimista ja tyyllittelyä, mutta ei kopiointia.⁸⁸ Kirjoitettiin myös ornamenttien tyyleistä, värien käytöstä ja sommittelusta⁸⁹.

⁸⁴ Vert. Ahlman 1976, 21.

⁸⁵ Sparke 1987a, 15, 18.

⁸⁶ Read 1961, 11-13.

⁸⁷ Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(B), 3-4; Helsingissä ...1903, 138.

⁸⁸ Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(B), 13-15, 29-30; J. K. [Jalmari Kekkonen] 1903, 26-27.

⁸⁹ Ornamenttien ...1904, 19-23; Kompositsioni. 1905, 7-8; Värit ... 1911, 29-31; Miten huonekaluja...1903, 51-52; Väreistä ...1905, 14-15.

Lehteen suomennettiin John S. Clarkin, Mary Dana Hicksin ja Valter S. Perryn kirjoitus kompositiosta ”*The Prang Elementary Course in Art Instruction*” -sarjasta, aikansa menestysteoksesta⁹⁰. Blomstedt esitteli myös rousseaulaisittain ajattelevan amerikkalaisen J. Liberty Taddin⁹¹ kasvatusmetodeja samoin kuin Uno Cygnaeuksen ja A. F. Soldanin sekä ruotsalaisen S. A. Hedlundin käsityönopetuksen periaatteita. Piirustuksen ja käsityön uskottiin vaikuttavan lapsen siveellisen luonteen kasvattamiseen.⁹²

Vaikka opettajille suunnattu B-lehti lakkautettiin ensimmäisen ilmestymisvuotensa jälkeen, jatkui *Kotitaiteessa* taidekasvatukseen, piirustuksen- ja käsityönopetukseen sekä leikkikaluihin liittyvä kirjoittelu. Jalmari Kekkonen sanoi olevansa huolestunut kansanomaisen käsityötaidon häviämisestä. Hänestä teollisuus heikensi ihmisten kätevyyttä niin käsityö- kuin kansalaistaitojenkin osalta. Kritiikin kohteeksi joutui myös koulujen piirustuksenopetus, joka ei perustunut luovuuteen vaan mallikuvien ja kipsitöiden jäljentämiseen. Kekkonen mielestä olisi otettava esimerkiksi Saksasta. Lapsia tuli opettaa piirtämään sitä, mitä he kokevat ja näkevät. Hän suositteli myös elävän mallin piirtämistä, jotta opitaan havaitsemaan vartalon suhteita. Opetuksen esikuvina pidettiin muun muassa Alfred Lichtwarkia (1852-1914).⁹³ Esimerkillisenä Jalmari Kekkonen piti myös New Yorkin Horace Man Schoolin⁹⁴ opetusohjelmaa, jossa taiteen ja käsityöiden opetus liitettiin oman kansan ja maan kehitykseen sekä varsinkin luonnontieteiden oppimiseen. Kekkonen mielestä kasvatukseen ei tule tapahtua vain kynän, pensselin ja värien avulla, vaan myös tietoa soveltaen.⁹⁵ Hänen suosittelmissaan opetusperiaatteissa on havaittavissa teknologiakasvatuksen piirteitä, joista Suomessa on alettu keskustella käsityön opetuksessa suuremmassa määrin vasta 1990-luvulla. Artikkelissa Kekkonen arvosteli myös Taideteollisuuskeskuskoulua, jossa oppilaat piirsivät vain luonnoksia, malleja ja valmistuttivat työnsä ”orjilla” eli koulun ulkopuolisilla. Hän totesi, että ”monesti on paljon helpompaa *synnyttää* ideoita kuin *toteuttaa* niitä, ja puolinaista on vain kyetä toista, mutta ei molempia.”⁹⁶ Jalmari Kekkonen piti *Kotitaide*-lehden taidekasvatuksellisia päämääriä tärkeinä, koska ”meidän kansamme ei ole vielä taiteeseen

⁹⁰ Maailmalla suosittu teos Prangin tieteellisen kasvatuksen opetussuunnitelmasta edusti uusinta amerikkalaista piirustuksenopetusmetodia. Sitä käytettiin perustana myös saksalaisessa reformiopetuksessa ja suositeltiin myös suomalaisille opettajille. *Kotitaide* 6/1902(B), 88.

⁹¹ J. Liberty Tadd vaikutti sekä taideteollisuusliikkeeseen että piirustuksenopetuksen uudistamiseen. Hän hylkäsi kirjoihin perustuvan opetuksen ja kohotti kokemuksesta saadun tiedon ja luonnon antaman opetuksen kasvatuksen lähtökohdiksi. Taddin mukaan lasta tuli harjaannuttaa lapsen omien kehitysasteiden mukaisesti. Hänen aatteitaan levittivät Eurooppaan Louis ja Mary Prang piirustuksen oppikirjojen ja opetusoppaiden välityksellä. Tuomikoski-Leskelä 1979d, 278.

⁹² Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902 (B), 2-7.

⁹³ Kekkonen 1903, 54-56; Kekkonen 1904, 9-11.

⁹⁴ Oppilaitos vastasi suomalaista keskikoulua.

⁹⁵ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 17-19.

⁹⁶ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905, 19.

kasvatettu. Oman etunsa ja koko kansamme edun kannalta olisi siksi meidän maamme taiteilijoiden ensi työksi ryhdyttävä tuohon kasvatustyöhön.¹⁹⁷

Kotitaiteessa referoitiin 1906 itävaltalaisessa *Hohe-Warte* -taidelehdessä olutta artikkelia professori, taidemaalari Adolf Böhmin opetusmenetelmästä, jota hän toteutti johtamassaan taidekoulussa⁹⁸ Wienissä. Päämääränä oli ymmärtäminen, ei niinkään kätevyyden kehittäminen. Koulussa ei ollut luokkajakoa, vaan kukin edistyi taipumustensa mukaisesti. Elävän mallin piirtämistä pidettiin tärkeänä osana opetusta, koska ympäristömme on suhteessa ihmiskehon mittasuhteisiin.⁹⁹

Leikin merkitystä lapsen kehitykselle pidettiin tärkeänä. Esiteltiin myös sopivia leikkikaluja. Periaatteena oli, että yksinkertainen on paras, koska se jättää tilaa mielikuvitukselle. Kirjoitettiin myös F. Fröbelin opetusmenetelmistä ja kannustettiin liikkumisleikkien ja kuvakirjojen käyttöön. Lapsia tuli opettaa näkemään asioita piirustuksen ja varsinkin muovailun avulla, koska esineeseen on koskettava käsin ennen kuin tajuamme sen muodon.¹⁰⁰ Kansanmiesten ja -naisten lapsilleen nikkaroimia leikkikaluja pidettiin parempina kuin "suurella rahalla hankittuja todellisuuskopioita"¹⁰¹. Lasten ja nuorten taidekasvatuksesta kirjoitettiin myös suomalaisen Taidetta kouluihin -yhdistyksen¹⁰² toimintaperiaatteita esiteltäessä¹⁰³. Lisäksi korostettiin, että lasten kotona annettavaa taidekasvatusta pidettiin tärkeämpänä kuin koristelemisen taidon opettamista¹⁰⁴.

Koulutukseen liittyneen taidekasvatuksen lisäksi *Kotitaide* kohdisti kasvatuseriaatettaan aluksi lapsiin ja nuoriin vuosina 1902-1906 ja myöhemmin niin sanottuun suureen yleisöön varsinkin vuosina 1907-1911. Lehti opetti lukijoitaan katselemaan taidetta, vertailemaan, perustelevaan ja muodostamaan mielipiteitä: "Suuri yleisö on siis välttämättä saatava enemmän harrastamaan ja kannattamaan aikamme taidetta ..."¹⁰⁵. Lehdessä viitattiin myös Taiteilijaseurassa käytyihin keskusteluihin, joissa pohdittiin keinoja, "millä suuri, taiteesta välittämätön yleisö pakotettaisiin taidetta näkemään". Yhtenä vaihtoehtona pidettiin ulos sijoitettavia taideteoksia.¹⁰⁶

Saksalaisesta *Innen-Dekoration* -lehdestä suomennettu artikkeli käsitteli taiteilijoiden ja teollisuudenharjoittajien näkemyksiä taideteollisuuden edistämi-

⁹⁷ Kekkonen 1906, 92.

⁹⁸ Kunstschule für Frauen und Mädchen. Muuan...1906, 81.

⁹⁹ Muuan...1906, 81-82.

¹⁰⁰ Lapset ...1907, 1-2, 20-21, 48-51.

¹⁰¹ Kontio 1908, 119-120; Taiteellisia leikkikaluja ...1905, 44-45; Ivalo 1912, 16-19.

¹⁰² Vuonna 1906 Venny Soldan-Brofelt perusti ruotsalaisen esikuvan mukaan yhdistyksen "Föreningen för konstverk till skolan", joka keräsi varoja koulujen taideteosten hankkimiseksi. Se järjesti myös kilpailun "taiteellisten koulurakennusten" aikaansaamiseksi. Taidetta kouluihin -ajatus perustui Alfred Lichwarkin pyrkimykseen kasvattaa taiteen avulla ja ulottaa taide kaikkiin kansankerrokseen. *Stjerschantz* 1907, 1-31; *Kotitaide* 1907, 109; Tuomikoski-Leskelä 1979d, 262, 265-266, 271-275.

¹⁰³ Taideteoksia ...1907, 138.

¹⁰⁴ Maun ...1915, 5-6.

¹⁰⁵ J. W. 1910, 36.

¹⁰⁶ Taideteoksia ...1907, 138.

sestä ja yleisön mausta. Artikkelin mukaan yleisöllä ei ole huonoa makua vaan ihmiset haluavat yleensä sitä, mihin he ovat tottuneet tai mikä on muodissa. On tärkeää esitellä hyviä tuotteita ja saada ne tunnetuiksi, muodikkaiksi. Jugendia pidettiin jo 1908 vanhanaikaisena ja korostettiin taiteilijoiden, teollisuuden ja kauppiaiden välisen yhteistyön merkitystä.¹⁰⁷ Deutscher Werkbundin toimintaan viitattiin *Kotitaiteessa* siis jo 1908, vaikka työliittoa ei mainittukaan nimeltä.

Kirjailija Ester Hällström kirjoitti 1909 taiteen yleistyttämisestä¹⁰⁸ ja kauneusaistin kehittämisestä esimerkkinään Dürer-Bund¹⁰⁹. Dresden keskuksenaan toiminut Dürer-liitto perusti yli 150 alajaostoa eri puolille Saksaa tarkoitukseen parantaa yleistä makua. Hällström totesi, että kyseinen toiminta oli Saksassa tarpeellista, koska juuri siellä valmistettiin paljon halpaa teollista "roskattavaa". Ihmiset olivat tottuneet esteettisiltä ja laadullisilta ominaisuuksiltaan huonoihin tuotteisiin.¹¹⁰ Liitto julkaisi lehteä sekä tiedotteita, joissa annettiin neuvoja esimerkiksi taide- ja kirjallisuusiltojen sekä konserttien järjestämisestä, kauniin kodin rakentamisesta, sisustamisesta ja puutarhan hoidosta.¹¹¹ Dürer-Bundin toimipisteissä oli nähtävillä kuvataidetta ja valikoitua kirjallisuutta. Se järjesti myös näyttelyitä ja kilpailuja. Hällström muistutti, että liitto ei "väsy toistamaan, että kauneus on jotakin, joka kuuluu kaikille, riippumatta varojen runsaudesta. Kauneutta saa ympärilleen vähilläkin varoilla, koska yksinkertaisuus on yksi sen edellytyksistä ja prameus ja loisto sen karkottajia."¹¹² Hällströmin mielestä merkittävin Dürer-Bundin aikaansaannos oli ylläpitää toimistoa, jonka puoleen kuka tahansa saattoi kääntyä ja kysyä neuvoja esteettisestä kasvatuksesta. Esteettisenä kasvatuksena pidettiin myös nuorison sukupuolivalistusta. Hällström ehdotti, että Suomeen pitäisi perustaa vastaava yhdistys "kansan kauneusaistin kehittämistä" varten.¹¹³

Vuonna 1910 *Kotitaide* esitteli periaatteitaan: pyrkimys rehelliseen, aitopepäisempään taiteeseen sekä suomalaisten kulttuurikasvatus, joka "kattaa koko suomalaisen elämän sekä kaupungeissa että maaseudulla, kodeissa ja kouluissa käsittäen puutarhat ja lasten leikkitanteret, jokapäiväiset askareet ja viheriöivän metsän,...Nukkuvien aistien ja kauneustajunnan uudelleen herättäminen on määrämme."¹¹⁴ Ohjelmanjulistuksessa todettiin, että olemme kadottaneet sen kauneudentajun, joka esi-isillämme oli. Sekä kansa että sivistyneistö haluaa nykyään vain kopioida tai hyötyä:

¹⁰⁷ Michel 1908, 99-100.

¹⁰⁸ Taiteen yleistyttäminen oli tutkituissa lehdissä tuohon aikaan usein käytetty termi. Hällström 1909, 91.

¹⁰⁹ Dürer-Bund (Dürer-liitto) nimettiin Albrecht Dürerin mukaan, joka oli sekä kuvataiteilija että kultaseppä. Liiton nimi viittaa siis sekä keskiaikaan, jolloin taide ja käsityö olivat sama asia että tulevaisuuteen, jolloin "taide jalostuttaa jokapäiväisyyttä". Hällström 1909, 91.

¹¹⁰ Hällström 1909, 91.

¹¹¹ Hällström 1909, 91-92.

¹¹² Hällström 1909, 91.

¹¹³ Hällström 1910, 2-3.

¹¹⁴ Kauneus...1910, 1-2.

Mitä makua osoittavat sekatyyliset rakennukset ja eriskummalliset sisustukset, muodin narrimaiset muodonvaihdokset. Koko tuo humbugi ja sirkustaide... Luonnonvaistoon perustuva kauneudentunne on surkastunut ja kasvanut kieroön, silmä ja korva on menettänyt varmuutensa värien, viivojen ja sävelten kauneuteen. Yksinkertaisen aistikkeuden ja sopusuhtaisten muotojen tavoittelu on muuttunut kaunistelun tavoitteluksi. Mielikuvituksen ja tunteen edessä seisomme mykkinä.¹¹⁵

Suomalaista kulttuuria pidettiin 1910-luvun alussa nuorena ja hapuilevana, vaikka "kauneuden viljely" on Suomessa perinteisesti osattu. Kauneus näkyi esimerkiksi kansatieteellisessä museossamme. Suomessa oli yksittäisiä henkilöitä, yhdistyksiä ja aikakauskirjoja, jotka yrittivät kasvattaa "yleisöä terveempään, rehellisempään, aitoperäisempään taiteeseen"¹¹⁶. Kasvatustyön toivottiin ulottuvan jokaisen arkiaskareisiin yleisen kulttuurityön nimissä. Samansuuntaisia ajatuksia esitti Jalmari Kekkonen *Kotitaide*-lehdessä jo 1906 kirjoittaessaan lehdessä taidekasvatustyöstä¹¹⁷.

Arkkitehti Toivo Salervo pohti 1910 taiteen olemassaoloa ja sitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa taidetta. Lähtökohdaksi hän otti Leo Tolstoin¹¹⁸ taidekäsityksen, joka poikkesi yleisestä hedonistisesta, kauneutta nautintona korostavasta taidekäsityksestä. Tolstoin mielestä taide oli välttämätöntä ihmiskunnan edistymiselle – ihminen ilmaisi sanojen avulla ajatuksensa ja taiteen avulla tunteensa toisille. Taide yhdistää ihmisiä toisiinsa juuri siksi, että se perustuu tunteeseen. Ilmaisun tuli olla niin helppoa, että kaikki pystyvät sen tulkitsemaan, sillä taiteen tuli herättää katsojassa samat tunteet kuin taiteilija tunsikin teosta luodessaan. Tolstoin mukaan taide oli keino veljeyteen, keskinäiseen rakkauteen ja rauhaan.¹¹⁹

Arkkitehti Usko Nyström pohti taidekasvatuksen näkökulmasta kauniin olemusta *Käsityöllisyydessä* samana vuonna¹²⁰. Hän totesi, että kauneus on vaikeasti määriteltävä käsite. Ainoana luotettavana kauneuden määrittelemisen keinona Nyström oletti olevan kokemukseen ja kokeisiin perustuvan empiirisen metodin. Vain luontoa lähellä oleva taide oli elinvoimaista ja kehityskelpoista: "suuri Jumalan luonto on kauneuden perikuva"¹²¹. Taiteen luonteeseen kuuluvat erilaisuus, vaihtelevuus ja vapaus. Emme ole oikeutettuja vaatimaan taiteelta "jänttiyttä ja säännöllisyyttä. Täydellisyys taiteessa ja taiteellisessa käsityössä ei saa olla tekijällä päämääränä, vaan tulee työkyvyn ja kätevyyden olla keinona taiteellisten tulosten saavuttamiseksi."¹²² Nyström korosti, että täydellisyyteen pyrkimisen vuoksi ei saa unohtaa esineen sielua. Tekniikan virheetön hallinta ei saa olla työskentelyn päämäärä, koska silloin harvoin syntyy mitään elävää ja voimakasta. Käsityöläinen vain vajoaa oman työnsä ja tekniikkansa orjaksi, on

¹¹⁵ Kauneus...1910, 1.

¹¹⁶ Kauneus ...1910, 2.

¹¹⁷ Kekkonen 1906, 92.

¹¹⁸ Tolstoin Mitä on taide? -kirja suomennettiin 1898. Tolstoi kuoli 1910.

¹¹⁹ T. S. [Toivo Salervo] 1910, 135-140.

¹²⁰ Sama artikkeli ilmestyi *Kotitaiteessa* 1911 Usko Nyströmin 50-päivän kunniaksi. Nyström 1911, 73-83.

¹²¹ Nyström 1910, 50.

¹²² Nyström 1910, 65.

eloton kone. Nyström totesi, että ainoastaan käyttöesineissä on täsmällinen työ ja tarkkuus paikallaan. Mutta jos esineeltä vaaditaan taiteellisuutta, on työssä näytävä, että se on tuntevan ihmisen tekemä.¹²³ Nyström korosti, ettei hän puolitekoisella, taiteellisen vapaalla työllä tarkoita hutiloitua ja tunnottomasti suoritettua. Pitää muistaa, että taide on tunnetta. Ja sen ymmärtämiseen tarvitaan taiteellista sivistystä: "Silloin vasta kun voit jostakin asiasta eli esineestä sanoa, että pidät siitä, vaikka se ei mielestäsi olekaan kaunis eli päinvastoin se on hyvää ja kaunista, vaikka en siitä pidä – silloin on arvostelusi vapaa ja valistunut."¹²⁴

Vuonna 1910 muistutettiin, että aiemmin läheisesti yhteen kuuluneet taide ja käsityö ovat irtaantuneet toisistaan, koska taide-sanaan suhtaudutaan liian mahtipontisesti. Taide nostetaan niin korkealle, että vain harvat saavuttavat sen. Sen sijaan taidetta olisi tehtävä ymmärrettävämmäksi kaikille eikä vain "hienoimmille piireille". Taide ei saa eristäytyä, ei ainakaan käsityöstä.¹²⁵

Kotitaiteeseen suomennettiin 1911 artikkeli vanhasta ja uudesta taiteesta. Uusi vastustaa aina vanhaa ja synnyttää vastarintaa. Kyseinen ottelu oli vielä 1910-luvulla käynnissä myös "käytännöllisen taiteen alalla", vaikka äänekkäintä taistelua oli kuvataiteissa. Vastakkainasetteluja syntyi, koska vanha taide tunnettiin pintapuolisesti - vain loistorakennuksista ja loistokkaista esineistä. Historiallisista tyyleistä syntyi väärä mielikuva, koska arkielämän esineet puuttuivat. Esimerkiksi gotiikasta on säilynyt pääasiassa vain kirkollisia esineistöä.¹²⁶ Tyylien kehitys oli A. Brühningin mielestä ketju, jonka yhtä osaa ei voi ajatella ilman muita. Hänestä menneisyyden muoto- ja koristeaiheita ei saa jättää käyttämättä. Uudistuksen ei kuitenkaan pitäisi koskaan lähteä vain koristeaiheen muutoksista vaan "itse rungosta", tuotteen oleellisesta sisällöstä. "Kilpailujen villitseminen yritetään löytää jotakin uutta, vaikka pitäisi muokata vanhoja kehityskelpoisia ideoita".¹²⁷ Esimerkiksi jugend oli vain koristeellista "pintataidetta". Se ei saanut aikaan suuria periaatteellisia muutoksia. Positiivista jugendissa oli vain se, että harmoniseen kokonaissuunnitteluun pyrittäessä kiinnitettiin huomiota myös arvoltaan vähäisiin esineisiin sekä korostettiin materiaalien ominaisuuksia, yksinkertaisuutta ja tarkoituksenmukaisuutta sekä terveydellisistä syistä ilman, valon ja värien merkitystä. Hyvänä työnään jugend juurrutti käsityksen, että historismi ei vie kehitystä eteenpäin, vaan uusien arvojen luominen.¹²⁸

Vuosina 1910-1911 *Kotitaide*-lehti toteutti käytännössä taidekasvatuspäämääräänsä, sillä jokaisessa lehden numerossa kirjoitettiin taiteen ja kauneuden vaikutuksesta ihmiseen. Korostettiin rationalismin hengessä asiallisuutta ja tarkoituksenmukaisuutta, joissa nähtiin enemmän arvoa kuin yksilöllisyyttä korostavissa "muotioikuissa". Kritisoitiin nousukkaiden ja uusrikkaiden taidehan-

¹²³ Nyström 1910, 65-66.

¹²⁴ Nyström 1910, 67.

¹²⁵ Ruotsin käsityöjärjestön... 1910, 179.

¹²⁶ Brühning 1911, 43-45.

¹²⁷ Brühning 1911, 63.

¹²⁸ Brühning 1911, 63-64.

kintoja. Usein¹²⁹ arvostelun kohteena oli myös Suomen henkisen elämän sivistymättömyys. Korostettiin, että "elämme aikaa, jolloin uusi sivistysmuoto ottaa ensi askeleitaan". Tällä sivistysmuodolla tarkoitettiin uudenaikaista taideteollisuutta – ilmiötä, jolloin "kansan positiivinen työ kauneuden ja jalostuttamisen palveluksessa alkaa". Taideteollisuutta ei nähty vain suunnittelijoiden ja taiteilijoiden ylhäältä annettuna taidemuotona, vaan uskottiin, että myös kansalla, toisin sanoen kuluttajilla, oli mahdollisuus vaikuttaa tuotteisiin. Uskottiin, että uusi sivistys muuttaa maailman toisenlaiseksi. Se muuttaa henkisiä rakenteita – kaikkien oikeutta taiteeseen sekä käsitystämme taideteollisuudesta.¹³⁰

Makukasvatuksesta oli kyse myös, kun Rafael Blomstedt kirjoitti 1914 taiteen, kaupan ja teollisuuden yhteistyöstä¹³¹. Hänen mielestään Suomessa on alettu kaivata esteettisyyttä korostavaa käsityö- ja teollisuuskulttuuria. Sanoma- ja aikakauslehdissä oli innokkaasti selvitetty parin viime vuoden aikana syitä, miksi teollisuustuotteemme eivät pystyneet kilpailemaan hinnan ja laadun suhteen ulkomailta tuotujen kanssa. Keskeiseksi ongelmaksi Blomstedt nosti sen, että teollisuuden ja kaupan ammattilaiset ovat väheksyneet estetiikkaa. He eivät ole palkanneet taiteilijoita suunnittelijoiksi, vaan ovat ostaneet mallit ulkomailta. Hän mainitsi hyvästä yhteistyöstä esimerkkinä Englannin ja Saksan.¹³² Blomstedt ehdotti uusia teollisuuden ja taiteen yhteistyömuotoja:

suurempien liikkeiden ja tehtaiden, kuten tekstiili-, huonekalu-, posliini-, lasi-, tapettehtaiden, litografisten laitosten, kultaseppä- ja koristemaalauksliikkeiden y.m. tulisi ottaa palvelukseensa avustajia, jotka kaikissa yksityiskohdissaan perehdytetään työn teknilliseen puoleen, tulisivat niiksi liikkeen tai tehtaan taiteellisiksi johtajiksi, jotka takaisivat työn esteettisen täysikelpoisuuden ja niin muodoin siinäkin suhteessa yrittäisivät antaa tuotteillemme ne ominaisuudet, jotka tähän saakka ovat tehneet ulkomailta tulleen tavarana niin ylivoimaiseksi kilpailijaksi.¹³³

Rafael Blomstedt korosti, että taide kuuluu taideteollisuuden muodossa kaikille yhteiskuntaluokille. Se ei ole taiteilijoiden etuoikeus. Sama ajatus esitettiin aiemmin jo vuoden 1914 alussa *Käsieteollisuus*-lehdessä, kun Hilikka Finne kirjoitti: "Taidetta kaikille! Se on jonkinlainen tunnuslause nykyään. Jokaisen, olkoon sitten köyhä tai rikas, pitäisi saada osansa siitä. Minkälaiseksi luomme ympäristömme, miten järjestämme kotimme, miten pukeudumme, ..." ¹³⁴

Vuonna 1916 ilmestyi laaja artikkeli "Esteettisen arvostelukyvyn kasvatamisesta sovelletun taiteen alalla". Kirjoittajan mukaan "taiteeseen kasvatuksen" tulee sekä kehittää luovuutta että opettaa arvioimaan taide-esineitä ja taideilmiöitä. Tulee kasvattaa valistuneita kuluttajia, jotka pystyvät havainnoimaan heitä ympäröivää arkikulttuuria:

¹²⁹ Seinäkoriste 1910, 64-65; Y. K. 1910, 15-18; Näkymätön ...1910, 69-70; Taideteollisuuden...1910, 69; Muutama... 1910, 105.

¹³⁰ Muutama ... 1910, 105.

¹³¹ Vuonna 1914 esimerkiksi käytiin Deutscher Werkbundin piirissä karvas keskustelu standardisointia kannattavien ja individualismia kannattavien välillä. Campbell 1978, 57.

¹³² Blomstedt 1914, 30.

¹³³ Blomstedt 1914, 30.

¹³⁴ Finne 1914, 1, 21.

Kaikki ihmiset eivät ole tilaisuudessa omistamaan tauluja tai kuvanveistoksia, mutta kaikki tarvitsevat vaatteita, asumuksen ja talouksineitä. Jokainen tuoli, pöytä voi olla taideteos, jos se vain on luonnostettu oikeita periaatteita noudattaen. ... Moni esine olisi kauniimpi, jos sen koristeluun olisi uhrattu vähemmän vaivaa. Monasti se on juuri tämän kautta pilattu ja saatu toisiaankin rumaksi.¹³⁵

Koska kuluttaja on se, joka määrää mitä tuotteita ostetaan, on heitä kasvatettava ymmärtämään esteettisyyttä. "Tuotannon taiteellinen kohottaminen on vain silloin mahdollista, kun yleisön esteettinen arvostelukyky on niin kehittynyt, että vaaditaan parempaa kuin mitä tähän asti."¹³⁶ Ostaja valitsee tuotteen useimmiten henkilökohtaisten mieltymysten mukaan. Mutta mieltymys ei ole peruste, jolla tuotteen taiteellinen arvo määritellään. Siksi tarvittaisiin yksinkertaiset ohjeet, joita kuluttajat voisivat noudattaa. Samalla tavalla kuin on opittava laskeamisen alkeet ennen kuin voidaan siirtyä matematiikan syvällisimpiin ongelmiin, olisi opittava tunnistamaan hyvä ja tarkoituksenmukainen tuoli ja teekuppi ennen kuin ostaa tuotteen. Kuluttajan kannalta suositeltaviksi ohjeiksi annettiin: "Älä pidä talossasi mitään esinettä, josta et varmasti tiedä, että se on todella käyttökelpoinen, ja josta samalla lujasti uskot, että se on kaunis. ... Toinen uudempi väite kuuluu: Taiteellisesti kaunis esine osoittaa hyötyperiaatteen muuttuneen kauneudeksi".¹³⁷

Käyttöesineiden kauneuden nähtiin muodostuvan seuraavista periaatteista: esineen tulee palvella käyttötarkoitustaan, raaka-aineen ja esineen muodon tulee vastata esineen käyttötarkoitusta ja konstruktiivisen rakenteen ja raaka-aineen tulee näkyä selkeästi. Lisäksi on otettava huomioon suhteiden kauneus, muodon kauneus ja värin kauneus. "Nämät kuusi perusvaatimusta, joiden sanamuodot voi pukea miksi haluaa, muodostavat yhdessä kauneuden kultaisen säännön tavallisimpiinkin käyttöesineisiin nähden."¹³⁸ Koristelun tuli olla mahdollisimman niukkaa ja pintojen sileitä, jotta esineiden puhdistaminen olisi helppoa. Puhtauden ja terveyden vaatimukset edellyttävät tarkoituksenmukaisista raaka-aineiden valintaa. Nykyajan [1916] vaatimukseen kuuluu, että on huomioitava materiaalien luonne. Imitointia ei hyväksytä. Yksinkertaista ja rehellistä konstruktiota pidettiin oikean taiteen edellytyksenä.¹³⁹ Siis jo 1910-luvun alussa, ja selkeästi vuonna 1916, esitettiin Suomessa julkisesti funktionalistisen esine-suunnittelun perusperiaatteita, vaikka tähän asti on oletettu, että funktionalismi saapui suomalaiseen esine-suunnitteluun vasta vuoden 1927¹⁴⁰ paikkeilla. Todellisenä läpimurtona on pidetty vuoden 1930 taideteollisuusnäyttelyä Helsingissä. Tämä johtuu ehkä siitä, että tähän asti funktionalismin ilmentymistä on tutkittu pääasiassa arkkitehtuurin ja esineiden eikä tekstien kautta.

Kiinnitettiin huomiota myös taideteollisten tuotteiden "nimellä myymiseen". Kritisoitiin, että esineitä valittaessa ei ratkaise esine vaan suunnittelijan nimi. Tunnettuja nimiä käytettiin markkinointikeinona, vaikka kyseinen henki-

¹³⁵ Esteettisen...1916, 11-12.

¹³⁶ Esteettisen...1916, 13.

¹³⁷ Esteettisen...1916, 14-15.

¹³⁸ Esteettisen...1916, 15.

¹³⁹ Esteettisen...1916, 21-22.

¹⁴⁰ Maunula 1990, 163 -164; Aav 1991, 86.

lö ei olisi tuotetta suunnitellutkaan. Tämän katsottiin olevan mahdollista, koska kuluttajat eivät osanneet arvioida tuotteita eivätkä tunteneet suunnittelijoiden tuotantoa. He uskoivat kaiken, mitä myyjät sanoivat.¹⁴¹

Taidekasvatuksen näkökulmasta oltiin kuitenkin tyytyväisiä siihen, että Suomessa oli tehty paljon työtä ”taiteellisemman maun levittämiseksi varsinkin kansan keskuuteen”. Esimerkillisenä pidettiin Suomen Käsityön Ystävien, Ornamon ja Taideteollisuuskeskuskoulun toimintaa sekä koulujen taidekasvatusta, varsinkin modernia piirustuksenopetusta niissä oppilaitoksissa, joissa opetus oli luovuutta ja omaehtoisuutta korostavaa. Todettiin, että suuren yleisen on helpompi ymmärtää taideteollisuutta kuin esimerkiksi nykymaalustaidetta, jota he näkevät harvoin. Uskottiin, että kansan taideaistia voidaan kasvattaa parhaiten juuri taideteollisuuden avulla, ”joka niin sanoaksemme kouriintuntuvasti, konkreettisesti sanoo kasvatettaville mikä on kaunista, taiteellista tai ehkä vielä paremmin maukasta,...”.¹⁴² Taideteollisuus oli käsityön kaltaista ja siksi helpompaa ymmärtää taiteena.

Keskustelua aiheuttivat myös käsityön laatu ja kauneus sekä esinemuodot. Esimerkiksi Edvard Eleniuksen mielestä oli noloa, että käsityöläiset tarjosivat myyntiin niin huonolaatuisia tuotteita, etteivät kehdanneet tunnustaa niitä omikseen. Näin käsityöläinen tuhlassa aikaansa ja ostaja rahansa. Eleniuksen mielestä syy huonoon laatuun oli se, etteivät opettajat osanneet tai ehtineet opettaa ”makua” eli vaatia, että esineet eivät ole kömpelöitä vaan siroja ja että ne tehdään huolellisesti hyvistä raaka-aineista. Myös viimeistelyyn tuli kiinnittää enemmän huomiota.¹⁴³

Vuosina 1922-1926 Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamo otti puheenjohtajansa Arttu Brummer-Korvenkontion välityksellä aktiivisesti osaa *Käsidadeollisuus*-lehden toimittamiseen, koska taideteollisuuspiirtäjien ja kotiteollisuusväen haluttiin työskentelevän aiempaa läheisemmässä yhteistyössä. Yhteistyö oli välttämätöntä myös koristetaiteilijoiden näkökulmasta, koska työtilaisuuksia oli niukalti. *Taide-Käsidadeollisuus* -lehden haluttiin edustavan ajankohtaisia valistus- ja taidekasvatuspyrkimyksiä. Pyrkimyksenä oli neuvoa ja opastaa vaatimattomien kotien sisustajia ja levittää hyvää makua kansan keskuuteen.¹⁴⁴ Koska lehti oli suunnattu pääasiassa maaseudun väestölle, piti Brummer toivottavana, että koristetaiteilijoiden mallit perustuisivat perinteiseen käsityöhön eikä uusiin muotoihin – ”se vain sekoittaisi kansan kauneus-käsitettä”.¹⁴⁵ Vuonna 1922 ornamolaisten suunnittelemat mallit julkaistiin sarjana nimellä ”Mallikoti”, joka sisälsi ”maalla asuvan pikkueläjän tuvan ja sen täydellisen sisustuksen”. Rakennuksen suunnitteli arkkitehti Oiva Kallio (KUVA 17). Saman periaatteen mukaisesti julkaistiin lehdessä 1925 arkkitehti Yrjö Lindegrenin suun-

¹⁴¹ Taideteollisuus ... 1916, 43.

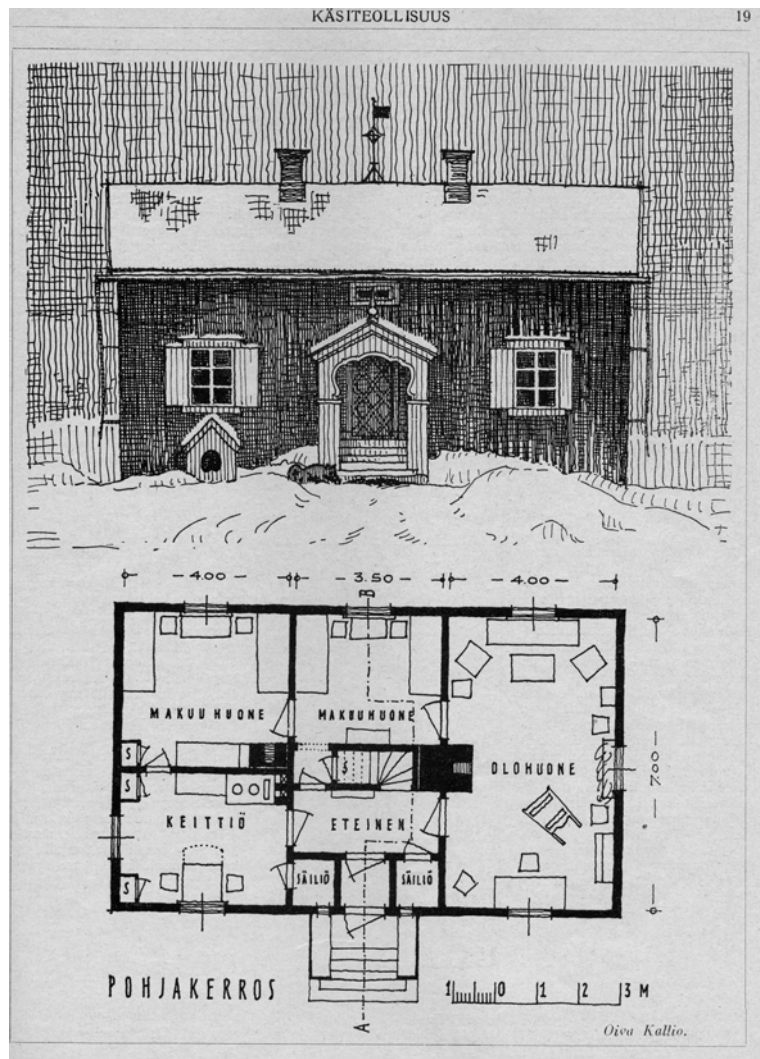
¹⁴² Taideteollisuus ... 1916, 41.

¹⁴³ Elenius 1919, 14-15.

¹⁴⁴ Kuoppamäki 1927, 7.

¹⁴⁵ Brummer 1927, 24.

nittelema maalaistalo, mutta sitä ei ehditty sisustaa kokonaan lehden palstoilla, koska yhteistyö Ornamon ja *Käsateollisuus*-lehden välillä katkesi.¹⁴⁶



KUVA 17 Mallikoti vuodelta 1922. *Käsateollisuus* 2/1922, 19.

Rafael Blomstedt halusi 1922 kiinnittää kotiteollisuusväen huomion yhä ajankohtaisemmaksi tulevaan esinemuotojen kehittämiseen sekä käsityöläisten ja suunnittelijoiden, kotiteollisuuden, taideteollisuuden ja teollisuuden väliseen yhteistyöhön. Asian hyväksi on tehtävä "propagandatyötä esitelmin ja kirjoituksin". Myös kotiteollisuusopettajien ja -neuvojen tulisi osallistua makukasvatustyöhön, varsinkin perinteisen käsityön osalta.¹⁴⁷ Blomstedt korosti, että emme saa jättää kansan taiteellista aarteistoa tomuttumaan museoihin, vaan nimenomaan sen pohjalle tuli rakentaa uutta käsityötä ja kotiteollisuutta - ei kopioiden, vaan perinteen pohjalta uutta luoden. Blomstedt kritisoi teollisuutta, kauppojen rihkamatarvaa ja ala-arvoisia aikakauslehtiä, jotka turmelevat pai-

¹⁴⁶ *Käsateollisuus* 1922 nrot 2-6; Mallikoti; *Käsateollisuus* 1925, 25-28.

¹⁴⁷ Blomstedt 1922, 51- 52.

kallisen omaperäisyyden ja maaseudulla asuvien kauneusvaiston. Hän näki makukasvatustyön keinona estää "luontaisen hyvän maun kadotus" ja maaseudulla asuvien kiinnostus teollisen kaupunkikulttuurin uutuuksia ja muotituotteita kohtaan. Maaseudun käsityöläisten ei tule ottaa mallia halvoista ja huonosti tehdyistä teollisuustuotteista vaan Suomen kansanperinteen saavutuksista. Blomstedt myönsi, että kansantaiteen esikuvina ovat olleet yläluokkien tyyli, mutta niiden soveltaminen 1700- ja 1800-luvuilla tapahtui "välittömän suorasukaisella ja tervettä kauneuden kaipuuta osoittavalla tavalla..."¹⁴⁸. Blomstedt ihaili maaseudun rahvaan tapaa soveltaa kansainvälisiä tyylipiirteitä kotimaiseen esineistöön, vaikka toisaalta hänestä maaseudun vähävarainen väki piti heille tarjottua nykyistä [1922] muotomaailmaa usein liian yksinkertaisena ja karuna. Taiteellisen yksinkertaisuuden ja koristeellisemmän suunnan "maalaismaun" yhteensovittamisessa tarvitaan Blomstedtin mielestä nimenomaan taideteollisen koulutuksen saaneita ammattilaisia. Näin saataisiin myyntiin korkealaatuisia käsityö- ja käsiteollisuustuotteita. Apua tuotteiden suunnittelun ammattilaisilta käsityöläiset tarvitsevat myös siirtyessään sarjatyöhön ja koneelliseen tuotantoon.¹⁴⁹

Taideteollisuuden piirissä toimivat moittivat kotiteollisuusväkeä liian kirkkaiden värien yhdistelemisestä ja kuvioaiheiden kopioimisesta esimerkiksi ryijystä puuastiaan ja päinvastoin¹⁵⁰. Ehkä siksi Arttu Brummer-Korvenkontio kirjoitti artikkelin värienkäytöstä *Käsiteollisuuteen* 1922. Hänen mielestään vielä ei ole pystytty luomaan omalle ajalle luonteenomaista käsiteollisuutta, ja ennen kuin tuo tavoite saavutetaan on parempi pitäytyä perinteisessä talonpoikaisessa tuotannossa.¹⁵¹ Seuraavana vuonna kritiikin kohteena olivat Suomessa käytetyt saksalaiset mallit. Brummerin mielestä käsityöläisten tuli kunnioittaa perinteisiä, suomalaisia muotoja eikä kopioida vanhentuneita, ulkomaisia aiheita. Ylpeys oman maan perinteitä kohtaan oli kotiteollisuusväen piirissä hänestä liian laimeaa. Hän totesi mahtipontisesti: "muodostettakoon Suomi, jonka käsiteollisuus on sen ylpeys ja aateluus"¹⁵². Brummer toivoi, että esinetuotanto jatkuisi perinteisen käsityön pohjalta varsinkin kotiteollisuustuotantona, mutta sen rinnalle tarvitaan ajan kansainvälisiä virtauksia vastaavaa, modernia käsityötä. "Mutta tällaista uutta luomaan hyväksyttäköön ainoastaan täysipitoiset, ensiluokkaiset taiteilijakyyvyt. Ainoastaan heillä olkoon oikeus luovaan työhön."¹⁵³ Brummer arvosti käsityötä enemmän kuin teollista tuotantoa. Hänen mielestään tuotteissa "ihminen kaipaa ihmistä", koneellisesti valmistetut tuotteet ovat "kylmän tunteettomia ja tarjoavat vain surrogaattia".¹⁵⁴

¹⁴⁸ Blomstedt 1922, 54.

¹⁴⁹ Blomstedt 1922, 54-57.

¹⁵⁰ J. V. 1922, 59-60; Brummer-K-o [Brummer-Korvenkontio] 1922, 82.

¹⁵¹ Brummer-K-o [Brummer-Korvenkontio] 1922, 82.

¹⁵² Brummer-Korvenkontio 1923, 17.

¹⁵³ Brummer-Korvenkontio 1923, 34.

¹⁵⁴ Brummer-Korvenkontio 1923, 34.

Käsityö ja Teollisuus -lehdessä julkaistiin 1923 teollista tuotantoa ja sen leviämää huonoa makua kritisoinut kirjoitus¹⁵⁵. "Ovat kotimme yksinkertaisista talouksineistä alkaen vain rihkamaa, joka vuorostaan turmelee meidän ja meidän lastemme maun"¹⁵⁶. Tekstiilitaiteilija, Ornamon mallinlainauskeskuksesta¹⁵⁷ vastannut Eva Anttila siteerasi 1924 Tanskan taideteollisuuskoulun johtajan Jens Møller-Jensenin ajatuksia hyvästä ja huonosta mausta. Koska kehitys Suomessa ja Tanskassa on kulkenut samansuuntaisesti, voi ajatuksia soveltaa Anttilan mielestä myös Suomen oloihin:

Useimmilla aikalaisillamme on sängen epäselvä käsitys siitä, mitä oikeastaan merkitsee maku yhdistettynä kauneusaistiin. Ainoastaan harvat kykenevät tuntemaan inhoa huonoja muoto-, viiva- ja värivaikutuksia kohtaan samoin kuin huonosti valmistettua tai tärveltyä ruokaa nauttiessaan. Pohjaan palanut ruoka, huonosti valmistettu kastike vie ruokahalun normaalilta ihmiseltä, mutta miltei normaalia on aikanamme pitää huonoista materiaaleista, soveltumattomista väreistä, rumista muodoista ja viivoista. Puuttuva kauneustaju on nykyään suuren yleisön tunnusmerkki. ...Kauneustajusta puhuttaessa ovat ne esineet, jotka hankitaan kodin tarpeiksi kuvainnollisesti kodin jokapäiväinen ravinto.¹⁵⁸

Todettiin, että kun on kyse kansan hyvästä ja huonosta mausta, niin tulee puhua käyttöesineistä ja kodin sisustuksesta eikä ylellisyysesineistä. Vertailua on tehtävä myös nykyajan suhteesta menneisyyteen. Møller-Jensenin mielestä entisaikaan vallitsi hyvä maku ja hyvä moraalit. Kaunis oli kestävä, yleensä kotona valmistettua tai "joka tapauksessa jotain, jossa aineen aitous, esineen luonne ja tekotapa arvioitiin oikealla tavalla niin kauneutensa kuin kestävyytensä puolesta. Se, mikä kodin kalustoon hankittiin, tuli olla kelvollista ja kaunista, jotain todella arvokasta."¹⁵⁹ Toisin on nykyään [1924], kun käytännöllisyyttä ei arvosteta. Myydään halvalla huonoja ja rumia esineitä ja viehätetään pintapuolisesta koreudesta.¹⁶⁰

Tanskassa kuten Suomessakin kritiikin kohteena olivat huonolaatuiset, nimenomaan saksalaiset tuotteet.¹⁶¹ Koska makukasvatus koski kaikkia yhteiskuntaluokkia, tulisi yhteiskunnan tukea toimintaa. Esimerkiksi otettiin Ruotsi, jonka korkeaan valuuttaan ja taloudelliseen hyvinvointiin katsottiin vaikuttaneen myös suuressa määrin maan käsiteollisuuden.¹⁶² Eva Anttila totesi, että myös Suomessa on ymmärrettävä "että kauneus on jokaiselle säätyyn ja varallisuuteen katsomatta yhtä itsestään kuuluvaa ja yhtä tarpeellista jopa välttämättömä kuin jokapäiväinen leipä"¹⁶³. Hän myös muistutti, että vanhat perintöesineemme, suomalaisen kansankulttuurin tuotteet ovat apuna ja vertailun lähtökohtina uusia hankittaessa.

¹⁵⁵ Veikko Puron artikkeli oli ilmestynyt aiemmin Turun Sanomissa.

¹⁵⁶ Puro 1923, 153.

¹⁵⁷ Brummer-Korvenkontio 1924, 57-58.

¹⁵⁸ Anttila 1924, 63-64.

¹⁵⁹ Anttila 1924, 64.

¹⁶⁰ Anttila 1924, 64-65.

¹⁶¹ Anttila 1924, 65.

¹⁶² Anttila 1924, 66.

¹⁶³ Anttila 1924, 66.

Samassa *Käsateollisuuden* numerossa kirjoitti Arttu Brummer-Korvenkontio Suomen makukulttuurin tasosta Suomen messuilla 1924 tekemiensä havaintojen pohjalta. Hän totesi, "ei tule siis ihmetellä sitä, että ulkomaalaiset pääasiallisesti toistaiseksi ostavat meiltä melkein yksinomaan tukkeja, lankkuja, paperimassaa ym. raakatuantoa. Valmisteilla, joissa muodon ja värien huolittelu on merkityksellinen tuotteen kilpailukyvyille, on meillä asioitten nykyisellä ollen varsin pienet vientimahdollisuudet."¹⁶⁴ Vain Stockmannin tavaratalon huonekalut, Kiikan mattokutomon matot ja Wetterhoffin työkoulun tuotteet saivat häneltä kiitosta. Brummer piti sekä teollisten että käsateollisten tuotteiden tasoa huonona. Hän muistutti, että Suomessa on koristetaiteilijoiden ammattikunta, joka pystyisi parantamaan tilanteen, jos vain yritykset käyttäisivät ammattiapua.¹⁶⁵

Käsateollisuudessa ilmestyi 1924 myös arvostetun ruotsalaisen huonekalupuusepän ja pedagogin Carl Malmstenin artikkeli muotojen kielestä. Artikkelissa on havaittavissa kritiikkiä ja ironiaa Werkbundia, Bauhausia ja modernismia kohtaan. Malmsten kysyi:

Mitenkä on selitettävissä, että yhdelle yksinkertaiselle esineelle, esim. tuolille tai kukkamaljakolle, on olemassa lukematon joukko ratkaisuja, vaikka ne kaikki palvelevat samaa tarkoitusta? Eräiden uudenaikaisten oppien mukaan on muoto vain tekniikan ja tarkoituserän yhteensulautumisen tulos. "Kauneutta" syntyy, jos esineessä on erikoinen määrä käyttökelpoisuutta yhtyneenä rakenteeseen, joka on luontaisesti kasvanut työn teknillisistä edellytyksistä, ja pintakäsittely, joka alleviivaa aineen omaa luonnetta. Näin kuuluu määritelmä. Mutta jos tuo utilitis-materialistinen oppi olisi tosi, silloin olisi tiukka, persoonaton, yksinkertainen ja rakenteellinen muotoilu kaunein, vieläpä ainoa autuaaksitekevä, ja kaikki historiallisten tyylien toisistaan hyvinkin etäiset muotomaailmat pahasta ja niitten synty mahdoton käsittää. Maailman kaunein tuoli olisi silloin pantu kokoon näin: 1½-tuumaiset tasapaksut jalat, joita yhdistäisi juuri parhaiksi niin korkea kehys, että jalkojen tukemiseksi ei tarvittaisi ristikappaleita, selkänöjä taivutettu parahultaisen koveraksi vastaavan ruumiinosan ja inhimillisen mukavuustarpeen mukaan. ... kyse olisi ehdottoman kauniista alkutyypistä.¹⁶⁶

Yllä mainittu oli Carl Malmstenin mielestä väärä lähtökohta. Hänen mukaansa luonto vaikuttaa kansan sieluun, ja kansa luo sen kulttuurin. Perinteisessä käsityössä yhdistyy kauneus ja tarkoituksenmukaisuus, ei nykyaikaisessa osiin jaetussa sarjatyössä. Nykyään syntyy vain "epäpareja avioliittoja". Parannus saadaan Malmstenin mielestä aikaan vain siten, että taiteilija tulee käsityöläiseksi, käsityöläinen taiteilijaksi – molemmat tuntevat toistensa lähtökohdat ja toiminnan tarkoituksen.¹⁶⁷ Tämä on mahdollista vain käsateollisuudessa. Siksi käsateollisuus on välttämätön edellytys myös teolliselle tuotannolle. Tehdastuotannon uudistaminen on mahdollista vain pienistä mallityöpajoista käsin. Malmstenin mukaan teollisuuden jalostaminen on turhaa, ellei se lähde käsityön ja taiteen yhteistyöstä. Hän piti taiteilijaa henkiolentona, joka liihottelee "korkeista esteettisistä avaruuksistaan kelvottomaksi tuomitun teollisuuden luo ja tahtoo aina-

¹⁶⁴ A. Br-r-K-o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1924, 67.

¹⁶⁵ A. Br-r-K-o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1924, 68; - - -o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1925, 10.

¹⁶⁶ Malmsten 1924, 30.

¹⁶⁷ Malmsten 1924, 31-32.

kin itse, että häntä on pidettävä vapahtajana, joka ottaa pois niin perisyntnit kuin kaiken muunkin pahan. Mutta juuri pohjimmainen perus häneltä usein puuttuu..."¹⁶⁸ Tällä hän tarkoitti materiaalin olemuksen ymmärtämistä. Juuri siihen tarvitaan käsityön ammattilaisia.

"Taistelu mausta on taistelua totuudesta", kirjoitti Arttu Brummer nimimerkillä Sisustusarkkitehti 1924. Esineet heijastavat aikaansa. Niissä näkyy muun muassa uskonnolliset käsitykset, sosiaaliset olot ja maantieteellinen sijainti. Esineissä on havaittavissa samanlainen darwinistinen kehityshistoria kuin eläimillä. Kehitys vain oli nyt hetkeksi pysähtynyt, koska nykyaika ei ole kyennyt luomaan yhtenäistä muotoilmaisua.¹⁶⁹

Turkulainen kultaseppä ja käsityö- ja teollisuusliiton aktiivijäsen Hj. Saarto-Sahlstedt otti reippaasti kantaa arkkitehtien ja koristetaiteilijoiden makumestarointiin *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä 1925:

Nykyään, jolloin amatöörit ja diletantit näpertelevät miltei kaikilla käsityön aloilla ja huonerakennukseen koulutetut arkkitehdit esiintyvät auktoriteetteina melkein pä kaikilla esteettisillä aloilla, kuulee usein sanottavan: ... se ja se arkkitehti on sanonut, että sen pitää olla niin eikä näin. Yleisöön on vähitellen saatu juurrutettua se käsitys, että ainoat "makumestarit" ovat arkkitehdit tai Ateneumin tai muuta taidekoulua käyneet henkilöt ja että näin koulutetut mestarit ovat ainoita yksinomaan tyylin ja maun määrääjiä. Kuinka usein sattuuukaan, että ammattilaiset, joilla on useamman kymmenen vuoden ammattikokemus koti- ja ulkomailla, joutuvat etenkin yleisissä näyttelyissä tällaisten alaan perehtymättömien henkilöiden arvosteluista riippuviksi, mikäli se koskee palkintojen saantia. ... säännöllisesti herrat esteetikot arvovallallaan ottavat yliotteen ja ammattituntemus sekä jollekin määrätulle alalle koulutettu tieto saa jäädä alakynteen. ... on kuitenkin varottava kaikkia herrojen taiteilijoiden ja arkkitehtien antamia neuvoja, jotka eivät läheskään aina todista teknillistä tai esteettistä tuntemusta. ...on enemmän kuin uskallettua antaa käsityöammattien joutua kaikenlaisten kubismien, futurismien, expressionismien, naturalismien ja herra ties minkäläisten "ismien" koekentäksi, johon estetisoivilla nuorilla arkkitehdeilla ja muilla "taiteentuntijoilla" useinkin on halu.¹⁷⁰

Esimerkkinä Saarto-Sahlstedt kertoi kuulleensa keramiikkatehtailijalta, että heillä oli erehdyksessä poltettu pilalle uunillinen keramiikkaa, jotka oli tarkoitus heittää pois. Mutta kun paikalle osui "moderni arkkitehti", joka nähtyään pilalle menneet keramiikkaesineet huudahti: "kerrankin jotain taiteellista keramiikkatehtailijoiden omasta aloitteesta", saatiin esineet myytyä jälleenmyyjille. Menivätkö esineet kaupaksi, siitä ei ollut tietoa. Toinen esimerkki koski lasitehdasta, jossa esineet olivat vahingossa savustuneet, mutta jotka ulkomailta saapuneen esteetikon kehotuksesta laskettiin markkinoille suuren arvon saaneina uutuuksina.¹⁷¹

Saarto-Sahlstedt korosti, että kritiikki ei tarkoita, että käsityön ammattilaiset torjuvat heille annetut neuvot mutta on opittava erottamaan todellinen hyvä uskotellusta "ainoasta oikeasta". Taiteellisia tuotteita tulee valmistaa teknistä tasoa alentamatta. Ja esteetikkoja hän neuvoi perehtymään paremmin tekniikoihin ja tekniikan asettamiin rajoituksiin. Myöskään työn tarkkuus ei saisi olla

¹⁶⁸ Malmsten 1924, 32-33.

¹⁶⁹ Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1924, 80-81.

¹⁷⁰ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925, 154-155.

¹⁷¹ Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925, 155.

virhe, "sillä impressionismi ei ainakaan kaikissa ammateissa ota täydelleen soveltuakseen".¹⁷²

Edvard Elenius kirjoitti 1929 kauneuden olemuksesta. Hänen mukaansa taiteen tarkoitukseksi ja kauneuden päämääräksi on tullut ihanteellisten mielialojen ja arkipäiväisistä pyyteistä vapaiden tunteiden herättäminen. Taide tarjoaa vastapainoa arkiselle aherrukselle.¹⁷³ Onni Okkonen puolestaan pohti 1930, onko oikein, että rajoitamme taiteen vain kuvataiteisiin ja ehkä arkkitehtuuriin tai että puhumme uudesta ja vanhasta taiteesta ikään kuin niiden välillä olisi jokin perusteellinen ero. Eikö päinvastoin taide voi ilmetä missä tahansa, olkoon kyse yksinkertaisesta käsityöstä tai "korkeammasta tekniikasta".¹⁷⁴ Okkonen punnitsi taiteen olemusta arvioidessaan tekstiilitaiteilija Maija Kansasen näyttelyä:

Katsellessa tuotteita, joille aiempi kielenkäyttö turhaan haki sopivaa sanaa – puhuttiin 'koristetaitteesta', 'taideteollisuudesta', 'taidekäsityöstä' – johtui ajattelemaan, että tässä oli tekstiilitekniikan rajoissa kysymys vain 'puhtaasta' taiteesta, korkealle asetettavasta uudenaikaisesta taiteesta. Mutta samalla tunsin, että 'uudenaikaisuus' ei tässä muodostanut mitään estettä tai vaikeutta ymmärtämiselle ja vastaanotolle, vaan päinvastoin 'uusi' oli intuitiivisesti tuttua, läheistä ja lämmittävää, ikään kuin olisi kysymys ollut vanhoista suomalaisista esiäitien tuotteista, ryijyistä ja raanuista. Ja kuten ryijyt ja raanut, samaten ovat myöskin Maija Kansasen kudonnaiset olleet ensi hetkestä intuitiivisesti tuttuja ja kauniita myös vieraille eurooppalaiselle yleisölle – viimeksi Barcelonassa¹⁷⁵. Taide, kun se on korkeassa määrin puhdasta ja kansallista, on samalla myöskin yleisinhimillisesti kaunista ja helppotajuista, - se on tässä opeuksemme.¹⁷⁶

Arttu Brummer ihmetteli 1930, ettei valtiollisen itsenäistymisen seurauksena "syntynyt henkistä kasvua". Hänen mielestään ajalle tyypillisesti väheksytään yksilöllistä luovuutta ja "yliarvioidaan joukkojen merkitystä" eli teollista tuotantoa. "Tasavallassa ei kenenkään tule nousta toista korkeammalle. ...Maamme henkisessä elämässä vallitsee 'hurskas kurjuus'. Maamme taide-elämä on vaiipunut niin avuttomaan tilaan, että sen kohottaminen tavanmukaisissa juhlapuheissa mainituin keinoin on katsottava haihatteluksi."¹⁷⁷ Yhteiskunta ei Brummerin mielestä enää kunnioittanut taiteilijoita. Samasta asiasta kirjoitettiin Doimuksessa 1933¹⁷⁸.

Kotien sisustaminen

On itsestään selvää, että tehtaot ovat teollistumisen tulosta, mutta niin ovat koditkin. Aiemmin suurin osa tuotteista oli käsityöläisten tekemiä tai ne tehtiin

¹⁷² Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925, 155.

¹⁷³ Elenius 1929, 1.

¹⁷⁴ Okkonen 1930, 1.

¹⁷⁵ Maija Kansanen sai Grand Prix -palkinnon Barcelonan maailmannäyttelyssä 1929.

¹⁷⁶ Okkonen 1930, 1.

¹⁷⁷ Brummer 1930, 150.

¹⁷⁸ Taideteosten... 1933, 61-62.

itse kotona. Koti oli paikka, jossa yhdistyi sekä työ että eläminen. Kun tuotannollinen työ siirrettiin 1800-luvulla tehtaisiin, toimistoihin ja kauppoihin, tuli kodista paikka, jossa syötiin, nukuttiin, kasvatettiin lapset ja nautittiin vapaaajasta. Tehtaat ja toimistot eivät ainoastaan fyysisesti erottaneet tuotannollista työtä ja kotia toisistaan vaan työ rohkaisi ihmisiä pitämään nämä erillään myös ajatuksissa. Toivetta erottaa työ ja koti toisistaan on yleensä selitetty sillä, että useat yrittäjät ja ammattimiehet pitivät työmaailmaansa brutaalina ja petollisena. Oli tärkeää löytää tapa ilmaista moraalisia hyveitä ja todellisia tunteita – paikaksi muodostui turvallinen koti. Koti oli eräänlainen illuusio. Koti-ideologiaan kuului myös, että korostettiin perheen pyhyyttä ja puhtautta sekä naisten moraalista velvollisuutta äitinä ja vaimona. Naisen tehtävä oli tehdä miehelle koti, joka oli vastakohta työympäristölle ja ilmaisi asukkaiden persoonallisuutta. Makustandardit ja sisustusstandardit – hyvän maun hallinta – kertoivat oikeasta moraalisesta asenteesta.¹⁷⁹ Familismi oli olennainen osa varsinkin keskiluokan kulttuuria. Se merkitsi ydinperheen ja siihen läheisesti liittyvän suvun aseman korostamista sosiaalisessa osallistumisessa ja kasvatuksessa.¹⁸⁰

Hyvään makuun liittyvät myös kulutuskulttuuri, askeesi ja hedonismi. Kiinnostus uutuuksiin on liitetty 1700-luvulla alkaneeseen joukkokulutuskulttuurin syntyyn. Uutuuden viehätyksestä, muodikkuuden tavoittelusta ja tavaroiden nopeasta kierrosta tuli olennainen osa tavaratuotantoa ylläpitävää voimaa. Keskusteluissa askeettisuudella on tarkoitettu säästäväisyyttä ja vaatimattomuutta sekä järkevää, rationaalista kuluttamista, joka usein liitetään kollektiivisuuteen, yhteisön hyvään tähtäävään toimintaan. Hedonistinen kulutus taas kohdistuu "kauniiseen turhuuteen", nautintoon ja huviin, joka on lähtöisin yksilön tarpeista. Se liitetään usein myös joukkojen kulutustapoihin.¹⁸¹ Kodinsisustuksessa askeesi ja hedonismi assosioituvat kysymyksiin rationaalisesta sisustamisesta ja muotokielestä sekä hyvästä mausta distinktion välineenä.¹⁸²

Pariisin 1900 maailmannäyttelyssä korostui sekä naisten että kodin asema. Kasvupohjaa sekä art nouveauille että symbolismille antoi uusi psykologia. Symbolismi pyrki saamaan yhteyden ihmisen sisimpiin tuntoihin ja sen kautta transsendentaaliseen kauneuteen. Tätä teoriaa sovellettiin kansalliseen taiteeseen, kun taiteilija yritti hahmottaa kollektiivisen kansansielun.¹⁸³ Symbolismi tuli 1890-luvulla taideteollisuuteen ja sisustustaiteeseen. Goncourt-veljekset sitoivat yhteen sisustustaiteen sekä psyykkisen itsereflektion ja alitajunnan. Tulokset julkaistiin psykiatri Edmond Goncourtin teoksessa "Maison d'un artiste" (Taiteilijan koti) 1880, jossa koti koristeltiin luonnonaihein uusrokokoonhengessä. Samalla lanseerattiin ajatus, että koti on sielun peili, koti ei ole vain turvapaikka vaan se korvaa ulkoisen maailman. Koti on yhtä kuin elämä.¹⁸⁴ Kansan sielun etsimisen tuli kansallismielisten mukaan tapahtua kansallisen kulttuurin

¹⁷⁹ Forty 1986, 99-106; Suominen-Kokkonen 1998, 162-164; Saarikangas 2004, 321-322.

¹⁸⁰ Lehtonen 1982, 595.

¹⁸¹ Campbell 1987, 157-158; Ahlberger 1996, 21; Sarantola-Weiss 2003, 37.

¹⁸² Sarantola-Weiss 2003, 39.

¹⁸³ Sarajas-Korte 1981, 76.

¹⁸⁴ Silverman 1989, 103; Smeds 1996, 280-181.

hengen mukaisesti. Olla samanaikaisesti kansallinen ja moderni, mutta ei kansainvälinen.¹⁸⁵

Englantilaisesta taideteollisuudesta ja William Morrisin näkemyksistä kirjoitettiin ranskalaisessa *Revue Encyclopédique* -aikakauslehdessä 1894. Saman artikkelin lukivat myös Axel Gallén ja Louis Sparre. Siinä kehoitettiin hylkäämään kaikki vieraat vaikutteet ja kehittämään kansallista makua. Uusi orgaaninen kotikulttuuri näyttäisi tietä - koti taideteoksena. Suomen 1890-luvun keskustelu taideteollisuuden suomalaisesta tyylistä kuului kulttuuriseen nationalismiin samoin kuin haaveilu kodista kokonaistaideteoksena. Samana vuonna Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff tekivät matkansa Karjalaan, ja Suomen Käsitöiden Ystävät julistivat edellisen vuoden lopulla ensimmäisen suomalaisen tyylin mukaisen sisustuskilpailunsa. Kilpailun seurauksena käsiteltiin "suomalaista tyyliä" keväällä 1894 Suomen Teollisuuslehdessä, jossa esimerkiksi kritisoitiin skandinaavisia vaikutteita ja käsiteltiin yllä mainitun ranskalaislehden näkemyksiä Suomeen modifioiden. Suomalaisen tyylin sisintä etsittiin muinaisuudesta, mutta tyylin löytämiseen suhtauduttiin lehdessä epäilevästi.¹⁸⁶ Kansan sanottiin hämmentyneen ulkomaisesta tavarasta, eikä sen nähty enää arvostavan omia perintöhuonekalujaan. Sivistyneistöäkään ei arvostanut "yksinkertaista kauneutta" vaan historismia.¹⁸⁷ Vasta Pariisin maailmannäyttelyyn 1900 onnistiin luomaan kansallinen kokonaistaideteos, jossa asui Suomen henki, kuten Albert Edelfelt asian ilmaisi¹⁸⁸.

Pohjoismaista Ruotsilla on erikoisasema kodin historiassa. Taidemaalari Carl Larssonille (1853-1914) ja kirjailija, pedagogi Ellen Keyille¹⁸⁹ (1849-1926) oli ruotsalainen talonpoikaiskulttuuri "uuden asumisen" esikuvana, samoin Karl-Erik Forslundille. Ellen Keyn "*Skönhet för alla*"¹⁹⁰ ja Larssonin "*Ett hem*" ilmestyivät samana vuonna, 1899. Molemmat loivat pohjaa uudelle makukäsitykselle ja kansalliselle miljöölle sekä asioiden intellektualisoimiselle.¹⁹¹ Keyn kirjoituksissa perheellä ja kodilla oli kasvatustyössä tärkeä tehtävä. Ihannekodista hän kirjoitti 1897 otsikolla "*Skönhet i hemmen*"¹⁹². Kansalaisten esteettinen makukasvatus, tarkoituksenmukaisuus, hygieenisuus ja kauneus olivat Keyn uudistusohjelman tunnusmerkkeinä, samoin kuin tyhjät pinnat, suorat linjat, kestävyys ja vaaleat värit, valoisuus ja raitis ilma. Valistuksen avulla Key halusi parantaa

¹⁸⁵ Smeds 1996, 284.

¹⁸⁶ Sarjas-Korte 1981, 259; Wäre 1991, 44; Smeds 1996, 302-303.

¹⁸⁷ Maunula 1971, 73; Smeds 1996, 205.

¹⁸⁸ Smeds 1996, 307, 309, 311.

¹⁸⁹ Ellen Key vaikutti Ruotsissa sisustussuunnitteluun. Hän oli kansankasvattaja, joka propagoi yksinkertaisuuden ja harmonian puolesta. Keyn mukaan hyvä maku ja kauneus kotona vaikuttavat moraaliin ja kehittävät rakkautta kotia kohtaan. Käsitöiden jalostaa henkilökohtaisia ominaisuuksia: taitoja, kykyjä ja valmiuksia. Keyn ajatuksia sovellettiin myös Ruotsin kotiteollisuusliikkeessä, josta ajatukset levisivät myös Suomeen. Danielson 1991, 247, 266, 283.

¹⁹⁰ Pamfletti suomennettiin jo ilmestymisvuonaan 1899.

¹⁹¹ Sydhoff 1992, 7-8.

¹⁹² *Skönhet i hemmen* -kirjassa esikuvina olivat pappilat ja maaseudun herraskartanot, koska oletettiin, että niihin eivät ole vaikuttaneet ajan kaupunkitavarat. Danielson 1991, 247, 266, 283.

varsinkin työvään luokan asumistasoa. Sekä Key että Larsson saivat vaikutteita Arts and Crafts -liikkeestä ja William Morrisin utopistisesta sosialismista.¹⁹³ He loivat ruotsalaisen asumisen kansantyylin, jonka periaatteet näkyivät myös suomalaisissa kirjoituksissa. Kodin merkityksestä kirjoitettiin kuitenkin jo ennen ruotsalasiakin. Esimerkiksi itävaltalaisen Jacob von Falken¹⁹⁴ teos *Die Kunst im Hause* julkaistiin 1871.¹⁹⁵ 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa julkaistiin myös anglosaksisissa kulttuureissa runsaasti sisustusoppaita, kuten amerikkalaisen Elsie de Wolfen teos *The House in Good Taste* (1913)¹⁹⁶.

Ruotsissa koti- ja sisustuskäsitysten kannalta merkittäväksi muodostui myös Svenska Slöjdföreningenin Tukholmassa järjestämä Hem-näyttely 1917. Se esitteli hyvän ja rationaalisen maun ilmentymistä pienissä ja varattomissa kodeissa, mutta sen sisällössä näkyi myös ruotsalainen talonpoikauskulttuuri. Vuonna 1919 yhdistyksen johtaja Gregor Paulsson kritisoi pamfletissaan taideteollisuuden eristäytymistä arkielämästä ja keskittymistä estetiikkaan. Tarkoituksenmukaisuudesta tuli uuden ruotsalaisen kotikeskeisen taide- ja kotiteollisuuden symboli.¹⁹⁷ Kodin merkitystä ja individuaalisuutta korosti myös Carl Malmsten, jonka kirja *Skönhet och trevnad i hemmet* ilmestyi 1924. Malmsten korosti, että yhteiskunnan juuret ovat kodissa ja sen tavoissa. Hänen sisustustensa esikuvana olivat perinteisen talonpoikauskulttuurin kodit.¹⁹⁸ Kotien sisustamiseen kohdistunutta valistustoimintaa toteutti esimerkiksi Hus och Hem¹⁹⁹ -yhdistys.

Koti oli avainsana, joka vuosisadan vaihteessa aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka määritteli taideteollisia pyrkimyksiä ja kirjoituksia niissä maissa, jotka kehittivät Red Housen perintöä. Kodin ja kodikkuuden uudelleenarviointi alkoi Laura Kolben mukaan Suomessa 1880-luvulla. Eräänä perusteena on Topeliuksen *Maamme*-kirja (1875), jonka mukaan koti edusti hyvyyttä, rakkautta ja onnea. Se miellettiin lapsen parhaaksi kasvuympäristöksi. Suomessa koti otettiin käsitteenä ja käytännön toimenpiteinä Kansanvalistusseuran ohjelmaan 1878. Gustaf Strengell kirjoitti porvariluokan asunnoista ja huvilakaupungeista kuten Bertel Jung, Lars Sonck ja Armas Lindgrenkin. Huvilakaupunkien kantavana ajatuksena oli kaupungin ja maaseudun etujen synteesi. Uusi estetismin laji ja taloudellinen kodin suunnittelu yhtyivät vuosisadan vaihteen arkkitehtien ja taiteilijoiden töissä. Vaikka lähtökohdat olivat kansainvälisiä, oli päämäärä kuitenkin vaikuttaa kansalliseen identiteettiin arkkitehtuurin ja esi-

¹⁹³ Ambjörnsson 1991, 271-277; Wahlberg 1988, 163; Stavenow-Hidemark 1984, 130-131,

¹⁹⁴ Wienin taideteollisuusmuseossa työskennellyt Jacob von Falke kutsuttiin Ruotsiin luetteloimaan Kaarle XV:n taidekäsityökokoomaa. Hän "löysi" 1867 ruotsalaiset kansanpuvut, kansantekstiilit ja kotiteollisuuden aikansa taidekäsityön esikuviksi. Danielson 1991, 36. Von Falken ornamenttiikkaa käsitellyt artikkeli *Konststilar och konstslöjd* -teoksesta julkaistiin *Kotitaiteessa* 1904. von Falke 1904, 19-23.

¹⁹⁵ Stavenow-Hidemark 1984, 130-131, 138.

¹⁹⁶ Forty 1986, 104.

¹⁹⁷ Dahlbäck Lutteman 1985b, 61; Suominen-Kokkonen 1992, 72.

¹⁹⁸ Ks. Wahlberg 1988.

¹⁹⁹ Hus och Hem oli nimeltään myös August Bruniuksen kirja, joka suomennettiin (1917) nimellä "Koti ja kontu". Hus och Hem -yhdistyksen toimintaa vastaavana voidaan pitää *Kotitaide-* ja *Käsiteollisuus-lehtien* valistusta sekä *Käsiteollisuuden* mallikotien (1922 ja 1925) suunnittelua ja sisustamista.

nesuunnittelun kautta. Varakkaan kaupunkilaisperheen kodin kultakausi oli Suomessa 1800-luvun lopussa. Maaseudun ja työväestön kotien ja naisten sivistämisen otti tehtäväkseen vapaa yhdistystoiminta ja varsinkin marttaliitto vuodesta 1899 alkaen.²⁰⁰

Koti oli aatteellisen toiminnan keskipiste, sen tuli olla viihtyisä ja tarkoituksenmukainen kokonaisuus, joka heijasti asujansa persoonallisuutta. Kirjallisuus, tiedotusvälineet, koulut ja järjestöt toimivat tehokkaasti kotiaatteen levittäjinä²⁰¹. Ajalle tyypillistä oli, että kirjoitettaessa asumisesta korostettiin kodin hygienian ja kodin käytännöllisten mittasuhteiden merkitystä. 1800-luvun lopussa Suomessa mainostettiin jo jäälohkarekaappeja, ompelukoneita ja petroli-keittimiä. Samoihin aikoihin avattiin ensimmäisiä sähkölaitoksia kaupunkikeihin, mutta sähkökotitalouskoneiden käytössä Suomi jäi kauas Yhdysvalloista ja Euroopan keskuksista. Sähkökäyttöisiä keittolevyjä, sähkökattiloita, -silitysrautoja ja -pölynimureita alettiin markkinoida Helsingissä vasta 1910-luvun alussa.²⁰² Kotitalousaate otti ohjelmaansa 1920-luvulla myös naisten identiteetin tukemisen, mitä naisliike oli propagoinut jo 1800-luvun lopusta lähtien. Kodin sisustus, asuminen ja järkiperäinen kotitalouden hoitaminen tulivat sosiaalisesti tärkeiksi kysymyksiksi 1920- ja 1930-luvuilla.²⁰³ Vasta 1920-luvun lopulla asuntojen varustetaso ja yhteistilat kokivat suuria uudistuksia. Kaupunkikeittiöissä alettiin käyttää yleisemmin kaasu-, myöhemmin sähköliesiä, jääkaappeja, ruostumattomia pesupöytiä ja sarjavalmisteisia keittiökaapistoja. Sileitä vaneriovia alettiin asentaa peiliovien tilalle ja helposti puhdistettavat maalatut seinät korvasivat tapetoinnin.²⁰⁴

Kodin ja asunnon uudistumiseen vaikutti 1920-luvulla Suomessa moni asia. Tärkein syy oli sosiaalisten ja yhteiskunnallisten olojen tuoma tarve poistaa asuntopula ja tuottaa tyydyttäviä pienasuntoja runsaasti, nopeasti ja halvalla. Pienasunnosta tuli välttämätön hyödyke. Asunnon tehtäväksi tuli toisaalta yhdessäolo toiminnallisesti keskitetyssä tilassa, toisaalta eristäytyminen työmaailmasta. Asunnon käytön rationalisointi aloitettiin keittiöstä.²⁰⁵

Hygieniasta oli tullut muotisana jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Huonekaluissa ei saanut olla paksuja, pölyä kerääviä pehmusteita, leikkauksia, tarpeettomia koristeita eikä pehmeitä pölyäviä kankaita. Suosittiin kovapintaisia materiaaleja ja muotoilultaan yksinkertaisia esineitä. Kuitenkin vasta 1910-luvun jälkeen hygienia tuli laajemmin suunnittelun perustaksi. Tämä näkyi toimistokalusteissa, mutta myös 1920-luvun kotien sisustuksessa.²⁰⁶ Hygienia vaikutti myös pukeutumiseen. Lääkärit ja reformistit olivat keskustelleet terveellisestä pukeutumisesta jo 1800-luvun alusta lähtien, jolloin kritisoitiin varta-loa kiristäviä nyöriytyksiä. Mutta asiaan kiinnitettiin laajemmin huomiota vasta

²⁰⁰ Lehtonen 1982, 595; Lönnqvist 1986 14; Suhonen 2000, 89-90.

²⁰¹ Lehtonen 1982, 595.

²⁰² Lepistö 1994, 234-237.

²⁰³ Suominen-Kokkonen 1992, 71.

²⁰⁴ Mikkola 1990, 96.

²⁰⁵ Heinonen 1986, 209-210.

²⁰⁶ Forty 1986, 156-159, 172-173.

1880- ja 1890-luvuilla. Terveellisen vaatetuksen perusteella haluttiin päästä eroon naisten kiristävästä korseteista ja kapeakärkistä kengistä. Vaatteiden suositeltiin lepäävän olkapäiden varassa. Rationaalista vaatetusta käytti kuitenkin vain pieni vähemmistö. Vasta 1920-luvulla periaatteet levisivät laajemmalti propagandatyön välityksellä. Kyseisen vuosikymmenen pukeutumistyyliin kuului väljä vyötärötön vaate, joka roikkui olkapäiden varassa.²⁰⁷

Valistusajalta lähtien arkkitehtuurin on oletettu vaikuttavan ihmisiin ja heidän elinympäristöönsä. Usko arkkitehtuurin voimaan sosiaalisen muutoksen välineenä kulminoitui 1800-luvulla alkaneesta ja funktionalismiin tiivistyneestä asuntohygieenisestä ajattelusta: asunto oli sosiaalisen ja esteettisen kasvatuksen ja muutoksen mittari ja väline.²⁰⁸ Koko 1800-luvun kauneus oli yksi sisustuksen pääperiaatteista. Kauneuden avulla täyttyi kodin tehtävä puhtauden ja pyhyyden paikkana. Huoneiden tärkeysjärjestys muuttui, esimerkiksi keittiö sai huomioita paljon enemmän kuin aiemmin ja olohuone vähemmän. Muutokset olivat heijastusta uusista 1900-luvun sosiaalista realiteeteista, kun keskiluokalla ei ollut enää palvelijoita. Toisaalta ne heijastivat myös käsitystä siitä, mikä muodosti kodin. 1800-luvun koti kauneuden ja henkisen hyvyyden tyyssijana muuttui 1900-luvulla fyysisen hyvinvoinnin ja terveyden keskuspaikaksi. Myös huonon fyysisen terveyden ja suuren lapsikuolleisuuden syinä pidettiin kotiympäristöä. Ajan kirjallisuudessa äitiys, lapset ja hygienia korvasivat ompelutyöt ja kristilliset hyveet. Muutos tapahtui Atlantin molemmin puolin 1900-luvun parilla ensimmäisellä vuosikymmenellä.²⁰⁹ Suomessa kaupunkien työväestön ja maaseudun köyhälistön puutteellisista asunto-oloista julkaistiin 1900-luvun alussa useita selvityksiä²¹⁰.

Vielä 1900-luvun alussa oli tavallista erottaa arkkitehtuuri esteettisenä ilmiönä ja työväen sosiaalinen asunto-ongelma toisistaan: arkkitehtonisten, esteettisten ongelmien ratkaisu oli rakennustaidetta, kun taas sosiaalinen puoli kuului talouden alaan. Arkkitehtien suunnittelualueen laajentuessa myös työväen asunnot siirtyivät vähitellen arkkitehtuurin piiriin. Keskustelu asunnosta sosiaalisena, moraalisenä ja terveydellisenä kysymyksenä laajeni arkkitehtuurin alueelle kansalaissodan vauhdittamana. Alettiin paneutua keski- ja työväenluokan pienasuntojen rationaalisiin ja hygieenisiin ratkaisuihin. 1920-luvun lopulla suomalainen pienasuntorakentaminen eli harvinaista kukoistuksen aikaa.²¹¹

Vastaitsenäistyneen Suomen tyyliksi omaksuttiin 1920-luvulla hillitty klassismi. Arkkitehtuurin puhtautta ja ajattomuutta korostava tyyli sopi hyvin uudelle tasavallalle. Kaikkien Pohjoismaiden arkkitehtuuri suuntautui tuohon aikaan Italiaan, mutta ei sen loistorakennuksiin vaan *architettura minoreen*, italialaisten kaupunkien ja kylien vaatimattomaan ja anonyymiin rakentamiseen. Se sopi hyvin ajankohtaan, joka korosti arjen kauneutta ja käytännöllisyyttä. Ensimmäinen maailmansota ja kansalaissota hiljensivät rakennustoiminnan koko

²⁰⁷ Forty 1986, 173-179.

²⁰⁸ Saarikangas 1998, 186.

²⁰⁹ Forty 1986, 114-115.

²¹⁰ Saarikangas 2004b, 25-26, 28.

²¹¹ Saarikangas 2004b, 25-26, 28.

maassa. Sodan jälkeen asuntopolitiikka painottui maaseudun tilattoman väestön asutukseen.²¹²

Aineistonäkökulma

Naisasialiikettä syyllistettiin 1890-luvulla siitä, että he ”ylenkatsovat naisten toimintaa kodissa. Näin todettiin Aleksandra Gripenbergin toimittamassa *Koti ja Yhteiskunta* -lehdessä 1892. Naisasialiikettä pidettiin syynä myös siihen, ettei naisia ”opasteta tarpeeksi kotitalouksiin”.²¹³ Liikkeen äänenkannattajana *Koti ja Yhteiskunta* -lehti ajoi naisten emansipaatiota. Lehdessä painotettiin, että nimenomaan naisia kouluttamalla parannetaan kotien sivistystasoa, koska äitien tehtävänä on kasvattaa lapset, tuleva sukupolvi, niin miehet kuin naisetkin.²¹⁴

Birger Mörner kirjoitti vuonna 1900, että huonot vuokra-asunto-olot banalisoivat koteja, koska asunnot ovat huonosti suunniteltuja. Rakennuksissa huomio kohdistettiin vain fasadeihin ja symmetriaan, joten asuntojen järkevä sisustaminen oli vaikeaa. Hänen mielestään vähän käytössä olevat ja kalliisti kalustetut vierashuoneet tuli poistaa käytöstä ja tehdä niistä viihtyisiä arkihuoneita. Mörner suositteli yksinkertaisten huonekalujen käyttöä sekä terveellisyyden ja kauneuden huomioimista. Ajan suositusten mukaisesti huonekaluissa tuli välttää imitaatioita. Mutta hän kummeksui, kun haluttiin kieltää esimerkiksi rokokoon käyttö muttei paheksuttu malliltaan yksinkertaisempien empiren ja Ludvig XVI -tyylin käyttämistä, vaan päinvastoin muotoja pidettiin puhtaina ja arkihuoneisiin sopivina. Koti tuli Mörnerin mielestä ruotsalaisen taidehistorioitsija ja taiteilija Carl G. Laurinin suositusten mukaisesti tyhjentää kaikista rumista koriste-esineistä.²¹⁵ Artikkelia kuvittivat vuosisadan vaihteessa moderneina pidetyt Louis Sparren suunnittelemat Iris-tehtaan huonekalut (KUVA 18). Mörner piti ruotsalaissyntyistä Sparrea suomalaisen taideteollisuuden uranuurtajana, jota hän vertasi muiden länsimaiden huonekalusuunnittelun uudistajiin.²¹⁶

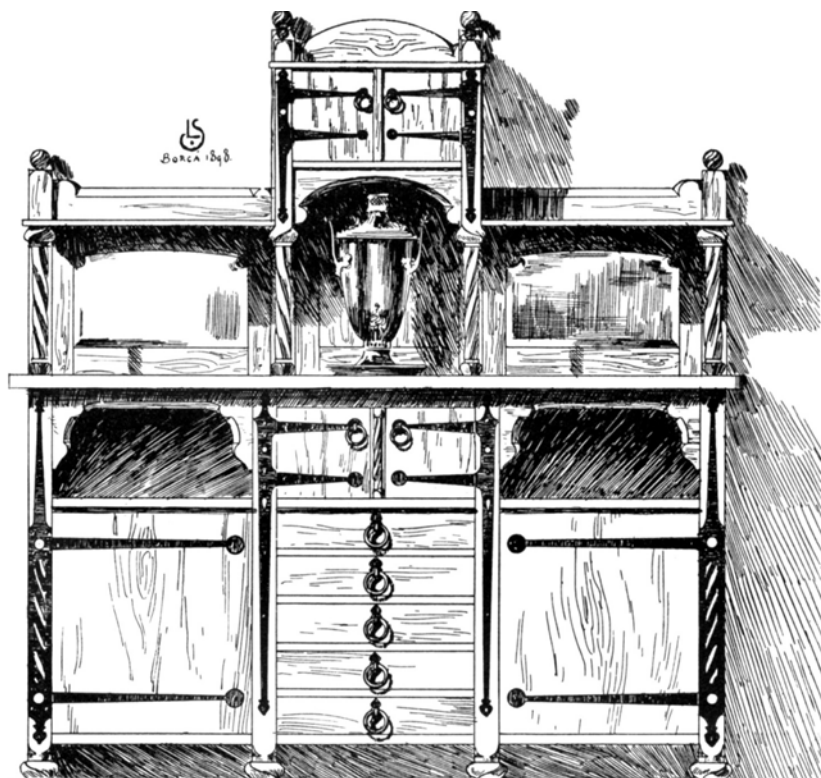
²¹² Saarikangas 2004b, 22-24.

²¹³ Naisten kotitoimet...1892, 61.

²¹⁴ Esim. Käkikoski 1899, 54-55; Furuhjelm 1900, 43-44.

²¹⁵ Mörner 1900, 48-56.

²¹⁶ Mörner 1900, 58.



KUVA 18 Louis Sparren "suomalaisen tyylin" mukainen ruokasalin senkki. *Ateneum* 1/1900, 57.

A. W. Finch puolusti *Ateneumissa* 1901 näkemystä, jonka mukaan henkilöstä voi muodostaa käsityksen nähtyään hänen kotinsa: "visa mig hur du bor, och jar skall säga dig hurudan du är."²¹⁷ Finch kirjoitti aisteihin vaikuttavista muodoista, väreistä ja pinnoista. Hänestä värit vaikuttavat meihin samoin kuin musiikki, luovat tunneaistimuksia. Koska tietyt värit vastaavat tiettyjä tunteita, ovat värit tärkeitä asuntoja sisustettaessa. Pääasia sisustuksessa on kuitenkin yksinkertaisuuden periaatteen toteuttaminen. "Joka ympäröi itsensä kirjavilla, tilaa vievillä, paljon maksavilla ja rumilla esineillä, paljastaa kehittymättömän makunsa - ja karkeutensa".²¹⁸ Finch ei kannattanut ornamenttien käyttöä, koska ne peittävät esineiden suhteita ja osoittavat vähäistä mielikuvitusta. Koristeita ei kuitenkaan tule poistaa kokonaan, vaan käyttää valikoivasti kuten Englannissa, Skotlannissa ja Skandinavian maissa tai kuten Henry van de Velde niitä käyttä logisena osana konstruktiota. Finch moitti huonekaluteollisuutta myös tarpeettomista metalliheloituksista ja monivärisen lasin käytöstä, joiden tarkoituksena on vain houkutella ostajia. Hän siteerasi Carlylea, joka otti esimerkiksi tavallisen puulaatikon: "Ei mitään epäaitoa. Se on esineenä vaatimaton ja tarkoituksenmukainen. Jokainen, joka vaivautuu sitä tarkastelemaan löytää siitä nöyrää voimaa ja erotessaan siitä, kiittää jumalia sen olemassaolosta".²¹⁹ Samaa vies-

²¹⁷ Finch 1901, 471.

²¹⁸ Att omgifva sig med granna, skrymmande saker, som kosta mycket pengar och åro fula, är ett tecken på simpelhet - på råhet. Finch 1901, 471-473.

²¹⁹ Intet falskt sken. Detta skall föreställa ett föremål, (fact) anspråklöst och ändamålsen-

tiä halusi Finch korostaa niin torppien kuin linnojen sisustuksessa. Hän antoi artikkelissaan myös yksityiskohtaisia käytännön neuvoja käsityöläisille ja vähvaraisille kotien sisustamiseksi korostaen kotien yksinkertaisuutta.

Vuonna 1903 oli *Suomen Teollisuuslehden* järjestämä kilpailu (ks. s. 159) talonpoikaistalon ja sen sisustuksen suunnittelusta²²⁰, jota esimerkiksi Jalmari Kekkonen piti merkittävänä asuntosuunnittelun päänavauksena²²¹. Myös kunnallisia työväenasuntoalueita alettiin rakentaa 1900-luvun alussa²²². Vuosina 1906-1907 *Teollisuuslehden* erikoisliitteessä, *Kotitaiteessa*, esiteltiin ja arvioitiin useita maalaistaloja ja huviloita. Myös saksalaiset ja ruotsalaiset pohjaratkaisut ja rakennusperiaatteet saivat palstatilaa. Lehdessä kerrottiin myös kilpailuista, joita järjestettiin tarkoituksenmukaisempien ja kohtuuhintaisten asuntojen aikaansaamiseksi. Gustaf Strengell esitteli 1910 rakennusosuuskuntien toimintaa ja Birger Brunila²²³ Hermann Muthesiuksen suunnittelemaa huviloita kertoen samalla hänen "*Das englische Haus*" -kirjastaan²²⁴. Jalmari Kekkonen antoi lehdessä ohjeita arkkitehdeille työväenasuntojen suunnittelusta. Kuvaesimerkit olivat Saksasta Hellebraun puistokaupungista, jonne Karl Schmidt ja Richard Riemerschmid siirsivät työpajansa ja rakensivat työntekijöilleen asuntoja.²²⁵ Kekkonen kirjoitti myös vuokratulojen rakentamisesta²²⁶.

Kokonaistaideteos-ajattelun mukaisesti pukeutuminen oli osa kotien sisustamista. Naisten pukeutuminen liittyi myös familismiin sekä naisten asemasta käytyyn keskusteluun. Miesten pukeutumista ei yleensä edes mainittu kirjoituksissa. Varsinkin *Koti ja Yhteiskunta* -lehden, myöhemmin myös *Kotitaiteen* ja *Käsateollisuuden*, kirjoituksissa näkyi emansipatorinen ote. Esimerkiksi kureliivejä pidettiin muotiorjuuden ruumiillistumana – välineenä, jonka avulla nainen kiduttaa itsensä puolikuoliaaksi. Kauhukertomuksena kirjoitettiin pariisilaisista äideistä ja kättilöistä, jotka pukivat pienen kureliivin vastasyntyneen tytön päälle, jotta luut niiden ollessa vielä pehmeitä saisivat "oikean" muotonsa ja vartalosta tulisi muodinmukaisesti ampiaismainen. Kureliivien lisäksi tuli naisten luopua myös krinoliinista, turnyyristä, tiukoista hihoista ja liian korkeista pystykauluksista sekä kireistä sukkanauhoista. Ida Yrjö-Koskinen esitteli vapaam-

ligt, och hvar och en som gör sig mödan att betrakta det skall där finna bilden af ödmjuk kraft, och då han aflägsnar sig skall han ofrivilligt tacka gudarna därför. Finch 1901, 473-474.

²²⁰ Kotitaide 7/1903, 49-52.

²²¹ Kekkonen 1908, 55.

²²² Suomen Taideteollisuusyhdistys järjesti jo vuonna 1900 työväenasuntojen huonekalujen suunnittelukilpailun. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen Toimikunnan kertomus vuodelta 1911, 14; Periäinen 1981, 22-24; Kervanto Nevanlinna 2003, 347.

²²³ Kotitaiteessa julkaistiin 1910 arkkitehti Birger Brunilan esitelmä "Kuinka saataisiin pienempien asuntojen rakennuskustannukset sopivasti alenemaan?", jonka Brunila piti Wienissä, IX kansainvälisessä asuntokongressissa samana vuonna. Brunila laati Otto I. Meurmanin kanssa 1917 Helsingin Käpylän puutarhakaupungin asemakaavan. Saarikangas 2004b, 28.

²²⁴ Strengell 1910, 127-131; Brunila 1910, 9-13.

²²⁵ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 5-10.

²²⁶ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 24-25.

man pukeutumistyylin puolestapuhujana myös ruotsalaisen reformipukuyhdistyksen toimintaa.²²⁷

Ensimmäisinä ilmestymisvuosinaan *Kotitaitteessa* oli useita käytännön ohjeita ja mallipiirustuksia helppotekoisten huonekalujen valmistamisesta²²⁸. Kirjoitettiin myös huonekalujen ja eri huoneiden historiasta²²⁹ sekä yleensä huonekalujen sijoittamisesta eri huoneisiin. Kirjoituksissa kritisoitiin sitä, että 1900-luvun alun sisustuksen lähtökohdaksi oli tullut suuri sohva, jonka ympärillä muut huonekalut sijoitettiin²³⁰. Kansallisessa hengessä esimerkiksi Toivo Salervo ehdotti esikuvaksi vanhoja eteläpohjalaisia maalaistupia. Mallia ei hänestä aina tarvinnut etsiä ulkomailta.²³¹

Kotitaitteessa arvosteltiin vuosien 1895-1905 suomalaista taideteollisuutta, koska sisustaja-arkkitehdit halusivat unohtaa vanhan ja luoda vain yksilöllisiä huonekaluja:

Ja näin syntyi tästä sellaiset individuaaliset, yksilölliset huonekalut, johon intoileva maalaustaiteen alalta taideteollisuuden alalle siirtynyt taideteollisuutta suunnitteleva painaa koko tunnekylläisyytensä; huonekalut, joissa jokaisessa tuolin jalassa jo oli ruumiillistettu joku taiteellinen mielipide tai staattinen ilmiö. Samalla ne olivat mahdollisimman epämukavat. ... Halusti rakennettiin erilaatuisia huonekaluja yhteen, kuten kirjahylly yhteen sohvan ja jopa pöydän kanssa, ja saatiin mammuttimuodotumia, mahdollottoman kömpelöitä liikutella.²³²

Kirjoittaja paheksui myös sitä, että jokainen seurasi vain omaa näkemystään ja muotokieltään ja että pyrittiin pukuja myöten kokonaistaideteoksiin. Tällainen suunnittelu ei tyydyttänyt ajan yleistä tarvetta, koska se oli vain harvojen ulottuvilla eikä näin ollen myöskään jaksanut pysyä hengissä.²³³

Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistunut Ellinor Ivalo kirjoitti 1911 laajan artikkelin kotien kaunistamisesta. Hänen mielestään taidekasvatus oli tärkeä yhteiskunnallinen tehtävä ja kansallisen hyvinvoinnin ehto. Ivalon mielestä kauneusaistia voi kehittää myös itse, ja mitä sopivin ympäristö siihen oli koti. Hän viittasi ruotsalaisiin, englantilaisiin, saksalaisiin ja hollantilaisiin pyrkimyksiin levittää taidetta myös alempiin kansankerroksiin. Kodeista tuli poistaa kaikki turhat, turmelevat koriste-esineet ja huonot taidejäljennökset, koska kodinsisustuksen nähtiin vaikuttavan työkykyyn, tunne-elämään ja viihtyvyyteen. Ivalo näki kuten A. W. Finch kymmenkunta vuotta aiemmin kodin persoonallisuuden kuvastimena: ”näytä minulle kotisi, niin sanon, mimmoinen ihminen olet”.²³⁴ Kansallisen leiman tuli näkyä kodeissa, eikä niitä saisi täyttää kauppi-

²²⁷ Yrjö-Koskinen 1903, 35-37, 46-47.

²²⁸ Esim. Miten huonekaluja...1903, 51-52; Sohva 1905, 13-14; Työkalulaatikko 1905, 25-28; Nykyaikaisia ...1909, 116.

²²⁹ Esim. Hallin... 1908, 121-127.

²³⁰ Yhtä...1906, 65-67, 77-78, 127-128, 174-175.

²³¹ T. S.[Toivo Salervo] 1909, 35,38. Vert. Salervon artikkeli maaseutututkimusmatkoista Varsinais-Suomeen ja Pohjanmaalle. Ks. s. 161.

²³² Rakennusten... 1918, 11; vert. Henry van de Veldeen kohdistuneeseen kritiikkiin, ks. s. 145.

²³³ Rakennusten ... 1918, 11-12.

²³⁴ Ivalo 1911, 98.

aiden muotitavaroilla. Persoonallisuus ja käytännöllisyys, yksinkertaisuus ja luonnollisuus olivat Ivalon iskusanoja. Hän pahoitteli, ettei Suomessa ollut vielä syntynyt "kansanomaista kodin taidetta". Vuosikymmenien ajan arkkitehdit ja sovelletun taiteen alalla työskentelevät ovat hapuillen etsineet kansainväliset esimerkit mallinaan jotakin suomalaista,²³⁵ mutta he ovat "unohtaneet, että uusi on rakennettava vanhalle pohjalle, ... he ovat laiminlyöneet ja jättäneet tutkimatta kaikki ne tuiki tärkeät aihe- ja ainevarastot, joita museot maassamme sisältävät. Kuitenkin ovat he olleet luovinaan uutta suomalaista tyyliä."²³⁶

Käsieteollisuudessa koti ja sisustaminen nousi keskeiseksi asiaksi vasta 1910-luvulla. Nimimerkki Valpuri kirjoitti 1911-1912 useita artikkeleita kodista ja "kotikulttuurin kohottamisesta". Hän siteerasi muun muassa August Bruniuksen ajatuksia kirjasta "*Hus och Hem*"²³⁷, jossa Brunius totesi:

olemme saaneet puhtaampia värejä, iloisemman katsantokannan yleensä, mutta luulen, että parannus ei ole ulettunut muotojen yksinkertaistuttamiseen ja selventämiseen eikä kokonaisuutta kansallistuttamaan ... Uusi ajan ja maan olojen leimaama kotikulttuuri tulee mahdolliseksi vasta, jos ihmiset alistuvat yksinkertaisuuteen, joka ei ole köyhää vaan arvokasta.²³⁸

Valpurin mielestä arkkitehdit ja taiteilijat olettavat, että heidän pitäisi aina keksiä jotain uutta, jottei heitä pidettäisi luomiskyvyttöminä tai vain yhden tyylin hallitsevina. Sisustamisessa ideaali on sopeuttaa asunto perheen tapoihin ja kauneuskäsitykseen.²³⁹ Turhan tavaran kerääminen ei kuvaa omistajaa vaan omistamista²⁴⁰.

Suomen Taideteollisuusyhdistys kutsui August Bruniuksen Helsinkiin 1912 pitämään esitelmän ruotsalaisesta rakennus- ja sisustustaiteesta. Brunius painotti Carl G. Laurinin teoksen "*Taide kouluissa ja kodissa*", Ellen Keyn Tukholman työväenopiston opetuksen sekä kotiteollisuusaatteen leviämisen merkitystä ruotsalaisten kiinnostuksen herättäjinä sisustustaidetta kohtaan. Taiteellinen maku parani 1880-luvulta lähtien, kun innokkaat arkkitehdit ja taiteilijat sekä kotiteollisuusväki korostivat kodin ja sen sisustamisen tärkeyttä.²⁴¹

Toivo Salervo ehdotti 1912, että järjestettäisiin kilpailu työläiskotien taroituksenmukaisista, käytännöllisistä ja hinnaltaan halvoista sarjatuotantona²⁴²

²³⁵ Ivalo 1911, 84-85, 96-101.

²³⁶ Ivalo 1911, 101.

²³⁷ August Bruniuksen *Hus och Hem* -kirja (1911) käännettiin suomeksi 1917. Kirjassa esitettiin uutta kotikulttuuria ja sisustusta sekä ideologinen näkemys kodin luonteesta, huviloista ja huvilayhteisöistä.

²³⁸ Valpuri 1911, 88.

²³⁹ Valpuri 1911, 89.

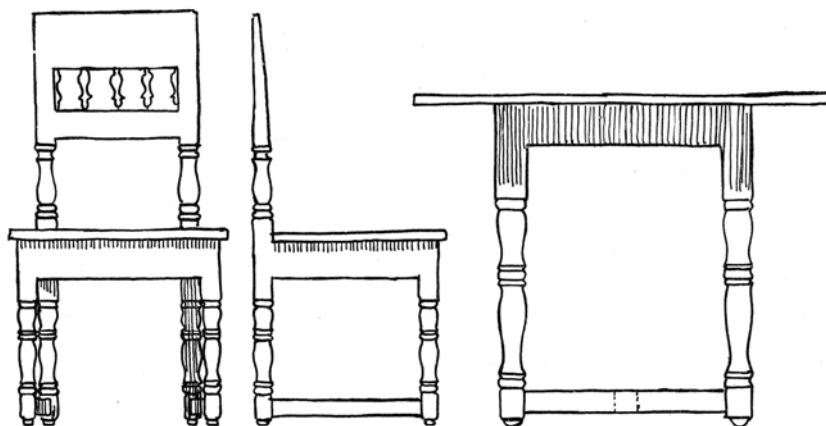
²⁴⁰ Valpuri 1912, 4.

²⁴¹ T. S. [Toivo Salervo] 1912, 11-12, 40-43. Vert. Tuomikoski-Leskelä 1979d, 272.

²⁴² Joka kodin pinnatuoli oli kotimaisen puusepänteollisuuden ensimmäisiä todellisia sarjatuotantotuotteita, joita valmistettiin jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa esimerkiksi Billnäsin ruukin puusepäntehtaassa ja Suomen Tuoli, Kalusto ja Sorvaustehtaassa sekä myöhemmin Muuramen Tuolitehtaassa. Työväestölle tehtiin sarjatyönä myös halpoja lipastoja. Tehtaat toimittivat huonekaluja myös puolivalmiina huonekalukauppiaille, jotka teettivät viimeistelytyön, maalaamisen ja verhoilun. 1920- ja 1930-luvulla tehtiin jo pitkiä sarjoja ja tehtaat erikoistuiivat. Sarantola-Weiss 1995, 41,

valmistettavista huonekaluista. Kilpailun tulisi käsittää huonekalut kolmeen eri kokoiseen asuntoon: huone ja eteinen, huone, keittiö-alkovi ja eteinen sekä huone, keittiö ja eteinen. Mallipiirustukset tulisi julkaista mittoineen niin, että ne olisivat käsityöläisten, puusepäntehtaiden ja etenkin vankiloiden, jotka valmistavat edullisia tuotteita, käytettävissä. Salervo muistutti, että "huonekalujen tulee olla mukavia asukkaiden palvelijoita, ei korukapineita niin kuin ne viime tyylikaudella usein pyrkivät olemaan. Ehkäpä siinä lieneekin suurin syy siihen miksi tyylikausi jäi niin lyhyeksi."²⁴³ Salervon mielestä ajan hengen mukaisesti puhuttiin paljon kaikkien sosiaaliluokkien kotien viihtyisyydestä, mutta esimerkiksi huonekalut suunniteltiin yhä yksittäiskappaleina, joten vain varakkailla oli mahdollisuus hankkia niitä.²⁴⁴

Suomen Yleinen Käsateollisuusyhdistys toteutti Salervon idean samana vuonna. Tavoitteena oli yhdistää kauneus, tarkoituksenmukaisuus ja helppo valmistaminen, joita ei yleensä onnistuttu sovittamaan yhteen, sekä mikäli mahdollista, kansanomaiset aiheet. Valtion kotiteollisuusvaroilla julkistettiin piirustuskilpailu työmiehen ja pienviljelijän kodin sisustamiseksi. Palkintotuomaristo oli vaikean tehtävän edessä, koska tekstiilit (30 ehdotusta) olivat yleisesti teknisesti liian vaikeita valmistaa tai liian ylläisiä. Myös huonekalujen suunnitelmia (92 ehdotusta) pidettiin teknisesti liian hankalina valmistaa, epäkäytännöllisinä tai aiempien huonekalujen kopioina ja "muodoiltaan liian kuivina". Ehdotukset (KUVA 19) olivat kylläkin kauniita, mutta "pieneen kotiin liian upeita."²⁴⁵ Lopulta päätettiin olla jakamatta lainkaan ensimmäistä palkintoa²⁴⁶.



KUVA 19 Harald Honkasen palkittu ehdotus tuoliksi ja pöydäksi pienviljelijän kodin sisustuskilpailussa. *Käsateollisuus* 12/1912, kuvaliite keskiaukeamalla.

49, 65, 68-69, 78, 90, 93, 95.

²⁴³ T. S. [Toivo Salervo] 1912, 78-79. Tyylikaudella tarkoitetaan art nouveauta.

²⁴⁴ T. S. [Toivo Salervo] 1912, 75-76.

²⁴⁵ Pienviljelijän ... 1912, 108; Mäkinen 1913, 9-10.

²⁴⁶ Naisten töiden ryhmässä palkittiin Aino Keinänen, Hanna Viitanen, Ilma Hirn, Gertud Solitander ja Ingegerd Ekelund. Huonekalusarjassa palkittiin Harald Honkanen, W. West, Edv. Elenius ja Harry Rönehholm. Pienviljelijän ... 1912, 108.

Vuosina 1912-1914 Jalmari Kekkonen artikkeleiden teemoina olivat useimmiten taideteollisuus ja asuminen. Vakioaiheisiin kuului myös Englannin ja varsinkin Saksan huvilakaupunginosien ja huvilayhdyskuntien sekä työväen asuntoaluiden esittely.²⁴⁷ Kekkonen kirjoitti myös kotien sisustamisesta, mutta hänellä ei ollut yhtä konkreettisia ehdotuksia kuin Toivo Salervolla. Kekkonen totesi Goetheen viitaten, että huonekaluvalmistajien ja -välittäjien velvollisuutena oli kasvattaa yleisöä eikä ”tyrkyttää sille mautonta ja sopimatonta”. Hänen mielestään sisustamisen lähtökohtana tuli olla persoonallisuus, mittasuhteiden sopuisuus ja tarkoituksenmukaisuus. Hygieenisistä syistä huonekalujen tuli olla sileäpintaisia, käytännöllisiä, mukavia ja vailla raaka-aineen imitointia.²⁴⁸

Edvard Elenius²⁴⁹ pohti 1914 kirjoituksissaan koristelun merkitystä. Hänen mielestään koristeiden olemassaoloon oli vaikea löytää käytännön syytä – ovatko ne siis turhaa ajan ja raaka-aineen tuhlausta, tarpeetonta työtä?²⁵⁰ Elenius totesi, että nykyaikaan kuuluu käytännöllisyys, yksinkertaisuus ja taloudellisuus. Mutta henkilöt, jotka ihannoivat väsymättömiä ja ”hairahtumattoman tarkkaa työtä” tekeviä koneita ihmisen tekemän yksilöllisen kädentyön sijaan, ja jotka laskevat jokaisen kulutetun hetken taloudellisen ja aineellisen hyödyn, eivät puolusta estetiikkaa. Eleniuksen mielestä esimerkiksi kaupunkiasunnot ovat ajan hengen mukaisesti kyllä käytännöllisiä ja terveellisiä, mutta eivät kauniita. Ne ovat yksitoikkoisia, kalseita ja tehdastekoisilla huonekaluilla sisustettuja. ”Kaikki ympärillämme on yhtä ja samaa, ennen monen monta kertaa nähtyä.”²⁵¹ Elenius suhtautui teolliseen tuotantoon ja edistyksellisiin ajatuksiin kielteisemmin kuin Jalmari Kekkonen ja Toivo Salervo. Hänen ajatusmaailmaansa kuvastuu yksilöllisen taidekäsityksen arvostaminen.

Korostettiin, että kodin tuli olla hyvin suunniteltu ja tarkoituksenmukainen, viihtyisä ja helposti muunneltavissa perheen tarpeiden mukaan. Jalmari Kekkonen ei kannattanut koteja taiteilijoiden suunnittelemina kokonaistaideteoksina, koska kodissa piti näkyä asukkaiden eikä suunnittelijan persoonallisuus. Hän antoi käytännön ohjeita asunnon suunnittelusta, pohjakaavaratkaisuista, eri huoneiden sisustusvaatimuksista, huonekalujen sijoittelusta sekä huonekalujen kokosuosituksia niille, jotka tekivät huonekalunsa itse.²⁵² Asumiseen sisältyi myös puutarhansuunnittelu, joka yleistyi kesäasuntojen sekä huvila- ja puutarhakaupunginosien suunnittelun myötä myös Suomessa. Puutarhasuunnittelusta kirjoitettiin varsinkin 1910-luvun lopussa.

²⁴⁷ Esim. J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 137-140; Kekkonen 1913, 37-45.

²⁴⁸ J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912, 116-118.

²⁴⁹ Edvard Eleniukselta ilmestyi 1915 kirja ”Kotiemme kauneus”, joka oli jatkoa hänen edellisenä vuonna ilmestyneelle taidekäsityksen suunnittelijoille kohdistetulle ”Koristesommittelu”-julkaisulle. Kirjan kuvituksena olivat Eleniuksen omat sisustussuunnitelmat, joista monet olivat ilmestyneet jo aiemmin Kansanvalistusseuran Käsieteollisuuspiirustuksia -sarjassa.

²⁵⁰ Elenius, 1914, 18.

²⁵¹ Elenius 1914, 35-36; Elenius 1915, 48-52.

²⁵² J. K. [Jalmari Kekkonen] 1914, 1-3, 13-16, 23-25, 33-34, 43-46, 57-60, 69-70, 79-80, 89-90, 99-102.

Lehdissä annettiin myös käytännön ohjeita maalausten, tapettien, verhojen ja seinäkoristelun vaikutuksesta sisustukseen.²⁵³ Sisustusohjeita ja -neuvoja annettiin niin usein, että 1917 *Kotitaitteessa* viitattiin lukijoilta saatuun palautteeseen, jonka mukaan he ovat kyllästyneet valistukseen. Toimitus kuitenkin vastasi, että "kotien taiteellisuuden ja viihdyttäväksi teon ajaminen" kuuluu lehden toimintalinjaan ja siksi on täysin itsestään selvää, ettei aihetta vielääkään ole esitelty tarpeeksi.²⁵⁴ *Kotitaitte* säilytti kodinsisustamista korostavan linjansa koko lehden ilmestymisensä ajan, 1902-1918. Parina viimeisenä vuonna kritiikin kohteeksi joutui muotiin tullut antiikkikauppa, koska sen nähtiin vieraannuttavan ostajat oman aikansa taiteesta. Suosiossa olivat biedermeier-, chippendale- ja sheraton-huonekalut. Ilmiötä pidettiin ajan heikkoutena: nykyajasta ei löydy tarpeeksi kaunista, ja siksi sitä etsitään menneisyydestä.²⁵⁵ Kiinnostus edellisten tyylikausien esineistöä kohtaan ilmeni myös uusissa tuotteissa ornamenttien käytön lisääntymisenä²⁵⁶.



KUVA 20 Josef Hoffmannin suunnittelusta vaikutteita saaneesta "suorasta suomalaisesta tyylistä" voi nähdä viitteitä Edvard Eleniuksen suunnittelemassa olohuoneessa. *Käsateollisuus* 5-6/1915, 50.

Jugendin syrjäytti 1910-luvulla tarkoituksenmukaisuutta korostanut "yleistaidede", joka oli saanut vaikutteita Josef Hoffmannin suunnittelusta (KUVA 20). Huomion kohteena olivat tarkoituksenmukaisuus, materiaalit ja valmistustek-

²⁵³ Esim. Kuvan ...1915, 89-94; Soldan-Brofeldt 1915,17; Elenius 1915, 20-21, 29, 49-50, 62-63; Verhojen ...1916, 53-57.

²⁵⁴ Näkökohtia ...1917, 95.

²⁵⁵ Esim. Ornamenttien uudelleen...1917, 21; Rakennusten...1918, 10; Menneiltä ajoilta 1918, 43.

²⁵⁶ Ornamenttien uudelleen...1917, 21.

niikka. Huonekalujen pieneneminen, sileys ja asiallisuus sekä "puhtaampi taide" olivat kirjoittajan²⁵⁷ mielestä tyypillistä nykyajalle [1918]. Tavanomaista oli myös pyrkimys luoda "yleispäteviä muotoja", jotka mahdollistavat hyvän maun leviämisen kaikkiin kansankerroksiin. Huoneen esikuvana pidettiin "laivan hyttiä, missä kaikki on säästeliäästi, silkoisesti ja mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti järjestetty".²⁵⁸ Lisäksi korostettiin, että nykyajan sisustustaiteen ohjenuorana on tieteellinen ajattelu ja hyvien mittasuhteiden huomioiminen sekä esteettisyys. "Meidän aikamme pyrkii ... terveelliseen, valoisaan, iloiseen, se antaa arvon luonnonnautinnoille ja tavoittelee ilmaa, valoa, liikuntaa, se on liiaksi levoton ja vilkas voidakseen unelmoida synkissä holveissa".²⁵⁹ Yllä oleva teksti on saanut vaikutteita 1900-luvun alun taideteollisuusteorioista. Tekstissä näkyy jo myös modernismiin liittyneet ruumiillisuuden, puhtauden, terveellisyiden ja kauneuden ihanteet, jotka tulivat ensimmäisen maailmansodan jälkeisen nuorison ihanteeksi aluksi Saksassa, mutta myös Suomessa. Ajatuksissa ilmenee myös saksalaisen taideteollisuuden, varsinkin tyyppituotannon sekä C. F. A. Voysey²⁶⁰ ja muiden Arts and Craft -liikkeen rationaalisemman suunnan edustajien vaikutus. Vuonna 1918 ilmestyneessä artikkelissa on nähtävissä myös Deutscher Werkbundin ja Svenska Slöjdföreningenin ajatusmaailmaa. *Kotitaiide*-lehti lopetti siis ilmestymisensä 1918 edistyksellisesti modernismin hengessä.

Sisustus-teema nostettiin esille myös *Käsitéollisuudessa* 1918, kun Lauri Mäkinen kirjoitti Tukholmassa pidetystä "pienen kodin huonekalukilpailusta ja näyttelystä". Kyseessä oli 1917 järjestetty Hem -näyttely. Tarkoituksenmukaisuus oli asia, jota tässäkin artikkelissa korostettiin. Näyttelyssä oli esillä kolmen kokoluokan asuntoja: asuttava keittiö, asuttava keittiö ja yksi huone sekä kaksi huonetta ja keittiö, yhteensä 40 interiööriä. Suomalaisilla oli Mäkisen mukaan näyttelystä paljon opittavaa, ja hän hankki mielestään 18 parhaan interiöörin kuvat *Käsitéollisuuden* lukijoiden nähtäväksi (KUVA 21). Artikkelissaan Mäkinen korosti, että nykyään pyritään valmistamaan hinnaltaan edullisia huonekaluja, jotka ovat myös työväenluokan ja keskiluokan ulottuvilla. Mäkinen painotti, että huonekalujen suunnittelussa on otettava huomioon käytännön vaatimukset, tyylikäs muoto ja raaka-aineiden sopivuus. Vinkkeinä hän kertoi, että säilytystiloina voivat olla kaappien ja laatikoiden lisäksi sohvien ala-osat, kääntökansipiironki on käytännöllinen huonekalu pienissä tiloissa ja että sohva toimii hyvin myös sänkynä. Mäkinen korosti materiaalin kestävyyttä ja suositteli raaka-aineeksi suomalaisista puista koivua ja honkaa. Juuri honka sopii suoriin ja jyrkeihin muotoihin.²⁶¹

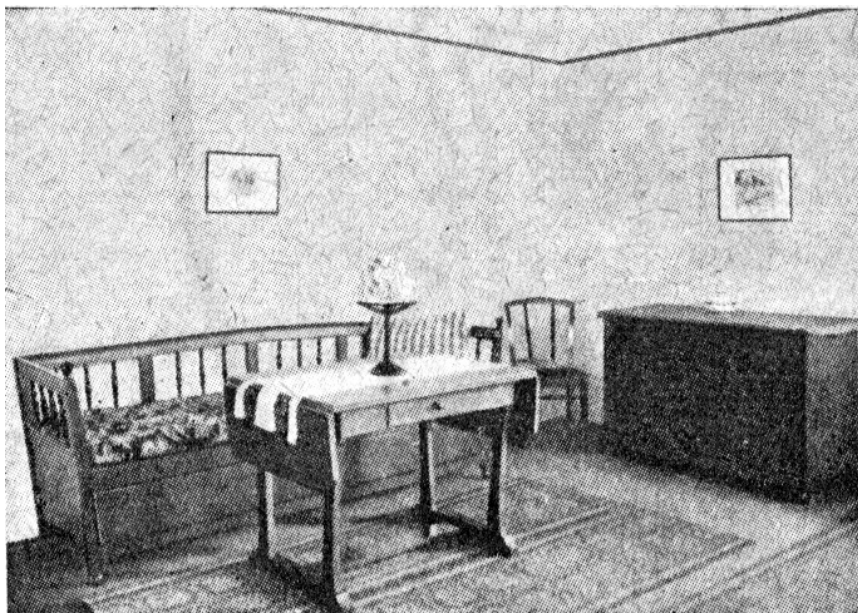
²⁵⁷ Kirjoittaja oli todennäköisesti Kotitaitteen toimittaja Jalmari Kekkonen.

²⁵⁸ Rakennusten... 1918, 11-12.

²⁵⁹ Rakennusten... 1918, 12.

²⁶⁰ Esimerkiksi Voysey totesi, että "houses should have light, bright, cheerful rooms, easily cleaned and inexpensive to keep". Cumming - Kaplan 1991, 57.

²⁶¹ Mäkinen 1918, 67.



KUVA 21 Svenska Slöjdföreningens pienen kodin sisustusnäyttelyn satoa vuodelta 1917. *Käsateollisuus* 7-8/1918, 57.

Kodin luominen sellaiseksi, että se "tuottaa omistajilleen sopusoinnun tunteen ja antaa intoa työhön", on yhteiskunnallinen kulttuuritehtävä, totesi Ellinor Ivalo ja jatkoi, että "vielä ei ole määritelty, millainen on suomalaisen tyylin mukainen ihannekoti".²⁶² Kotiteollisuusaatteen yhdeksi keskeiseksi tehtäväksi nousi 1920-luvun alussa kotien kaunistaminen kansallisessa hengessä mallikotien esimerkin avulla. Kotiteollisuustarkastaja Frans Jokela kirjoitti:

Voidaksemme esiintyä erikoisena kansana, olisi meidän silläkin alalla aikaansaattava kaikissa suhteissa omavaraista olemusta. Ainainen lainaaminen ja vieraiden ihaileminen ei noitten vieraiden silmissä oloamme ylennä, jonka tähden asianharrastajain tulisi koettaa tällä alalla erinäisille seuduille aikaansaada n. s. mallitaloja, jotka kotien koristelualaa tuntevien sekä erilaisia maalauskoteja omistavien henkilöiden keskuudesta valittujen arvostelulautakuntien hyväksymänä ja mahdollisesti eri tilaisuuksissa palkittunakin tulisivat yleisiksi esikuviksi osoittamaan suomalaisen kodin sisäistä muotoa niin hyvin eri esineiden tyyliin kuin yleiseen järjestykseenkin nähden. Tällaiset kodit voisivat luonnollisesti eri seuduilla olla tarpeellisessa määrin toisistaan erilaisia, ettei jokainen tulisi saman kaavan mukaiseksi, kunhan vaan kaikkien muodoissa tulisi vallitsemaan kansamme oma henki.²⁶³

Tampereella järjestettiin 1922 kotiteollisuusnäyttely, johon pystytettiin Ornamon jäsenten avustuksella mallikoti. Samana vuonna Ornamo alkoi toimittaa *Käsateollisuus*-lehteä yhteistyössä kotiteollisuusväen kanssa. Yhteiselo aloitettiin esittelemällä lehdessä Ornamon suunnittelijoiden vähävaraisille suunniteltu koti ja sen täydellinen sisustus. Rakennus sisustettiin huone huoneelta ja esine esineeltä. Arkkitehti Alvar Aalto kysyi johdantokirjoituksessa, että mistä voimme nähdä kansan sivistystason? Vastauksena oli ympäristöstä, ja Aalto tarkensi, että "se, joka on lähinnä meitä, se jonka teemme itseämme varten s.t.s.

²⁶² Ivalo 1919, 54.

²⁶³ Jokela 1922, 45-46.

koti.”²⁶⁴ Mallikodin suunnitteli arkkitehti Oiva Kallio (ks. s. 290). Vuoteella täydennetyt keittiön huonekalut ovat Margaret Nordmanin suunnittelemia, makuuhuoneen kalusto Werner Westin ja yhdistetyn makuu- ja ruokailuhuoneen sekä tuvan Arttu Brummer-Korvenkontion. Tekstiilejä suunnittelivat muun muassa Karin Vikstedt, Aino Ståhlberg, Henry Ericsson, Valborg Madsén, Greta Skogster ja Eva Anttila, valaisimet Paavo Tynell ja yhdistetyn leivinuunin ja takan Carl Wilhelms.²⁶⁵ *Käsateollisuuden* kaikki vuoden 1922 numerot keskittyivät Ornamon mallikodin sisustamiseen. Seuraavana vuonna keskityttiin huonekaluihin ja niihin sopiviin tekstiileihin ja valaisimiin.²⁶⁶ Mallikoti ilmestyi kokonaisuutena Kansanvalistusseuran Käsateollisuuspiirustuksia sarjassa 1924.

Mallikoti-idea toistettiin 1925, jolloin *Käsateollisuus* julkaisi arkkitehti Yrjö Lindegrenin maalaistalon piirustukset. Maan tunnetuimmat sisustusarkkitehdit ja koristetaiteilijat sisustivat rakennusta. Kaupunkikeittiöiden suunnittelija Margaret Nordman suunnitteli maalaiskeittiön, josta oletettiin puuttuvan vesi- ja viemärijohdot, ja jossa oli puilla lämpiävä liesi. Suunnitelma sisälsi Ruotsissa yleisen, mutta Suomessa harvoin käytetyn säleistä tehdyn astioiden kuivaushyllyn.²⁶⁷

Kodin ja kodinsisustuksen kauneuden merkitystä korostettiin 1920-luvulla useissa sisustuskirjoissa. Rafael Blomstedt esitteli 1924 Gustaf Strengellin kirjan *”Koti taideluomana”*. Blomstedtin mielestä oli tunnettua, että Suomessa arkkitehtuurin, koti- ja taideteollisuuden sekä yleisön väliltä puuttui valistus ja valistajat. Strengellin kirja toimi tällaisena välittäjänä ”nuoressa yhteiskunnassa, joka kaipaa paljon valaisevaa opastusta”²⁶⁸. Kirjan runsas kuva-aineisto opasti ajan esteettisten näkökulmien ymmärtämiseen. Esimerkkisisustusten suunnittelijoina olivat muun muassa Voysey, Mackintosh, Macdonald, Baillie Scott, mutta myös van de Velde, Behrens, Paul ja Riemerschmidt. Blomstedt korosti, että Strengellin kuvavalinnat ovat hyvä vertailukohta sille, että Suomessa on aiemmin pääasiassa seurattu vain saksalaisia ja skandinaavisia ilmiöitä. Kuvituksen pääpaino oli brittiläisissä ja yhdysvaltalaisissa suunnittelijoissa.²⁶⁹ Vuonna 1929 ilmestyi arkkitehti Salme Setälä-Cornérin kirja *”Miten sisustan asuntoni”*, jossa esiteltiin kansantajuisesti kodinsisustamiseen liittyvää problematiikkaa. Gustaf Strengellin mukaan myös Setälän kirja jatkoi kasvatustyötä ”kotikulttuurin kehittämiseksi.”²⁷⁰

Taideteollisuusyhdistys julkaisi 1925 Lauri Kuoppamäen aloitteesta kilpailun yhden huoneen pienkodin huonekaluista. Kohderyhmänä olivat työläiskodit, mutta tekstissä todettiin, että ”käytäntö on osoittanut, että työläiset kaikkein vähimmän suosivat huonekaluja, jotka niihin viittaavalla nimellä kulke-

²⁶⁴ Aalto 1922, 17, 20.

²⁶⁵ A. B-k-o [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1922, 38-39, 78.

²⁶⁶ A. B-K [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1923, 11.

²⁶⁷ Lindegren 1925, 25-29; Nordman 1925, 89-91. Vert. Böömiläisiä... 1926, 34.

²⁶⁸ Blomstedt 1924, 10.

²⁶⁹ Blomstedt 1924, 11.

²⁷⁰ G. S-II [Gustaf Strengell] 1930, 16.

vat.²⁷¹ Piirustuskilpailu ei tuottanut yhtä hyviä tuloksia kuin vastaavat kilpailut Ruotsissa, jossa tarkoituksenmukaisuuteen ja yksinkertaisiin huonekaluihin oli kiinnitetty runsaasti huomiota. Luonnokset "muistuttivat liiaksi vanhojen historiallisten tyylien köyhtyneitä muotoja, niiltä puuttui raikkautta ja omintakeisuutta, hyvin harvat niistä todella vastasivat jotain taiteellista maailmankatsomusta ja kaikkein vähimmän yrittivät aivan uudella tavalla tunkeutua asian ytimeen ja ratkaista tämän tehtävän."²⁷² Vaikka kilpailu ei vastannut täysin odotuksia, oli sitä Arttu Brummerin mielestä pidettävä osoituksena siitä, että tehtävä kuitenkin kiinnosti suunnittelijoita. Hänestä kilpailu kärsi nykyisestä "yhtenäisen tyylin puutteesta". Lisäksi palkintotuomaristo oli erimielinen. Siihen kuului "kilpailevia eri taiteellisen maailmankatsomuksen" omaavia henkilöitä. Tulos ei ollut Brummerin mielestä ainut oikea.²⁷³ Brummer kirjoitti samasta kilpailusta myös nimimerkillä Sisustusarkkitehti. Hän totesi, että kustannusarviot kahlitsevat suuresti koristetaiteilijan ja arkkitehdin luovuutta. Syyksi hän näki sosiaalisten luokkien tasa-arvoistumisen. Enää ei ole olemassa koristetaiteilijoita työllistänyttä varakasta yläluokkaa, vaan suunnittelijoiden on otettava huomioon yhteiskunnalliset muutokset ja uusi yhteiskuntaluokka, työväestö. Brummerin mielestä vanhan ajan "ytimekäs uskonnollisuus" oli koristetaiteelle otollisempi maaperä kuin "nykyajan teosofinen haihattelu". Myös teollinen tuotantomuoto rajoitti liikaa luovuutta.²⁷⁴

Kodin kasvattavan merkityksen korostaminen oli taka-alalla tutkittavien lehtien teemoista noin kymmenen vuotta ja nousi jälleen esiin 1920-luvun puolivälissä. Arttu Brummerin ensimmäinen vaimo, tekstiilitaiteilija Eva Anttila kirjoitti 1925 käsiteollisuudesta ja kotikulttuurista. Hän pohti ihmisten ainaista kiirettä ja sitä, että matkitaan toisia. Anttilan mielestä "käsiteollisuuden ajamalla kotikulttuurin kohottamisella" ja yleensäkin käsi- ja kotiteollisuudella on kauaskantoisia henkisiä arvoja, joihin kuului myös nuorison terve kehitys, "sielun tasapaino".²⁷⁵

Kodista kirjoitettiin myös korulausein, kuten presidentin puoliso Ester Ståhlberg juhlapuheessaan: "koti olisi asetettava siksi ensimmäiseksi ja tärkeimmäksi alttariksi, jolle meidän tulisi elää"²⁷⁶. Yleensä korostettiin kodikkuutta, vaatimattomuutta, terveellisyttä, tarkoituksenmukaisuutta ja kauneutta, kuten esimerkiksi Edvard Elenius 1928²⁷⁷.

Rafael Blomstedt muistutti siitä, etteivät huonekalutyylit ole yhteiskunnasta erillään oleva ilmiö. Hän kuitenkin ihmetteli, miksi 1800-luvun rappio-kauden vaikutukset näkyvät vielä nykyäänkin [1928] ja terveen huonekalutyylin on vaikeaa päästä esille. Vasta "uusin käytännöllisempi ja taloudellisempi

²⁷¹ Brummer-Korvenkontio 1925, 31.

²⁷² Brummer-Korvenkontio 1925, 34.

²⁷³ Brummer-Korvenkontio 1925, 34.

²⁷⁴ Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1925, 36-38.

²⁷⁵ Anttila 1925, 52-55.

²⁷⁶ Ståhlberg 1927, 3; Ester Ståhlberg päätoimitti Aamu-nimistä perhe- ja kulttuurilehteä vuosina 1926-1931. Kurikka - Takkala 1983, 1.

²⁷⁷ Elenius 1928, 16-18.

rakennustaide" on yksinkertaistanut myös huonekaluja ja vienyt niitä "asian- ja ajanmukaisempaa muotoilua kohti." Blomstedtin mielestä suomalaisissa huonekaluissa oli havaittavissa kaksi eri linjaa: "toisaalta se, joka taiteellisten piirien hoivaamana sangen kirjavalla tavalla on kehittynyt nyt suunnilleen 50 vuoden ajan ja toisaalta se, joka varsinaisena kauppatavarana on vuosien vierieessä ehkenpä sadoissa tuhansissa levinnyt Suomen koteihin..."²⁷⁸ Ammatillinen suunnittelu ja teollisuus ovat kulkeneet Suomessa liian kauan toisistaan erillään. Todellinen yhteistyö tuli aloittaa pikaisesti. Siihen pakottavat yhteiskunnalliset, taloudelliset ja sivistykselliset tekijät, varsinkin työväenluokan ja niin sanotun keskisäädyn tarpeet. Rafael Blomstedt, samoin kuin aiemmissa teksteissä Arttu Brummer, piti outona sitä, miksi työväenluokka Suomessa vieroksuu heille suunniteltuja ja markkinoituja huonekaluja:

He eivät niistä huoli, ihminen on kerta kaikkiaan sellainen, että hän vaikkapa ostamalla itselleen muka hienon ympäristön pyrkii ylemmälle yhteiskunnalliselle tasolle kuin mitä hän tosiasiassa on. Ja niin on näille ihmisparoilta tyrkytetty noita herrasväen huonekalujen muunnoksia, kaikenkarvaisia,... sitä laatua, joka käy nimellä 'schlecht und billig'. Tässä on epäkohta, joka on korjattavissa. Sivistyneistö, varsinkin nuorempi polvi oivaltaa jo, että sen pakostakin on jätettävä vanhat sisustusaatteet. Se koettaa nyt pukea kauneuskäsitteensä vaatimattomiin, mutta silti käytännöllisiin muotoihin, se yrittää luoda kodissaan itsellensä ympäristön, jossa muun muassa yksinkertaisen hienot huonekalut ovat tärkeinä tekijöinä. Kun nämä virtaukset tulevat yleisimmiksi ja suuntautuvat oikeihin uomiin, syntyy verkalleen, jos ei tyyli, niin ainakin sisustustapa, jota yhä laajemmatkin yhteiskuntaryhmät alkavat seurata. Näitä pyrkimyksiä on meidän kaikella voimalla tuettava.²⁷⁹

Jotta eklektismistä päästäisiin eroon, oli Blomstedtin mielestä tuotettava aluksi "persoonattomia, yksinkertaistettuja perinnäismallisia huonekalutyyppejä, järkevää rakennetta, käytännöllisiä ja mukavia" huonekaluja²⁸⁰. Lähtökohdaksi sopivat pohjoismaiset talonpoikaishuonekalut. Ne eivät vastaa nykyajan uusia näkemyksiä, mutta ovat Blomstedtista huomattava askel kohti uutta suunnittelua. Vain maltillisilla muutoksilla saavutetaan "terve tulos", vaikka lentokoneiden ja autojen aikakaudella ajan henki ja tyyli-ihanteet vaativat radikaaleja näkemyksiä. Sisustustaiteen ei tule jäädä syrjään "siitä yleisestä muotomerkityksestä, jonka syntysanat ja edellytykset ovat: äärimmilleen kehittynyt tekniikka, ankara hygienia ja perin muuttuneet yhteiskunnalliset ja taloudelliset olot".²⁸¹ Ongelmaksi Blomstedt koki sen, ettei yleisö ole valmis sitä vastaanottamaan. Tarvitaan siis asteittaista muotojen kehittämistä. On myös löydettävä keinoja saada uusi tuotanto yhtä kannattavaksi kuin tyylijäljitelmien valmistaminen. Tehtaanomistajat väittävät, että yleisö ei osta, mutta Blomstedt oli eri mieltä. Syy on uusien tuotteiden markkinoinnissa ja mainostamisessa. Hän viittasi Ruotsiin, jossa valistus ja markkinointi on hoidettu hyvin muun muassa Bygge och Bo -näyttelyiden avulla. Vuosittaisissa näyttelyissä oli esillä uusimmat mal-

²⁷⁸ Blomstedt 1928, 41-42.

²⁷⁹ Blomstedt 1928, 42-43.

²⁸⁰ Blomstedt 1928, 62.

²⁸¹ Blomstedt 1928, 62.

lit ja saavutukset oikeassa ympäristössä.²⁸² Blomstedt ehdotti vastaavia rakennusalan, teollisuuden ja kaupan järjestöjen tuottamien näyttelyiden järjestämistä myös Suomeen. Mukaan tuli saada kaikki rakentamiseen ja kodinsisustukseen liittyvät tuotantoalat, lämmitysjärjestelmien suunnittelijoista kodinkoneiden valmistajiin. Blomstedt korosti Werkbundin ajatuksia mukailleen, että tarvitaan ammattisuunnittelijoiden, teollisuuden ja kaupan yhteistyötä. Lisäksi hän paheksui sitä, että Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistuneiden asiantunte-
musta aliarvioidaan suhteessa arkkitehteihin.²⁸³

Kotiteollisuusopettaja Juho Tattari kommentoi yllä olevaa Blomstedtin arkkitehtia. Hän totesi, että käsityöläisten on ollut pakko turvautua teollisesti valmistettujen huonekalujen malleihin, koska koristetaiteilijoiden ja arkkitehtien heille tarjoamat mallit olivat ”kömpelöitä”:

Moni meikäläisistä on varmaankin usein yrittänyt antaa taiteelle etusijan, tarjoten oppilaille kotiansa varten valmistettavaksi esim. käsityöläispiirustus-
kokoelmien mallisia huonekaluja. Niistä ei hän kuitenkaan löydä kuin ani harvan mallin, jota ryhtyy edes tarkemmin katsomaan ja vielä harvempi tulee joskus hyväksytyksi. Kun sitten annamme Käsityöläisyyden vuosikerrat selailtavaksi niin niistä jo usein löytyy... ainakin yksittäisiä kappaleita, jotka miellyttävät. ... sama on laita kun isä tyttärelleen tai nuori mies omaa kotia perustaessaan haluaa uusia, ”ajanmukaisia” huonekaluja teettää. ... kerta toisensa jälkeen saa kuulla arvosteltuna, että ne [taiteilijoiden ja arkkitehtien suunnittelemat mallit] ovat ”rumia”. ... Käytännöllisyys ei myöskään ole aina niiden vahvimpia puolia.²⁸⁴

Tattari kertoi esimerkin ammattitaiteilijan suunnittelema pöydästä, jonka jalat oli sijoitettu niin, että pöytä juuri ja juuri pysyi pystyssä. Hän kritisoi Blomstedtia myös näkemyksestä, että vain taiteilijat pystyisivät suunnittelemaan ja vain heillä olisi lupa suunnitella yksinkertaisia ja käytännöllisiä huonekaluja. Tattarin mukaan maaseudulla on aina pyritty suunnittelemaan yksinkertaista ja käytännöllistä. Ja juuri käytännöllisyyden, siisteyden ja vaatimattomuuden vuoksi ei hänestä voi sytätä syrjään 1900-luvun synnyttämiä ”lautatyyllisiä” huonekaluja. Tattari ei halua palattavan suuritöisiin, mutta usein rakenteeltaan heikkoihin tyylihuonekaluihin.²⁸⁵

Juho Tattari arvosteli myös kotimaisten suunnittelijoiden hitautta ja ristiriitaisuutta uuden tyylin synnyttämisessä ja etsimisessä, ”sillä siihen voi mennä vielä toinenkin puoli sadasta vuodesta, ehkäpä enemmänkin”²⁸⁶. Hyvien huonekalumallien aikaansaamiseksi hän esitti, että *Käsityöläisyyden* toimitus valitsisi lehdessä julkaistavista huonekalupiirustuksista ja Käsityöläisliiton mallisalkusta käyttökelpoisimmat huonekalupiirustukset ja ne levitettäisiin painettuina koulujen ja käsityöläisten käyttöön.²⁸⁷ Lehden toimitus ilmoitti, että vielä saman talven aikana julkaistaan uusia huonekalupiirustuksia Käsityöläisliiton piiri-

²⁸² Blomstedt 1928, 62-63.

²⁸³ Blomstedt 1928, 63-64.

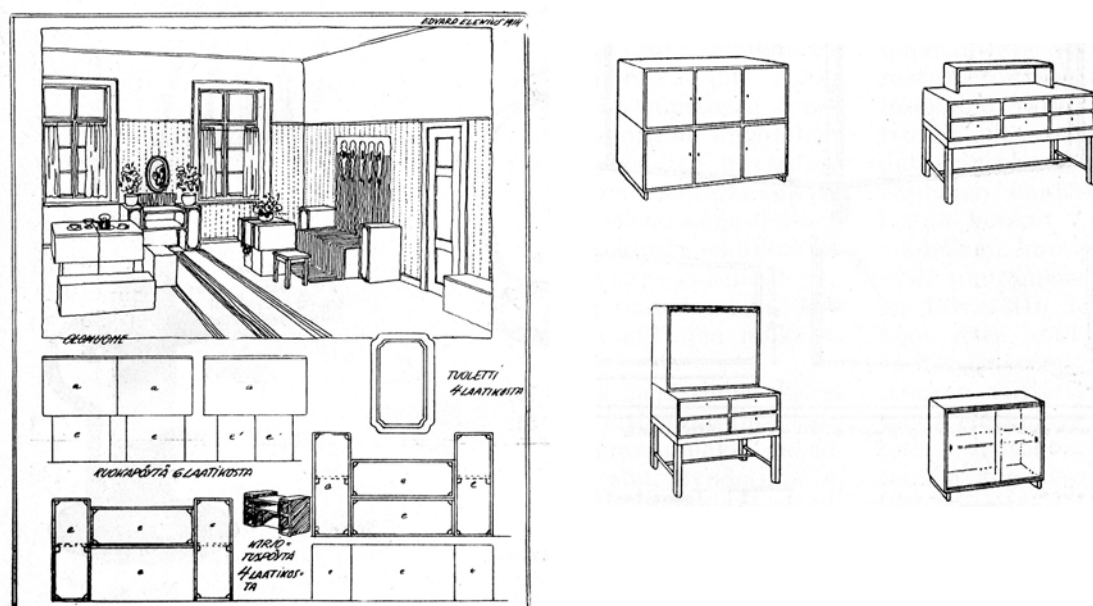
²⁸⁴ Tattari 1929, 2.

²⁸⁵ Tattari 1929, 2, 6.

²⁸⁶ Tattari 1929, 6.

²⁸⁷ Tattari 1929, 6.

rustuksia-sarjassa. Piirustussarjan toimituskuntaan kuuluivat Lauri Kuoppamäki, Rafael Blomstedt ja Frans Jokela²⁸⁸.



KUVA 22 Lauri Kuoppamäki esitteli *Käsateollisuus*-lehdessä 1930 funktionalismin "laattikohuonekaluja" (oikealla), ja muistutti, että vastaavia oli julkaistu lehdessä jo 1914 (vasemmalla), jolloin pakkauslaatikoista valmistettuja huonekaluja (suunnittelija Edvard Elenius) suositeltiin varsinkin usein muuttaville. *Käsateollisuus* 4/1930, 64, *Käsateollisuus* 11-12/1914, 103.

Tukholmassa oli 1930 näyttely, jossa esiteltiin rakennustaidetta, taideteollisuutta, taidekäsityötä ja kotiteollisuutta. Se oli funktionalismin (KUVA 22) läpimurto Ruotsissa. Lauri Kuoppamäki järjesti näyttelyyn opintomatkan noin 130 kotiteollisuusopettajalle. Näyttelyä esiteltiin laajasti kuvin ja tekstein *Käsateollisuudessa* (ks. s. 132-133). Näin kotiteollisuusväki sai tuoreeltaan kosketuksen funktionalismiin.²⁸⁹ Helsingissä samana vuonna järjestettyä asuntojen rationalisointinäyttelyä arvioineen Rafael Blomstedtin mielestä Suomi oli jäänyt standardisointikehityksessä jälkeen useisiin muihin maihin verrattuna. Esimerkiksi Ruotsissa oli tehty propagandaa asian puolesta jo pitkään. Hänen mielestään ei Taidehallin Pienasuntonäyttelyn ohjelmanjulistuksen ankara sosiaalinen pyrkimys ole johtanut - muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta - tavoiteltuun hintojen alenemiseen. Ongelmana oli se, että tuotteet ovat prototyyppejä eikä teollisessa tuotannossa olevia.²⁹⁰

Näyttelyn ainoina kansainvälisiä virtauksia seuraavina pidettiin Aino ja Alvar Aaltoa, jotka suunnittelivat näyttelyyn muun muassa koekeittiön. Blomstedtin mielestä oli harmittavaa, että kodinkoneet olivat ulkomaisia eikä suomalaisia. Hän antoi kiitosta myös Aaltojen suunnittelemassa olohuoneessa olleelle

²⁸⁸ Huonekalujulkaisu 1929, 6.

²⁸⁹ Tukholman ...1930, 56-59.

²⁹⁰ Blomstedt 1930, 190-192.

Enso-Gutzeitin valmistamalle selluloosaseinäpaperille, joka oli kestävä ja hyvin maalautuvaa. Näyttelyssä oli esillä myös teräsvieteripohjaisia vuoteita, jotka voitiin nostaa päivän ajaksi seinälle tai kaappiin. P. E. Blomstedt puolusti tarmokkaasti putkihuonekaluja, koska ne ovat helposti siirrettäviä ja mukavia. Rafael Blomstedtin mukaan kuitenkin vielä ei ole selvitetty ovatko edut niin suuria, että niitä kannattaa ryhtyä valmistamaan suurtuotantona. Rafael Blomstedtin mielestä pienasunonäyttelyn tärkeintä antia oli näyttelyn valistava ja kasvattava luonne.²⁹¹

Käsityö ja Teollisuus -lehden mukaan näyttelyssä oli uutuuksena Stockmann Oy:ltä ryhmä koottavia huonekaluja, joita kutsuttiin pyramidi-huonekaluiksi. Niistä oli mahdollista rakentaa vähitellen suurempia kokonaisuuksia ja synnyttää muun muassa lipastoja, astia- ja kirjakaappeja sekä kirjahyllyjä. Turkulaisen Huonekalu- ja Rakennustyötehtaan tuoleja pidettiin ”puhtaana laatutavarana”, linjoiltaan kauniina ja kokoonpanoltaan asiallisena.²⁹² Samojen yritysten tuotteita piti hyvinä myös Arttu Brummer²⁹³. Korkealaatuisia olivat myös Korhosen tuolit. Hämmästyttä herätti Sortavalassa sijainneen Helylän kokoon taittuva kirjahylly, jota pidettiin hyvänä vientituotteena ja hyvänä keksintönä.²⁹⁴

Domuksessa samasta näyttelystä kirjoitti Arttu Brummer nimimerkillä Petronius. Tultuaan Tukholmasta suoraan Suomen näyttelyyn sai kotimaan näyttely kritiikkiä mainonnan puutteesta ja siitä, ettei teollisuus käytä ammattisuunnittelijoita mainonnan ja näyttelyosastojen suunnittelussa. ”Messuilla esillepannut huonekalut eivät yleensä muotopuoleensa nähden vielä ansaitse minkäänlaista kiitosta. ... Että muoto on uusi, ei vielä takaa sille minkäänlaista elämisen oikeutta, ja niinpä suuren osan messuilla näytteillepannuista huonekaluista voikin luonnehtia sanalla mauton.”²⁹⁵

P. E. Blomstedt kirjoitti *Domuksessa* 1930 kodeista ja huonekaluista arkkitehdin näkökulmasta huomioiden taloudelliset, yhteiskunnallisesteettiset ja teollisuuden kaupalliset intressit. Hän vaati, että kotimaisen työn on pysyttävä kansainvälisen kehityksen mukana. Blomstedt moitti erityisesti huonekaluteollisuutta, koska se ei ole reagoinut tarpeeksi nopeasti. Huonekalut olivat vanhanaikaisia eivätkä ne ole vielä muuttuneet taidekäsityömaisestä taideteollisuudesta teollisuustaitteeksi.²⁹⁶ Hän oli tyrmistynyt siitä, että kun muualla maailmassa, jopa Ruotsissa, keskitetään voimat uusien, halpojen ja yksinkertaisten huonekalutyyppeiden aikaansaamiseksi niin Suomessa keskitytään taideteollisuudessa kalliiden yksittäiskappaleiden ”loistotuotantoon”. Hänen mielestään oli selvää, että kotimainen tuotanto pärjää kilpailussa ulkomaalaisten kanssa, kunhan suomalainen huonekaluteollisuus lopettaa kokonaisten kalustojen valmistamisen ja siirtyy yksittäistuotteiden tyyppituotantoon. Vielä 1910-luvulla

²⁹¹ Blomstedt 1930, 192-194. P. E. Blomstedt (1900-1935) oli Yrjö Blomstedtin poika. Rafael Blomstedt oli hänen isänsä serkku.

²⁹² Puusepänteollisuus...1930, 111-112.

²⁹³ Petronius 1930, numeroimaton sivu.

²⁹⁴ Puusepänteollisuus...1930, 111-112.

²⁹⁵ Petronius 1930, numeroimaton sivu.

²⁹⁶ Blomstedt 1930, 138-139.

asiaan kuului, että melkein jokainen nuori virkamies tai akateemisesti koulutettu perhettä perustaessaan asettui asumaan vähintään kolmen huoneen huoneistoon – makuuhuone, ruokasali ja herrainhuone tai sali. Tapana oli hankkia kerralla kuhunkin huoneeseen kuuluvat kalustot. Nykyään [1930] on tilanne toinen, koska niin virkamiesperhe kuin työläisperhekin aloittaa elämänsä yhden huoneen ja keittiön asunnossa, joihin hankitaan vain välttämättömin. Huonekalut hankitaan vähitellen yksi kerrallaan. Ja juuri tälle ajattelulle perustui Blomstedtin mielestä uusi mannermainen huonekalutuotanto ja kotien sisustamisen ideologia. Suomessa huonekaluteollisuus ei ole huomionnut yhteiskunnallisia muutoksia eikä juurikaan valmista edullisia ja yksittäiskappaleina myytäviä huonekaluja. Usein huonekalut ovat myös kooltaan liian suuria pieniin asuntoihin, joiden huonekorkeus on madaltunut ja pinta-ala vähentynyt. Blomstedt totesi, että on myös järjetöntä käyttää kalliita ulkomaisia puulajeja kun Suomessa kasvaa kaunista loimu- ja visakoivua sekä honkaa. Tärkeää olisi kehittää uusia viimeistelymenetelmiä.²⁹⁷

Kansantaloudellisesti ajatellen yksittäiskappaleiden valmistuksesta syntyy säästöjä kalustoihin verrattuna. Turhien huonekalujen valmistamisesta vapautuva tuotantokapasiteetti voitaisiin suunnata vientituotteiden valmistamiseen. Puutavaran tuottajana Suomella olisi siihen hyvä mahdollisuus. Elämäntavat ovat yhtenäistyneet – ei ole juurikaan eroa suomalaisen, ranskalaisen tai amerikkalaisen tarkoituksenmukaisen tuolin tai pöydän välillä. Myös propaganda uusien näkemysten puolesta on välttämätöntä. P. E. Blomstedt esitti, että Arkkitehtiliitto ja Ornamentojärjestys järjestäisivät tuolinäyttelyn, johon koottaisiin ulkomaisia tyyppituoleja sekä ”siedettäviä” kotimaisia tuoleja. Esikuvana oli Stuttgartin vuoden 1928 tuolinäyttely. Blomstedt otaksui, että näyttelyn perustella pieni työryhmä saattaisi jo muutamassa kuukaudessa saada huomattavia mitta-, muoto- ja väriparannuksia monien maaseututehtaiden huonekaluihin. Hänen mielestään on jo kauan kaivattu teollisuuden, arkkitehtien ja taideteollisuusväen tämänkaltaista yhteistyötä.²⁹⁸

Blomstedt totesi, että kestää vuosikausia ennen kuin standardityyppien ja varianttien lukumäärä kehittyi tarpeeksi suureksi, jotta pelkästään valmiina ostettavilla huonekaluilla voitaisiin saada aikaan sekä kauniita koteja että sisustustaidetta. Käsityömainen yksittäistuotantokaan ei voi kohota ”korkeimman taiteellisuuden asteelle” ennen kuin huonekalujen standardimainen peruskysyntä on tyydytetty. Joten taideteollisuudessa standardituotanto ja käsityö kulkevat rinnakkain.²⁹⁹

Huonekaluteollisuuden tilanteeseen kiinnitti huomiota myös *Domuksen* toimitus. Sen mukaan parin viime vuoden aikana on huonekalujen malleissa tapahtunut muutos parempaan, vaikkakaan ei kovin suuri – ”suuntaviivat hapuilivat ja päämäärä on epäselvä”. Edistystä oli tapahtunut siinä, että ammattikoulutuksen saaneet yleensä suunnittelevat huonekalujen mallit³⁰⁰ eikä niitä enää

²⁹⁷ Blomstedt 1930, 139-142.

²⁹⁸ Blomstedt 1930, 142-144.

²⁹⁹ Blomstedt 1930, 142-144.

³⁰⁰ Yhteistyö suunnittelijan ja tehtaan välillä ei ollut Suomessa itsestäänselvyys vielä 1920-

kopioitu saksalaisista huonekaluluetteloista. Huonekaluteollisuus ei kuitenkaan vielä uskaltanut heittäytyä ajan hengen mukaisten, modernien huonekalujen valmistajaksi. Syytökset eivät kohdistuneet ainoastaan yrittäjiin vaan myös valistuksen ja modernien ajatusten markkinoinnin puutteeseen. Kuluttajat olisi opettava arvostamaan funktionalismia.³⁰¹ Valistustyön nimissä *Domus* julkaisi silloin tällöin kuvia eri yritysten huonekaluista esitelläkseen ja edistääkseen alan kehitystä. Tuottajat ja asiakkaat eivät vielä uskoneet, että laatutyö ja koneet voidaan yhdistää. Eivätkä itse asiassa ensimmäiset viimeistelykoneet olleetkaan laadultaan tyydyttäviä. Sarjatyön edelläkävijöitä olivat malleiltaan yksinkertaisia huonekaluja valmistaneet Billnäs, Helylä ja Muuramen Tuolitehdas.³⁰²

Alvar Aalto koki asutokysymyksen *Domuksen* artikkelissaan problemaattiseksi, koska kaikki asumiseen vaikuttavat tekijät ovat muuttuneet. Aallon mukaan mennyttä on aika, jolloin arkkitehdit suunnittelivat edustusrakennuksia pääasiassa kolmelle eri ryhmälle: valtiolle ja hallitsijalle, ylemmälle virkaatellille sekä virkamiehille. Nyt rakentamisessa ja asunnoissa on tärkeää se, mitä asukas itse tarvitsee. Toimeentulominimiasunnoissa tulee Aallon mukaan olla ilmaa, valoa ja aurinkoa. Myös naisten aseman muuttuminen on huomioitava asuntoja suunniteltaessa. Koti ei ole enää patriarkaalinen, vaan kaikki perheenjäsenet on huomioitava.³⁰³

Myös arkkitehti Yrjö Laine³⁰⁴ kirjoitti huonekalujen valmistuksen muuttumisesta kalustoista yksittäistuotteiksi. Vasta viime aikoina on ymmärretty teollisen muotoilun mahdollisuudet ja asutokulttuurissa tapahtuneet muutokset, kuten naisten työskentely kodin ulkopuolella ja sen vaikutus taloustöiden tekemiseen ja keittiöön. Laineen mukaan pienasuntojen tyyppihuonekalujen tuli soveltua moniin eri tarkoituksiin ja olla hinnaltaan edullisia, minkä mahdollistaa ainoastaan joukkotuotanto. Suurtuotanto ei peloista huolimatta samankaltaista asuntoja, kuten eivät teollisesti valmistetut vaatteetkaan samankaltaistaneet ihmisiä. Mutta tyyppivalmisteiden avulla voimme pitää huonekalujen mallistot monipuolisina, hinnat edullisina ja ladun tasaisena. Suunnittelijoilta uudet toimintaperiaatteet vaativat ”yksilöllisyyden kieltämistä” ja käytännön tarpeiden sekä tarkoituksenmukaisuuden ymmärtämistä. Laine toivoi, että kotimainen tuotanto kehittyisi niin korkeatasoiseksi, että se voisi kilpailla ulkomaiden kanssa viennistä.³⁰⁵ Funktionalismin puolesta kirjoitti myös Bertel Jung.³⁰⁶

luvulla, vaikka jo 1900-luvun alussa oli huonekalutehtaita, jotka käyttivät kotimaisia suunnittelijoita. Esimerkiksi Harry Rönholm suunnitteli 1907-1910 Hietalahden tehtaalle, samoin Einar Kyöstiä. Lahden puuseppätehtaalle suunnittelivat Birger Hahl, Eevert Toivonen ja Antti Salmenlinna. 1910-luvun lopusta lähtien suunnittelijoina olivat myös Arttu Brummer, Werner West ja Margaret Nordman. Suunnittelijoista useimmat jäivät anonyymeiksi. Kruskopf 1989, 171; Sarantola-Weiss 1995, 97, 99.

301 Käyntejä...1930, 159-160.

302 Kempainen-Ruuskanen 1989, 237; Sarantola-Weiss 1995, 105.

303 Aalto 1930, 183-189.

304 Yrjö Laine-Juva oli kotiteollisuustoimiston ylitarkastaja Lauri Kuoppamäen jälkeen vuodesta 1935 alkaen.

305 Laine 1930, 195-203.

306 Jung 1931, 56-60.

Kotitalouden rationalisointi oli Alli Huotarin aiheena *Käsateollisuudessa* 1931. Kiinnostuksen kohteena oli kaupunkiasunto, joka oli kokenut suuria muutoksia. Keittiöistä oli tullut pieniä ja tehokkaita. Kodinkoneet nopeuttivat työskentelyä ja työtehoa. Ompelukone ja ”pölynimijä” olivat tulleet yleiseen käyttöön. Harvinaisuuksia olivat sähkömoottorilla käyvät liha- ja vihannesmyllyt sekä taikina- ja vispauskoneet. Kauppoihin oli ilmestynyt myös sähköpesukoneita ja -mankeleita. Koneet olivat kuitenkin yhä erittäin kalliita.³⁰⁷



KUVA 23 Stockmannin piirustuskonttorin ehdotus ”Itsensä elättävän naisen” kodin sisustukseksi. *Domus* 2/1932, 40.

Lehdissä julkaistiin 1920-luvun esimerkin mukaisesti malliasuntoja myös 1930-luvulla. Vuoden 1932 *Domuksessa* oli Stockmannin piirustuskonttorin ehdotus ”itsensä elättävän naisen kodin sisustamisesta minimikustannuksin eli noin 4 000 markalla” (KUVA 23). Sisustettava asunto käsitti huoneen, eteisen ja keittokomeron. Kaikki huonekalut olivat uudentyypisiä ”erillisiä huonekaluja”, entisajan kalustoja ei käytetty.³⁰⁸ Samana vuonna esiteltiin Alvar Aallon suunnittelemat ja O. Y. Huonekalu- ja Rakennustyötehtaan uudet nojatuolit.³⁰⁹ Tuoli- en istuimet oli valmistettu vanerista höyrypainamalla. Tekniikka ei ollut uusi, vaikkakaan sitä ei aiemmin oltu Suomessa sovellettu huonekaluihin. Uutta oli istuimen ja selkänojan yhdistäminen niin että syntyi ”vieterimäinen Aalto-istuin”. Brummerin mielestä Alvar Aalto oli ”tunkeutunut asian ytimeen ja tehnyt oikean diagnoosin vanerin luonteesta”.³¹⁰ Huonekaluihin liitettiin 1930-luvun alussa uusia ominaisuuksia – liikuteltavuus ja keveys. Puhuttiin ”ambu-

³⁰⁷ Huotari 1931, 74-76.

³⁰⁸ Miten...1931, 41-43.

³⁰⁹ Brummer 1932, 70.

³¹⁰ Brummer 1932, 70-71.

loivista” huonekaluista. Esikuvana pidettiin sata vuotta aikaisemmin keksittyä höyryn avulla taivutettua, kevytrakenteista ja hinnaltaan edullista wieniläistuolia.³¹¹

Gustaf Strengell kirjoitti *Domuksessa* 1933 tyylien ja makusuuntien siirtymisestä eri yhteiskuntaluokkien välillä. Yleensä siirtyminen tapahtui ylemmiltä luokilta alemmille. Strengell kuitenkin totesi, että ”meidän aikamme lienee koko ihmissuvun historiassa ensimmäinen kausi, jolloin päinvastainen ilmiö on alkanut esiintyä: sangen monessa tapauksessa on asunnon ja elintavan muodostuminen lähtöisin alhaalta...”³¹². Esimerkkinä hän käytti saksalaisten ”*das Existenzminimum*” -periaatetta. Pieniin asuntoihin suunniteltiin pienoiskeittiö, keittokomero sekä ruokailunurkkaus ja erillinen makuuhuone, jonne juuri ja juuri mahtui vuode sekä parveke, vilpola tai kattoparveke. Samat tilaratkaisut otettiin käyttöön, joskin pinta-alaltaan suurennettuina, myös varakkaimmille tehdyissä asunnoissa. Strengell toi esiin, että Suomessa kaksi keskusosuusliikettä, ”porvarillinen SOK ja sosialistinen K. K.”, ovat viime vuosina rakennuttaneet satoja taloja ja sisustaneet satoja myymälöitä. Molempien piirustuskonttoreiden johdossa on ollut arkkitehteja, jotka ovat omaksuneet standardisoinnin ja asiallisuuden. Näin funktionalismi levisi tehokkaasti ympäri Suomea myös työväestön ja talonpoikien keskuuteen.³¹³

Rationaalisuus ja estetiikka tutkituissa lehdissä

Tutkittujen lehtien perusteella rationaalisuus tarkoitti 1900-luvun alussa sitä, ettei matkittu historiallisia tyylejä vaan pidettiin parempana sitä, mikä näytti uudelta modernin ajan hengessä. Ensin modernia oli uusi taide, l'art nouveau, suhteessa historiallisiin tyyleihin. Myöhemmin modernia oli rationaalinen ajattelu suhteessa kansallisromantiikkaan ja 1920-luvulla uusasiallisuuden eli funktionalismin periaatteet suhteessa käsityömäiseen taideteollisuuteen, taidekäsitteeseen. Taustalla vaikutti yhteiskunnallinen kehitys ja edistys. Näkemykset moderniteetin katkoksista ja jatkuvuudesta liittyvät sen erilaisiin merkityksiin. J. Förnäs in mukaan myöhäislatinan ”*modernus*” tarkoittaa ”juuri nyt”. Se kuvaa jotakin tämänpäiväistä ja nykyhetkeen liittyvää. Kun jokin asia tai ilmiö on moderni, viittaamme sen uutuusarvoon. Sen sijaan yhteiskunnan kehitystä kuvaa vana aikakautena moderniin assosioidaan joukko eritasoisia taloudellisia, poliittisia ja kulttuurisia prosesseja. Aikakautena moderniin kuuluivat teollistuminen ja joukkotuotanto, kaupungistuminen, yhteiskunnan demokratisoituminen, usko valistuksen mukaiseen rationaliteettiin ja tieteen jatkuvaan edistykseen.³¹⁴ Arto Noro jakaa modernin käsitteen kolmeen eri käyttötapaan. Modernilla voidaan ymmärtää ”uutta” vastakohtana ”vanhalle”, toiseksi ”nykyistä”

³¹¹ Tuoleista 1932, 82-84.

³¹² Strengell 1933, 71.

³¹³ Strengell 1933, 71-72.

³¹⁴ Fornäs 1998, 32; Kärnä-Behm 2005, 33.

vastakohtana "entiselle" ja kolmanneksi "ohimenevää, satunnaista ja hetkellistä". Uusi on jotakin historiallisesti innovatiivista, kuten auto suhteessa hevosratkaisiin. Naisten hameenhelmojen pituuksien vaihtelu on esimerkki modernista "nykyisestä" suhteessa entiseen. Charles Baudelairen idea modernista ohimenevänä, hetkellisenä ja satunnaisena on modernin käsitteen historiallisesti myöhemmin käytettyä.³¹⁵

Matei Calinescun mukaan arvomaailman kaksijakoisuus näkyi yhteiskunnassa varsinkin 1800-luvulla, joten voidaan puhua myös kahdesta erilaisesta moderniteetistä: niin kutsutusta porvarillisesta tai yhteiskunnallisesta sekä esteettisestä tai taiteen modernista ja moderniteetistä. Teollistuminen, keksinnöt ja markkinatalousjärjestelmä aiheuttivat sosiaalisia ja taloudellisia muutoksia. Näiden yhteiskunnallisten prosessien koostetta Calinescu nimittää porvarilliseksi moderniteetiksi, joka perustui edistyskäsitykseen, aikaan rahalla mitattavana yksikkönä, vapauden ihanteeseen ja humanismiin, rationaalisuuteen, pragmaattisuuteen ja menestymiseen. Kyseinen moderniteetti näkyi fyysisen miljöönnä muutoksina - kaupunkina, tehtaina, koneina. Esteettisellä moderniteetillä hän tarkoitti taiteen avantgarde-ilmioita, joihin liittyi radikaaleja, anti-porvarillisia asenteita. Taide pyrittiin eristämään autonomiaesteettisin perustein.³¹⁶ Tutkitussa aineistossa näkyi selkeästi yhteiskunnallisen moderniteetin vaikutus sekä uuden, ajanmukaisen suhde vanhanaikaiseen, entiseen.

Vanhojen käsityötekniikoiden ja mallien säilyttämiseksi perustettiin 1800-luvun lopulla varsinkin Pohjoismaissa käsityö- ja käsiteollisuusyhdistyksiä, joiden tarkoituksena oli elvyttää ja ylläpitää käsityötaitoja ja edistää käsityön kulttuurista ja moraalista, kasvattavaa merkitystä. Paikallisuutta korostaneesta suomalaisesta maatalousyhteiskunnasta alettiin muokata kansallishenkisyyttä painottaen yhteiskuntaa, jonka kulttuuri olisi yhdenmukaista. Ajanjakso, johon vaikuttivat sekä kansainvälinen, kansallista identiteettiä korostanut ajatussuunta että Suomen ajankohtaiset poliittiset tapahtumat, osoitti että kansallisella käsityöllä ja kulttuurilla oli kysyntää. Samanaikaisesti vuosisadan vaihteessa toimi myös vastavoima, rationaalisuutta korostanut modernistien etujoukko, jota tutkituista lehdistä edusti *Euterpe*, ajoittain myös *Kotitaide* ja henkilöistä selkeimmin Sigurd Frosterus, Gustaf Strengell ja myöhemmin Rafael Blomstedt. Vastaavia ajatuksia oli myös Jalmary Kekkosella ja Lauri Kuoppamäellä, joiden näkemykset muuttuivat tutkimusajanjakson aikana suomalaisuutta korostavan kansanomaisen käsityötaidon puolustamisesta kohti rationalismia ja teollisuuden liiketaloudellisten periaatteiden kannattamista. He eivät kokeneet kansanomaisuutta ja rationaalisuutta toistensa vastakohtiksi vaan heidän mielestään molemmat edistivät elinkeinollisuutta.

Varsinkin Frosteruksella ja Strengellillä oli voimakas tarve irrottautua fin de sièclen dekadenssista ja henkisestä perinnöstä. "Me tahdomme rationalismia, ... rauta- ja aivotyölin", he julistivat kiistakirjoituksessaan 1904. Strengell toi jo 1901 tutkituissa teksteissä esille käsitteen "*Schönheit der Werkform*", jolla hän tarkoitti koristeetonta, konstruktivistista muotoa ja hyödyllisyyttä, utilitaris-

³¹⁵ Noro 1986, 7-8; Noro 1991, 82-83; Baudelaire 1989a, 38; Sarje 2000, 218-220.

³¹⁶ Calinescu 1988, 41-46; Amberg 2003, 166-167.

mia. "Tuoli on kaunis kun se täyttää hyvin tehtävänsä - on mukava istua ja hyvin rakennettu. Kauniita ovat myös veturi, vaunu ja siro vene"³¹⁷. Frosterus hahmotteli 1905 tulevaisuuden taiteen olemusta ja totesi, että vain harvat kykenevät näkemään kauneusarvoja rautatiesillä tai veturissa. Hänestä yksittäiskappaleiden suunnittelu oli este taideteollisuuden kehitykselle. Taidetuotteita tuli monistaa sadoittain ja tuhansittain, kuten oppi-isänsä Henry van de Velde ehdotti. Suunnittelun tuli perustua matemaattiseen loogisuuteen ja suunnitteluongelman ratkaisemiseen. Myös Kekkonen ja Kuoppamäki olivat rationalisteja, mutta pääasiassa käytännön toimijoina. Heillä oli visioita uuden teknologian ja yritysoppien soveltamisesta. Art nouveaun edustajista Louis Sparre ja A. W. Finch kirjoittivat myös tarkoituksenmukaisuudesta ja yksinkertaisuudesta sekä kaikkien yhteiskuntaluokkien huomioimisesta suunnittelutyössä. Kyse oli lähinnä Arts and Crafts -liikkeen tarkoituksenmukaisuuden sekä materiaalien aitouden ja sopivuuden korostamisesta suhteesta eklektismiin.

Vuosista 1906-1910 lähtien alkoi aineistossa näkyä saksankielisen alueen ja varsinkin Hermann Muthesiuksen ja Deutscher Werkbundin näkemykset asiallisuudesta (*Sachlichkeit*) ja niin sanotun suuren yleisön kasvattamisesta laatutoisemmaksi käsityöläisten, tehtailijoiden, taiteilijoiden ja liike-elämän yhteistyön avulla. Taylorismi ja fordismi vaikuttivat varsinkin kaupunkien ammattikäsityöhön. Sen sijaan Ranskan koristetaiteen vaikutus oli aineiston perusteella vähäistä. Mutta englantilaisen kotikulttuurin ja sisustustaiteen merkitys korostui, koska sen nähtiin vaikuttavan myös myöhemmän rationaalisen suuntauksen taustalla. Arts and Crafts -liikkeen vaikutuksesta kotiutui Suomeen pyrkimys aitouteen, tarkoituksenmukaisuuteen, yksinkertaisuuteen ja raaka-aineen luonteen ymmärtämiseen. Nämä periaatteet oli helppo omaksua, koska Suomessa oli jo vuosisatojen ajan pyritty yksinkertaisiin ja tarkoituksenmukaisiin arkikäyttöesineiden muotoihin. Liikkeen innostamana etsittiin suomalaisuuden juuria ja yritettiin luoda suomalaista tyyliä.

Henry van de Velden ajatukset rationaalisuudesta, matemaattisuudesta ja insinöörimäisestä otteesta nousivat 1900-luvun ensivuosisikymmenellä Jalmary Kekkonen ja Sigurd Frosteruksen kirjoittelun aiheiksi. Itävaltalaiset, kuten Josef Hoffmann ja Wiener Werkstätte, olivat esikuvina noin 1910-1915. Teksteistä tuli näkyviin, että saksalais-itävaltalaisella taideteollisuudella, taidekäsityöllä, oli Suomeen merkittävä ja rationaalista kehitystä edistävä vaikutus.

Kansainvälisten esimerkkien mukaan myös Suomessa alettiin vuoden 1910 molemmin puolin kiinnittää huomiota pienviljelijöiden ja työläisten kodinsisustukseen. Valitettiin, etteivät suunnittelijoiden viime vuosien huonekalujen ja tekstiilien mallipiirustukset sovellu vähävaraisten asumukseen, koska kauneuden, tarkoituksenmukaisuuden ja työn helppotekoisuuden vaatimuksia ei onnistuttu sovittamaan yhteen. Suunnittelijat eivät ilmeisesti tunteneet alempien sosiaaliluokkien elinoloja eivätkä heidän tarpeitaan. Toisaalta myös työväestö vieroksui heille kohdistettuja tuotteita. Suunnittelijoilta puuttui usein myös esineiden valmistuksessa tarvittava tekninen tietämys. Taideteollisuuskeskuskoulun oppilaiden ja opettajien sosiaalinen tausta oli alkuvuosisikymmeninä Ee-

³¹⁷ Strengell 1901, 436.

va Maija Viljon mukaan heterogeeninen, mutta keskiluokkaistui myöhemmin. Opetus soveltui koulutustieksi säätykiertoon pyrkiville, erityisesti naisille. Oli ilmeistä, että vain he, joilla oli ulkomaisia opintoja ja laaja-alaista sivistystä, saattoivat saavuttaa asemaa aikansa taideteollisuudessa. Siis he, joilla oli säätyläis- tai sivistyneistötausta.³¹⁸ Carolus Lindberg kritisoi vuonna 1920, kuten aiemmin jo Arttu Brummer, kotimaisten suunnittelijoiden haluttomuutta perehtyä teollisen tuotannon menetelmiin. Suunnittelijat eivät hänen mielestään olleet ”tehtäviensä tasalla”. Tästä Lindbergin mielestä kertoivat monet suunnittelukilpailujen tulokset. Taustalla saattoi vaikuttaa myös Teknillisen korkeakoulun ja Taideteollisuuskeskuskoulun keskinäinen kilpailu. Molemmista oppilaitoksista valmistuneet toimivat varsinkin huonekalujen suunnittelijoina.

Vaaleat värisävyt ja suoraviivaisuus ilmenivät Suomessa suosittuna itävaltalaisen Josef Hoffmannin suunnittelutyylissä. Hoffmann-vaikutteisista huonekaluista käytettiin Suomessa 1910-luvulla ilmausta ”suoraa suomalaista tyyliä”, kuten Arttu Brummer totesi. Hoffmann puolestaan sai vaikutteita maanmiehensä Adolf Loosin ornamenttikritiikistä. Koristeet suljettiin käytännöllisyyden ulkopuolelle. Samoin tehtiin useimmissa kansanomaisissa, suomalaisissa arjen käyttöesineissä. Vastaavalle periaatteelle rakentui myös Deutscher Werkbundia ja Hermann Muthesiuksen näkemyksiä esikuvanaan käyttänyt Gregor Paulssonin *vackrare vardagsvara* -ajattelu, johon suomalaiset tutustuivat lähemmin Göteborgin näyttelyssä 1923 sekä ruotsalaisen taideteollisuuden näyttelyssä Helsingissä 1924.

Taidekäsityö otti 1890-luvulla vaikutteita kansanomaisesta muotokielestä tavoitteenaan luoda suomalainen tyyli. Yksinkertaisuus, funktionaalisuus ja tarkoituksenmukaisuus korostuivat 1910-luvun vaihteessa. Taisteltiin historismia ja rihkamatavaraa, kitschiä³¹⁹, vastaan. Myös kansanomaisuus sopi aatteelliseksi lähtökohdaksi, koska käytännöllisyys ja materiaalien ominaisuuksien tunteminen olivat kuuluneet kansanomaisten käyttöesineiden valmistustietämykseen vuosisatojen ajan. Ei myöskään enää suositeltu, että sama arkkitehti suunnittelee kodin astioita ja kotona käytettäviä vaatteita myöten. Se koettiin liian yläluokkaiseksi. Taidekasvatuksessa korostettiin taiteen ja kauneuden vaikutusta ihmiseen. Toisen sortokauden aikana varsinkin Ellinor Ivalo ja Toivo Salervo vaativat taidekäsityötä kansalliselle pohjalle. Ilmassa oli länsisuomalaisen perinteen henkiinherättäminen karelianismin hengessä ja kansanomaisten muotojen ja suomalaisuuden uudelleen etsiminen. Esimerkiksi Armas Lindgren innosti Taideteollisuuskeskuskoulun oppilaitaan 1911-1912 maaseutumatkoille, joiden vaikutus näkyi myös suunnittelutöissä. Myös teollisuus otti osaa suomalaisuuskeskusteluun perustamalla Kotimaisen Työn Liiton ja järjestämällä 1912-

³¹⁸ Viljo 1987, 65.

³¹⁹ Abraham Molesin mukaan kitsch-sana otettiin käyttöön Münchenissä 1860-luvulla tarkoittamaan alkuperäisyyden negaatiota ja taiteen ”jätöksiä”. Sitä käytettiin pilkattaessa vanhojen kalustemallien halpaa uustuotantoa vastakohtana alkuperäisille kalusteille. Kitschiä käytetään haukkumasanana kaikesta huonoa makua edustavasta. Moles 1972, 7-8, 81, 132; Gronow 1991, 85-86; Takala-Schreib 2000, 194.

1913 laajan valtakunnallisen kampanjan kotimaisen työn hyväksi. Myös Ornamo oli mukana Kotimaisen Työn Liiton toiminnassa³²⁰.

Kotiteollisuudessa pelättiin 1900-luvun alussa, että teollisuustuotteet muuttavat makutottumuksia käsityölle epäedulliseen suuntaan. Mielenpitoisiin pyrittiin vaikuttamaan makukasvatuksen välityksellä. Kotiteollisuuden harjoittajat ja maaseudulla asuvat yritettiin saada omaksumaan yhteinen mielipide: käsityötuotteet ovat parempia kuin teollisuustuotteet. Argumentteina olivat aidon käsityön taidokkuus, mallien kauneus ja materiaalien aitous. Pelättiin, että jos valmistetaan vain ulkomaisten mallien mukaisia tuotteita, häviäisi oman kansan arvoja kuvastava käsityö kokonaan. Asian puolesta kampanjoi myös Kotimaisen Työn Liitto.

Kansanvalistusaatteen mukaisesti lukijoita haluttiin opettaa taidekasvatuksen avulla. Valistusta pidettiin tietämättömyyden vastakohtana. Tarkoituksena oli harjoittaa ihmisiä näkemään arkiympäristönsä esteettisyys, kauneus ympärillään. Asumisesta, kodista ja sen sisustamisesta mallikoteineen tuli tärkeä valistustyön kohde. Moderniin asuntosuunnitteluun liittyvää ideologiaa ei Suomessa kuitenkaan pystytty vielä viemään läpi, koska infrastruktuuri oli kehittymättömämpi kuin esimerkiksi Saksassa, Englannissa ja Ruotsissa. Lisäksi Suomen poliittinen ja yhteiskunnallinen tilanne oli ennen itsenäistymistä ja heti sen jälkeen epävakaa.

Merkittävää työtä kotiestetiikan edistämiseksi tekivät sekä kirjoittamissaan kirjoissa että tutkittujen artikkeleiden perusteella arkkitehti Jalmari Kekkonen ja koristetaiteilijan koulutuksen saanut Edvard Elenius. Kekkonen antoi neuvoja ja ohjeita jo 1908 oman kodin rakentajille ja sisustajille Kansanvalistusseuran julkaisemassa kirjassa ”Asuntomme ulkoa ja sisältä”. Kirja painottaa terveydellisiä ja esteettisiä näkökohtia ja tuo Kekkonen omien näkemysten lisäksi esille englantilaista ja itävaltalaisista omakotiasumista ja muun muassa J. Hoffmannin, R. Riemerschmidin, P. Behrensin, C. R. Mackintoshin ja M. H. Baillie Scottin sisustus suunnitelmia. Kirja on ensimmäisiä suomenkielisiä sisustusalan oppaita. Eleniuksen ”Kotiemme kauneus” ilmestyi 1915. Suomessa 1920-luku oli mallikotien ja sisustussuunnittelukirjojen vuosikymmen. Tampereen messuille pystytettiin 1922 pienviljelijän koti. Vieläkin täydellisemmän mallikodin ornamolaiset loivat samasta kodista *Käsiteollisuus*-lehteen. Kolme vuotta myöhemmin oli vuorossa maalaistalo ja sen sisustaminen. Kirsi Saarikankaan (1995) mukaan myös 1940-luvulla rakennetut tyyppitalot kuuluivat mallitaloina siihen valistuksen ideologiaan, joka asiantuntijoiden etuoikeudella määräsi sen, mikä on hyvää elämää tavalliselle kansalle. Käsitykset siitä, mikä on kodissa sopivaa ja siksi kaunista, ovat muovanneet suunnittelua koko 1900-luvun alkupuoliskon. Suhde toimii myös toiseen suuntaan eli samalla kun maku yhtenäistyi, suunnitellut esineet kertovat kanssaihmisille, mitä kodista pitää ajatella.

Vertailun vuoksi voi todeta, että Saksassa suunniteltiin ja toteutettiin 1923 Bauhausin Haus am Horn -koetalo, jossa käytettiin uusimpia materiaaleja ja massatuotettuja rakenteita. Kuution muotoisessa talossa oli teräksiset raamit ja betonitäyte, moderni keittiö, uusimmat sähkölaitteet ja kodinkoneet sekä mo-

³²⁰ Huovio 1998, 207.

dernit huonekalut.³²¹ Suomessa oltiin vielä kaukana tällaisista kodeista, vaikka ottaisi huomioon, että kohderyhmä oli toinen. Saksassa kiinnitettiin huomiota kompakteihin standardihuonekaluihin jo heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen, koska asunnoista rakennettiin aiempaa pienempiä. Huomion kohteeksi tulivat hygieniat, suotuisat asuinympäristöt ja toimeentulon alarajalla olevien minimiasunnot. Deutscher Werkbundin Stuttgartiin 1927 organisoima ja Mies van der Rohe'n kokoama näyttely "Die Wohnung" oli modernismin läpimurto.³²² Huonekaluissa alettiin käyttää moduleita ja komponentteja. Muotoilun 1900-luvun eräänä käännekohtana pidetään myös vuotta 1925, jolloin Marcel Breuer esitteli teräsputkinojatuolinsa.³²³ Kun kriitikot huomasivat, että useissa maissa suunnitellaan saman suuntaisesti, syntyi käsite "kansainvälinen tyyli", International Style, joka levisi 1930-luvun vaihteessa Suomeen. Rationaalisuus voitti luksuksen.

Tutkituissa artikkeleissa käsityöllisen ja taideteollisen suunnittelun sekä taidekasvatuksen kysymykset liitettiin usein kodin sisustamiseen, "suomalaisen kotikulttuurin vaalimiseen". Muodostui kansallinen päämäärä, jota kuvaa *Käsieteollisuus*-lehden mainoslauseet vuodelta 1925: "suomalaiset kodit suomalaisiksi. Käyttöesineillemme kotoisen maun leima."³²⁴ Esinemuotoilu- ja sisustusvalistus nähtiin kansalliseen kehitykseen ja elintason parantamiseen liittyvänä tekijänä. Valistus antoi käsityölle ja taideteollisuudelle kansallisen merkityksen. Kansainvälisiä vaikutteita, kuten rationaalista ajattelutapaa, ei pidetty kansallisten aatteiden vastaisina vaan päinvastoin aatetta tukevana. Ikkunat oli avattu Eurooppaan jo ennen ensimmäistä maailmansotaa.

Koti sai korostetun merkityksen taiteen tyyssijana. Taide ei enää ollut vain kuvataiteita, musiikkia ja kirjallisuutta, vaan myös rakennustaidetta ja arkielämän esineitä. Ympärillämme olevien esineiden avulla uskottiin taidekasvatuksellisesta näkökulmasta voitavan parantaa elämänlaatua. Sisustustaiteen tuli näkyä myös kaikkien sosiaaliluokkien kodeissa eikä vain edustustiloissa ja julkisissa rakennuksissa. Kodin tuli olla viihtyisä, käytännöllinen ja kodikas – asujansa näköinen. Taideteollisuuden ja kotiteollisuuden makukasvatus ei ollut erillinen vaan aikaan kuuluva ilmiö. Tutkittujen lehtien perusteella käsityön, kotiteollisuuden ja taideteollisuuden taidekasvatuksellinen ote jatkui aina 1930-luvun alkuun saakka. Suhde kotiin ja sisustamiseen muuttui 1930-luvun vaihteessa. Kotia ei enää nähty idealistisesti persoonallisuuden ilmentymänä ja viihtyisyyden tyyssijana. Nyt koti oli välttämätön suoja, osa elinympäristöä, osa olemassaolon minimiä. Funktionalismin periaatteisiin kuului suunnitella terveellisempiä ja demokraattisempia tuotteita kaikille yhteiskuntaryhmille ja sitä kautta muuttaa yhteiskuntaa. Kansanvalistuksellinen ja suomalaiskansallinen aspekti unohdettiin. Kansainvälisten trendien seuraaminen ja kehityksessä mukana pysyminen olivat tärkeämpiä asioita kuin kodin kasvattava merkitys tai suomalaisuus.

³²¹ Droste 1991, 105-109; Whitford 1988, 143.

³²² Ekelund 1932, 11; Benevolo 1971, 398; Nikula 1990, 88; Woodham 1997, 50-51.

³²³ Marcus 1995, 67-70, 94-95, 100-101.

³²⁴ *Käsieteollisuus* 1/1925, 8.

Funktionalismissa esittäminen perustuu mimesiksen sijasta abstraktin muodon kieleen. Se ei operoi luonnon paradigmalla ja se eliminoi historismin. Funktionalismi on klassisen *tekhnen* muunnos. Se on yhtä joustava ja mukautuva kuin aikaisempi klassismi. Klassisessa Kreikassa arkkitehtuuri, kuvataiteet ja mielikuva kauneudesta olivat kaikki sulkeutuneet *tekhne*-termin sisään. Esine oli hyvä, jos se täytti funktionaaliset vaatimukset.

Se oli sitä parempi, mitä funktionaalisesti tyydyttävämpi se oli. Kun funktionaalinen assosioidaan hyvään, sitä säätelee rationaaliset periaatteet - tämä oli myös *tekhnen* perusta ja käsitys kauniista. Kuten Taisto Mäkelä (1998) on todennut, kansanomaisuutta ei tulisi jättää pois rinnastuksesta.³²⁵

Rationaalisuuden periaatteista kirjoitettiin tutkituissa lehdissä jo 1910-luvun vaihteesta alkaen. Funktionalismi kuitenkin hyökkäsi samantyyppisistä periaatteistaan huolimatta rajusti käsityövaltaista tuotantoa vastaan CIAM:n³²⁶ kongressissa 1928. Niin sanotussa La Sarrazin julistuksessa puolustettiin standardisointia ja joukkotuotantoa. Samaa julistusta ja fordismin edustamaa tuotantoideologiaa puolustettiin myös ruotsalaisten arkkitehtien *Acceptera*-kirjassa 1931. Keskeisenä tarkoituksena oli kumota mielikuvat käsityötuotteiden kauneudesta ja teollisen tuotannon huonosta laadusta.³²⁷ Samalla katkaistiin yhteys käsityön ja kansanomaisen tuotannon rationaalisuuteen. Aluksi functionalistit ottivat välimatkaa kaikkeen, mikä vain muistuttikin talonpoikaista, mutta jälkikäteen on luotu uusi kuva. Talonpoikien niukka yksinkertaisuus, käytännöllinen mielenlaatu ja teeskentelemättömyys painottuvat. Heidän funktionaalinen otteensa ja materiaalivalintansa integroituivat hyvin uuteen estetiikkaan. Pohjoismaissa esimerkiksi huonekaluja alettiin suunnitella puusta teräsputken sijaan.³²⁸ Modernismiin kuulunut rationalismi ei kuitenkaan ollut tyyli, vaan periaate, joka oli käytössä jo muinaisilla majanrakentajilla samoin kuin 1800-luvun insinööreillä³²⁹.

Kansallisia arvoja painottavassa 1930-luvun Suomessa perinteinen rakentaminen eli rinnan uusien, avoimesti kansainvälisyyttä korostavien functionalististen ihanteiden kanssa. Pohjoismaisesta klassismista oli lyhyt matka koruttomaan functionalismiin.³³⁰ Funktionalistit pitivät asuntoa hygieenisen, sosiaalisen ja esteettisen kasvatuksen sekä muutoksen välineenä: asuinympäristöä muuttamalla luotaisiin uusi nykyaikainen ihminen ja yhteiskunta. Ilman ja valon tuominen asuntoihin yhdistyi luonnonläheisen asumisen ihanteeseen. Puhautuksen ja terveellisuuden korostaminen liittyi maailmansotien välillä voimistuneeseen liikunta- ja ruumiinkulttuuriin myös Suomessa, kuten tutkituista leh-

³²⁵ Mäkelä 1998, 63.

³²⁶ Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Kansainvälinen arkkitehtien järjestö, joka edusti modernismia. Julier 2004, 57.

³²⁷ Koho 2000, 55-56.

³²⁸ Esim. Löfgren 1992, 22-23.

³²⁹ Grote 1983, 9.

³³⁰ Saarikangas 2004b, 29.

distä käy ilmi³³¹. Vilkas rakentaminen pysähtyi 1933 alkaneeseen lamaan ja voimistui uudestaan vasta vuosikymmenen lopulla³³².

Tutkituille lehdille oli ominaista pyrkimys eettisen ja esteettisen tason kohottamiseen. Koti oli paikka, jossa yksilön taiteellinen kehitys alkoi. Myös Mikael Soinisen kansakoulupedagogiikka korosti kodin mutta myös kotiseudun -esineistön ja luonnon merkitystä. Kotikasvatusaate ja kotiseutuoppi tulivat 1920- ja 1930-luvuilla koko oppivelvollisuuskoulun ideologiaksi³³³. Yksinkertaisten, kansan tarpeita varten suunniteltujen sisustusten suosio kasvoi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä huipentuen funktionalismiin. Käytännöllisyys, tarkoituksenmukaisuus, aitous ja materiaalien luonteen ymmärtäminen nousivat pääasioiksi. Esinemuodot ja koristeaiheet yksinkertaistuivat. Esikuvana oli talonpoikaistalon funktionaalisuus. Syntyi kotikulttuuri, kotitaide. Vähitellen myös teollisessa tuotannossa oivallettiin ammattisuunnittelijoiden kanssa tehdyn yhteistyön merkitys. Alku oli haparoivaa ja toisiinsa totuttelua.

³³¹ Esim. Rakennusten ... 1918, 12.

³³² Saarikangas 2004, 29-32

³³³ Tuomikoski-Leskelä 1979c, 37.

IV PÄÄTELMÄT

Käsityöstä taideteollisuuteen

Kysymys kulttuurin ja taiteen orientaatiosta vuosina 1870-1945 on monitasoinen ja osin ristiriitainen asia. Geopolitiikka ja nationalismi, sisäinen ja ulkoinen, suomalainen ja eurooppalainen lomittuvat tiiviisti yhteen. Suomen kulttuurihistorialla on kahdet kasvot, kansalliset ja eurooppalaiset,¹ mikä näkyy selkeästi myös tutkitusta aineistosta. Käsityön ja taideteollisuuden osalta vuoteen 1914 sijoittuu murros. Siihen asti oltiin vilkkaassa kanssakäymisessä muun Euroopan kanssa. Kansallista kulttuuria rakennettaessa Suomea ei suljettu ulkoisilta vaikuteilta vaan käytettiin tietoisesti - joskin myös valikoiden - hyväksi eurooppalaisen korkeakulttuurin traditiota. Osaksi kansainväliset ilmiöt merkitsivät irtautumista kansallispoliittisista tarkoituseristä, osaksi ne yhdistettiin ja sulautettiin kansalliseen arvo- ja merkitysjärjestelmään, kuten Erkki Sevänen on todennut. Kulttuurielämässä esiintyi moniäänisyyttä myös sotien välillä, mutta poliittiset valtasuhteet ja kulttuuripoliittiset järjestelyt suosivat kansallisena pidettyä, porvarillista ja perinteisiin kiinnittynyttä taidetta. Pluralismia ei pidetty tavoittelemisen arvoisena. Modernismi oli paljolti älymystön ylläpitämä kulttuurimuoto, josta nauttiminen edellytti kykyä tulkita monimutkaisia koodeja.²

Suomen itsenäistyminen, kansalaissota ja torpparikysymys veivät huomion kansallisiin kysymyksiin. Kansatieteellinen tutkimus korosti kansallisia aiheita, myös käsityön merkitystä. 1900-luvun alussa on tutkitussa aineistossa havaittavissa selviä varhaismodernistisia vaikutteita. Valtiollinen itsenäisyys alkoi kuitenkin konservatiivisin ja talonpoikaisin periaattein ja yhteiskuntaa leimasi kaksijakoisuus, esimerkiksi eri kieliryhmien sekä punaisten ja valkoisten välinen juopa. Kaksijakoisuus näkyi myös siinä, miten toisaalta korostettiin käsityöllisen, varsinkin kotiteollisen, toiminnan merkitystä ja kansallishenkisyyttä sekä esineellisen kansantaiteen ja kansanrakennusten esikuvamaisuutta. Toisaalta ymmärrettiin myös koneellisen tuotannon välttämättömyys ja insi-

¹ Kolbe - Kervanto Nevanlinna 2003, 24-25.

² Sevänen 1998, 287, 304-306, 326-327.

nöörimäisen suunnittelun esteettisyys - haluttiin oppia näkemään esineissä rakenteellisia kauneusarvoja. Kansatiede ja kansantaide sitoutuvat monin eri tavoin käsityön ja taideteollisuuden kehitykseen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä: kansatieteelliset matkat maaseudulle, suomalainen tyylin etsiminen, Suomen Käsityön Ystävät, kotiteollisuusliike, Svindthin ja Sireliuksen tutkimukset, varsinkin kansallispuvut ja ryijyt. Funktionalismin sisäänajo ei taideteollisuudessa tapahtunut ainoastaan rakennustaiteen klassisismien kautta, vaan myös käsityön ja taideteollisuuden rationaalisuuteen ja tarkoituksenmukaisuuteen sekä kansankulttuuriin perustuvien näkemysten välityksellä.

Kansankulttuurin osuudesta on esitetty myös vastakkaisia näkemyksiä. On nähty, että "kansanrakentaminen ja -käsityön aito, 'itsetiedottomasti' syntynyt funktionalismi tuotiin jälkiviisaasti lähtökohdaksi muotoilukulttuurin myyttisellä, historiallisella jatkumolla"³. Talonpoikaisen perinteen konstruktivisuuden korostamisessa ei tämän aineiston perusteella ole kyse jälkiviisaudesta tai itsetiedottomuudesta. Esimerkiksi Carolus Lindberg, Arttu Brummer ja Rafael Blomstedt korostivat kansanomaisen esineistön esikuvamaisuutta rationaalisen suunnittelun lähtökohdaksi. Myös Onni Okkonen kirjoitti Suomen taiteen historiassa (1945/1955), että "kansanomaisuus ei ole epämodernia, sillä siinä ilmenee pitkin matkaa nykyisen aikamme 'funktionalistinen' piirre"⁴. Kansanomaisuus hyväksytään Ville Lukkarisen (1998) mukaan nykyään Suomen taiteeseen, mutta oikeutus ja arvostus sille tulee korkeakulttuurisen funktionalismin kautta. Korkeataiteen ja kansantaiteen erottelu ei hänestä ole Suomessa ollut koskaan niin jyrkkä kuin esimerkiksi Italiassa, Ranskassa tai Britanniassa, koska nationalistinen ideologia sitoutui Suomessa kansan käsitteeseen ja suomalainen taidehistoria puolestaan sitoutui nationalistiseen ideologiaan.⁵ Kansallismielisen ideologian korostaminen näkyi käsityön ja taideteollisuuden osalta selvästi myös tutkimuksessa aineistossa.

Suomen taide-elämä kouluineen, taiteilijajärjestöineen, museoineen, näyttelytoimintoineen ja kriitikoinstituutioineen organisoitui Suomessa myöhään eli vasta 1800-luvun jälkipuoliskolla. Valtio ja kansalaisliikkeet tukivat vuosisadan vaihteessa ajatusta taiteen laadun kohottamisesta ja kansainvälisesti vertailukelpoisten tuotteiden aikaansaamisesta. Valtio, kansalliset liikkeet ja taide-elämä kietoutuivat toisiinsa.⁶ Samanaikaisesti taiteen yleisöpohja laajeni, kun porvaristo ja keskiluokka nousivat suuremmaksi taidetta ylläpitäväksi ryhmitymäksi. Syntyi perusta nykyaikaisille taidemarkkinoille, kun alettiin korostaa taiteen itseisarvoa suhteessa teollisuuteen, kauppaan, politiikkaan ja arkisiin asioihin, joiden yläpuolelle taide asetettiin. Muodostui taiteen autonomiaesteettinen näkemys, jonka mukaan taide alettiin ymmärtää esteettisten tai henkisten arvojen ulottuvuutena. Taide nähtiin tietynlaisena erityislaatuna ja itsenäisyyttä painottavana ajatustapana. Periaatteesta tuli arvostuskriteeri ja taiteen tehtäväksi muodostui korkeampien arvojen ylläpitäminen. Korkeakulttuuriin sitou-

³ Kalha 1997, 269.

⁴ Okkonen 1955, v-vi.

⁵ Lukkarinen 1998, 21, 26.

⁶ Sevänen 1998, 273-274, 277, 380; Lukkarinen 1998b, 20.

tunut sivistyneistö ja ylemmät sosiaaliset kerrostumat harjoittivat kulttuurisia eroja korostavaa ja eroja luovaa määrittelyvallan käyttöä. Autonomiaesteettiset näkemykset johtivat taiteiden sosiaalisen hierarkian luomiseen, kun korkeakulttuuri voitiin erottaa sekä ihmisten arkielämään liittyvästä kansantaiteesta että käyttötaiteesta.⁷ Tutkitusta aineistosta ilmenee, että taidetta koskeneen julkisen keskustelun liittäminen kansanvalistukseen ei rajoittunut Suomessa ainoastaan 1800-luvun viime vuosikymmeniin vaan jatkui seuraavan vuosisadan alkuvuosikymmeninä ja myöhemminkin. Keskustelu oli yhteydessä suomalaisen valtion ja kansakunnan rakentamisprojektiin.

Kaupunkien käsityö, maaseudun kotiteollisuus sekä teollisuus ja taideteollisuus organisoituivat ajallisesti taiteen kanssa samoihin aikoihin, mutta omiin organisaatioihinsa. Esimerkiksi kuvataiteiden ja kotiteollisuuden järjestöjen välillä oli tiukka raja. Maalaustaide ja kuvanveisto olivat korkeataidetta, kun taas käsityö katsottiin rahvaan elinkeinoksi, jolla ei ollut yleensä kuvataidejärjestöjen mielestä mitään tekemistä taiteen kanssa. Toisaalta aineiston perusteella on havaittavissa, että valtion taholta varsinkin maaseudun kotiteollisuus samoin kuin Erkki Seväsen mukaan kielelliseen ilmaisuun perustuva kirjallisuus ja teatteri asetettiin taiteista oikeanlaisten kansallisten arvojen ilmentäjiksi, valjastettiin kansalliseen rakennustehtävään. Teatteria ja kirjallisuutta pidettiin kansanomaisina lajeina, joiden vaikutus laajoihin ihmisjoukkoihin oli muita taiteita merkittävämpää.⁸

Yleinen tietomäärän kasvu vaikutti maaseudun väestön arvostukseen 1900-luvun alussa. Sivistystaso nousi. Näköpiirien avartajina ja impulssien antajina olivat yhdistykset, organisaatiot ja lehdistö. Kätevyys haluttiin säilyttää varsinkin maaseudulla. Kotiteollisuusaatteen avulla pyrittiin priorisoimaan käsityötaidon ja kotiteollisuustuotteiden kansalliset arvot, vaikka aluksi, kun Suomen Yleinen Käsityöteollisuusyhdistys perustettiin 1893, oli kyse pääasiassa kotiteollisuuden tukemisesta elinkeinona sosiaalipoliittisista syistä. Vähitellen perustettiin myös muita järjestöjä, kuten marttaliitto, työväen- ja kansalaisopistot sekä valtion kotiteollisuustoimisto 1908. Alan opetusta ja neuvontaa tehostettiin perustamalla kotiteollisuuskouluja ja alueellisia kotiteollisuusyhdistyksiä, järjestettiin työ- ja suunnittelukilpailuja, välitettiin tuotteiden malleja ja perustettiin kotiteollisuuskauppoja. Kaikella sillä informaatiolla, jota kotiteollisuudesta levitettiin, pyrittiin kansallisen käsityön arvostuksen kohottamiseen ja laadun parantamiseen sekä tuotteiden määrän lisäämiseen omatarvetuotannossa ja varsinkin ansiokotiteollisuudessa. Periksi annettiin vasta 1920-luvulla, jolloin teollisuus syrjäytti käsityön. Kotiteollisuudella kuten myös kaupunkien käsityöllä oli aina 1920-luvulle saakka Suomessa myös kansantaloudellista merkitystä. Käsityö oli tavallaan poliittinen väline.

Suomessa kotiteollisuusliikkeellä oli sekä elinkeinollisia että aatteellisia - edistää, tukea, kehittää - pyrkimyksiä. Edistäminen ja tukeminen tapahtui isänmaallisin ja esteettisin perustein paikallista perinnettä soveltaen. Pyrkimyk-

⁷ Koistinen - Sevänen - Turunen 1995, 8-10; Turunen 1995, 18-19; Sevänen 1998, 312-315, 382-387.

⁸ Sevänen 1998, 275-283, 318-320.

senä oli ylläpitää hyvää makua, tässä tapauksessa kansanomaiseen tarkoitukseen mukaisuuteen sekä valmistuksen ja muotoilun korkeaan laatuun perustuvaa hyvää makua. Kotiteollisuuden merkitys koettiin kansantaloudelliseksi, moraaliseksi ja esteettiseksi. Käsityö kasvatti luonnetta, kehitti kauneusaistia ja synnytti itseluottamusta ja omanarvontuntoa. Kotiteollisuusliikkeen piirissä ei pyritty yläluokan taidehistoriallisten tyylien tai porvariston kotien matkimiseen vaan yksinkertaiseen kauneuteen, niukkuudesta syntyvään protestanttiseen kauneuteen. Vetoaminen "hyvään makuun", makukasvatus, toimi välineenä päämäärien saavuttamisessa. Tilanne oli samankaltainen Ruotsissa, kuten Sofia Danielsson on osoittanut⁹.

Kaupunkien käsityön tilanne oli toisenlainen kuin kotiteollisuuden. Ammatillinen koulutus jäi tuuliajolle ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen ja elinkeinoelämän vapauttamisen jälkeen. Ammattikasvatusta koskevat lait ja asetukset tulivat voimaan vasta 1920-luvun vaihteessa. Teollisuus kiehtoi käsityöstä kiinnostuneita. Myös kotiteollisuuden piiristä siirtyi työvoimaa teollistuvan käsityön palvelukseen. Kaupunkien käsityössä ja kotiteollisuudessa oli noususuhdanne 1920-luvun alkuun asti, vaikkakin ankara kilpailu heikensi käsityöläisten työn laatua. Parannusta ei etsitty korostamalla ammattisuunnittelijoiden käyttöä, vaan painotettiin liiketaloudellisia periaatteita, rationaalista työskentelyä ja korkeaa työn laatua.

Vanhan kuolema on yhä edelleen uuden syntymä. Tämä dynamiikka on opittu liittämään osaksi taiteen olemusta. Voi pohtia, oliko käsityössä tilanne samankaltainen: mitä siinä kuoli ja mitä syntyi tilalle, vai onko vain väkisin yritetty pitää käsityön traditiota hengissä? Ammattikuntalaitos kuoli, siis lakkautettiin, ja tilalle tuli vapaa elinkeinonharjoittaminen, yrittäjäyys. Kuka tahansa sai kutsua itseään käsityöläiseksi ja valmistaa ja myydä laatukriteereistä piittaamatta mitä halusi. Samanaikaisesti ammattikuntamainen työskentely jatkui, mutta toiminnot eriytyivät. Käsityöläismestari-käsitteen sisältö jakautui useiksi eri nimikkeillä toimiviksi ammattihenkilöiksi, kuten suunnittelija, valmistaja, alihankkija, markkinoija, myynnin organisoija, opettaja, neuvoja, työnjohtaja... Keskustelu niin käsityöläisten kuin manufaktuurityöläisten, insinöörien ja tekniikoiden ammattitaidon kohottamisesta oli vireillä Suomessa 1840-luvulta lähtien. Jo sunnuntaihoukoulujen perustamisella pyrittiin parantamaan käsityöläisten ja pienten manufaktuuri ammattitaitoa. 1900-luvun alussa ammatillinen koulutus etsi yhä muotoaan ja yritti sopeutua yhteiskunnan muutoksiin.

Keskustelu, oliko taideteollisuus luovuutta korostavaa, yksilöllistä taidekäsityötä vai teollista suurtuotantoa, jakoi taideteollisuusväen kahtia. Konservatiivisia ja kansallisia arvoja korostaen Arts and Crafts -liikkeen hengessä painotettiin, että käsityöpajoissa saattoi tuntea työniloa ja nähdä ja kokea koko työprosessin päinvastoin kuin epähuumanimmassa ositetussa teollisessa työssä. Käsityön kannattajat vastustivat tehdastuotannolle ominaisia tyyllisiä sekoituksia ja imitointia sekä kunnioittivat aitoja materiaaleja ja rakenteiden rehellisyyttä. Ongelmaksi muodostui, kuinka yhdistää riittävä hyvälaatuisten esineiden tuotanto suurille ihmisjoukoille ja samalla ottaa huomioon tuotteiden es-

⁹ Danielson 1991, 266-267.

teettisyys, työntekijöiden sosiaaliset olot, työtyytyväisyys sekä tuotannon ta-
loudellisuus.

Humanismin, sivistyksen ja valistuksen ihanteet olivat tutkimusaineistos-
sa vahvasti esillä. Ajatukset hyvän muotoilun sanoman levittämisestä ja valis-
tuksen aatteesta näkyivät esimerkiksi William Morrisin ihanteissa ja Bauhausis-
sa, siis myös modernismissa. Kuluttajavalistus ja yleisön maun standardeihin
vaikuttaminen oli pyrkimyksenä myös alan näyttelyillä sekä lehdillä ja julkai-
suilla. Tutkituista lehdistä varsinkin *Kotitaitteen* ja *Käsieteollisuuden* valistava ote ja
"hyvän maun" mukainen kasvattaminen korostuivat. Käsityön avulla kasvat-
tamisen idea ei kuitenkaan ollut uusi, koska aikanaan jo Uno Cygnaeus uskoi
kauneuden jalostavan ihmistä ja suositteli siksi käsityön ja piirustuksen opetus-
ta kansakouluihin.

Kamppailu rationalismin, myöhemmin funktionalismin ja teollisen tuo-
tannon sekä yksilöllistä ilmaisu- ja perinteistä taidekäsityötä kannattavien välil-
lä ei ainoastaan rajoittunut lehtien palstoilla käytyyn mielipiteenvaihtoon, vaan
sitä käytiin myös Ornamon sisällä 1930-luvulla¹⁰. Vaikutusvaltainen Arttu
Brummer, joka oli Ornamon aktiivijäsen (1911-1951), Taideteollisuuskeskuskou-
lun opettaja (1919-1951) ja Taideteollisuusmuseon intendentti (1927-1951), puo-
lusti käsityötraditioon perustuvaa koristetaidetta. Hän ei esimerkiksi kertonut
Terttu Luukanteleen mukaan oppilailleen Bauhausista tai Alvar Aallosta¹¹. Foo-
rumina Brummerilla oli *Käsieteollisuus*-lehti, *Ornamon vuosikirja* ja *Domus*, joiden
toimitukseen hän kuului. *Domuksen* päätoimittajan vaihdokset antavat kuvan
niistä ristiriidoista, joita taideteollisuudessa ja myös ornamolaisten välillä oli¹².
Funktionalismin kannattajiin lukeutunut Gustaf Strengell toimitti lehden en-
simmäisen numeron, mutta joutui eroamaan toimituksellisten mielipide-erojen
vuoksi. Hänen tilalleen valittiin taidekäsityön suosija Arttu Brummer, joka toi-
mitti lehteä lähes kaksi ja puoli vuotta, mutta koki saman kohtalon kuin Stren-
gell. Viimeisen vuoden *Domus* ilmestyi jälleen funktionalismin kannattajana
tunnetun Nils Gustav Hahlin johdolla.

Suomalaisessa taidekäsityö/teollinen tuotanto -diskurssissa käytiin sa-
mantyyppistä vuoropuhelua ääripäiden luova, yksilöllinen taidekäsityö versus
teollisuuden intressit huomioiva suunnittelu välillä kuin Werkbundissa 1910-
1930-luvuilla. Tutkimusaineiston perusteella taideteollisuuden kehittämistyön
ongelmana oli, että etsittiin intensiivisesti suomalaista tyyliä - jotakin, joka olisi
ajankäytännöllistä ja joka tunnistettaisiin maailmalla suomalaiseksi - mutta sitä ei
saatu synnytettyä. Kansallisten arvojen korostaminen ja niiden perustalle taide-
teollisen tuotannon rakentaminen oli ymmärrettävää itsenäisyyteen pyrkivässä
ja juuri itsenäistyneessä Suomessa, josta haluttiin tehdä nopeasti länsimainen
sivistysvaltio, jolla olisi kansallisesti jotakin omaa. Aineiston perusteella suoma-
laisen tyylin rakentaminen oli 1900-luvun ensivuosisikymmenillä hajanaista. Ei
osattu päättää, mitä haluttiin - välillä painotettiin saksankielisten alueiden ta-

¹⁰ Aav 1991, 87; op. cit. Arttu Brummerin kirjelmä Koristetaiteen Liitto Ornamolle
7.5.1933. Ornamon arkisto. Taideteollisuusmuseo.

¹¹ Huovio 1998, 200.

¹² Aav 1991, 85-87.

voin rationaalisuutta, välillä perinteisiä ja kansallisia arvoja. Vaikutteita otettiin Isosta-Britanniasta, Pohjoismaista ja Manner-Euroopasta. Kansallinen taidekäsityökuulttuuri haluttiin luoda talonpoikaisen historiallisista tyyleistä vaikutteita saaneen kansantaiteen ja kotiteollisuuden perustalle – ei vanhaa kopioiden, vaan sen hengessä, yksilöllisyyttä ja luovuutta korostaen. Uskottiin, että vuosisatojen kuluessa kansainväliset tyylihistorialliset piirteet olivat suodattuneet suomalaisiksi. Kansallisen näkemyksen rinnalla eli koko ajan – välillä voimistuen välillä taantuen – rationaalisuutta ja teollista valmistusta suosiva suuntaus. Toisille taideteollisuus tarkoitti taiteen kaltaista, yksilöllistä taidekäsityötä toisille teollista, rationaalista tuotantoa. Sama sanan sisällön määrittelyn vaikeus näkyy taideteollisuudessa vielä nykyäänkin.

Keskuskoulusta valmistuneiden koristetaiteilijoiden tuotteita alettiin kutsua taidekäsityöksi, koska haluttiin erottaa taideteollisuuskoulutuksen saaneet muun käsityökoulutuksen saaneista, mutta myös, koska haluttiin korostaa suunnitteluun liittyvää taiteellista luovuutta. Toisinaan tavallista käsityötä taidekäsityöksi kutsumalla ylennettiin taitavien käsityöläisten työtä. Myös osa kansantaiteesta ylennettiin taidekäsityöksi, jopa kuvataiteeksi, kuten tapahtui 1910- ja 1920-luvuilla kansanomaisille ryijyille. Kaupunkien käsityön raunioilta syntyi taidekäsityö ja taideteollisuus. Kansankulttuuri kisaili korkeakulttuurin ja kulutuskulttuurin kanssa. Käsitteiden rajat olivat kiistanalaisia varsinkin taideteollisuuden osalta. Oliko kotimaisessa taideteollisuudessa 1900-luvun alkuvuosikymmenillä kyse teollisen kulutuskulttuurin tuotteista, kansallisia piirteitä korostavasta käsityöstä vai taiteenkaltaisesta taidekäsityöstä? - Lähinnä kahdesta viimeksi mainitusta.

Kuten Ruskin ja Morris, myös funktionalistit uskoivat, että esineen eettinen ja esteettinen arvo on peräisin tavasta, jolla se on tehty. Voi myös ajatella, että funktionalistit käyttivät vain uusia käsitteitä perinteisesti käsityöhön liittyvistä toimintamalleista ja periaatteista. Myös Suomessa käsityöläiset olivat jo vuosisatojen ajan tehdessään sarjatyytä, kuten Vakka-Suomessa puuastioita¹³ tai tehdessään useita samanlaisia esineitä, valmistaneet esineestä mallikappaleen sekä hioneet työmenetelmänsä tarkoituksenmukaiseksi ja nopeiksi – synnyttäneet tyyppimallin. Arkipäivän käyttöesineitä valmistettaessa käsityöläiset ottivat huomioon myös käyttötarkoituksen ja funktionaalisuuden. Arkikäyttöesineistä jätettiin rakenne näkyviin ja koristelut tekemättä, koska edullisuus oli tärkeä tekijä. On myös tuotu esille, että funktionaaliset kansan arkiesineet ovat vaikuttaneet teolliseen muotoiluun paljon enemmän kuin esimerkiksi Arts and Crafts -liike tai Bauhaus¹⁴. Teollisen muotoilun synnytti varsinaisesti teollistuminen, tekninen kehitys ja teolliset keksinnöt, jotka eriyttivät teollista muotoilua ja liiketaloudellista maailmaa käsityömaaisesta tuotannosta ja suunnittelusta.

Kotiteollisuus- ja taideteollisuusjärjestöt korostivat muotoilun kulttuurisia ja humaaneja lähtökohtia sekä aatteellisuutta. Voittoon ja markkinointiin perus-

¹³ Vakka-Suomessa valmistettiin puuastioita ja myytiin kotimaahan ja ulkomaille valtavia määriä 1400-luvun alusta 1800-luvun alkupuoliskolle saakka. Virrankoski 1963, 250-288.

¹⁴ Heath et al. 2000, 16.

tuva kaupallisuus ei saanut tulla pääasiaksi, aatteellisuutta tärkeämmäksi. Käsi-työtradition vitaalisuus, käsityön laatu -käsité ja luonnon materiaalien käyttö vaikuttivat kotimaiseen ja yleensäkin pohjoismaiseen taideteollisuuteen kehitettäessä vaihtoehtoista, humanista, käsityöpohjaista tuotevalikoimaa vastakodaksi teollisille kotien kulutustavaroille.

Usein ulkomaalaiset muotoilun tutkijat¹⁵ korostavat sekä suomalaisessa että pohjoismaisessa modernismissa kansantaitteen ja modernismin yhteensulautumista. Käsityöperinteen vaikutus on korostunut ja siksi myös funktionalistiset esineet ovat pehmeämpiä ja inhimillisempiä kuin Keski-Euroopassa ja Yhdysvalloissa, joissa korostettiin kylmiä teräspuokihuonekaluja ja virtaviivaisuutta. Suomessa käytettiin – ja käytetään – luonnonmateriaaleja ja orgaanisia muotoja. Tutkimusaineistosta käy ilmi suomalaisen muotoilun, varsinkin materiaalipohjaisen taideteollisuuden, vankasti käsityöhön ja kotiteollisuuteen liittyvät juuret.

Ruotsissa kotiteollisuutta pidetään käyttötaiteen, taideteollisuuden lähtökohdaksi eikä käsityöläisyyteen ja kotiteollisuuteen perustuvaa menneisyyttä peitellä tai hävetä, kuten Suomessa usein tapahtuu. Svenska Slöjdföreningen (1846) vastaavaa toimintaa hoiti Suomessa kaksi yhdistystä: 30 vuotta myöhemmin perustettu Suomen Taideteollisuusyhdistys (1875) ja 50 vuotta myöhemmin perustettu Suomen Yleinen Käsitéollisuusyhdistys (1893), jonka sittemmin korvasivat valtion kotiteollisuustoimisto (1908) ja kotiteollisuusvaltuuskunta (1913). Vaikka Ruotsissa toimi 1800-luvun lopussa useita kotiteollisuusyhdistyksiä, ajoi Slöjdföreningen taidekäsityön ja teollisen taiteen ohessa myös kotiteollisuuden etua ja korosti yhteistyötä. Juopaa taideteollisuuden ja käsityön välille ei päässyt syntymään yhtä helposti kuin Suomessa. Molemmissa maissa taideteollisuudella, kotiteollisuudella ja kaupunkien ammattikäsityöllä olivat omat ammattijärjestönsä. Suomessa kaupunkien ammattikäsityö jäi käsityö- ja tehdasyhdistysten, myöhemmin pienteollisuusyhdistysten, vastuulle. Kotiteollisuutta ja taideteollisuutta ei ole meillä koettu yhteistyötä tekeviksi, vaikka tutkittu aineisto ja varsinkin Arttu Brummerin ja osittain myös Rafael Blomstedtin toiminta antavat toisenlaisen kuvan. Lisäksi koti- ja taideteollisuudessa on nähty poliittisia eroavaisuuksia. Taideteollisuusyhdistys liitetään liberaalien teollisuutta tukevaan toimintaan ja kotiteollisuus fennomaniaan. Kotiteollisuusliikkeen kansallishenkiset kannattajat eivät kuitenkaan tutkitun aineiston perusteella kannattaneet autonomiaestetiikkaa, l'art pour l'art -ajatusta, vaan lähinnä utilitaristisia näkemyksiä. He olivat tarkoituksenmukaisen käyttötaiteen kannalla, kun taas taideteollisuusliikkeen kannattajista erityisesti Arttu Brummerin näkemykset olivat lähempänä perinteistä fennomaanien taidetta taiteen vuoksi -ajattelua kuin liberaalien utilitarismia.

Aineenmukaisuudesta, tarkoituksenmukaisuudesta, aitoudesta ja rakenteen näkyvillä olemisesta tuli tutkimusaineiston perusteella 1900-luvun ensi vuosikymmenten käsityön ja taideteollisuuden rationaalisen suuntauksen peruslähtökohdaksi, jota korostivat esimerkiksi Lauri Mäkinen, Jalmari Kekkonen ja Rafael Blomstedt. Vastapainona oli brittiläisestä esteettisestä liikkeestä vaikutteita saaneiden, esimerkiksi Arttu Brummerin näkemykset taiteellisuuden, yksilöllisyy-

¹⁵ Esim. Massey 1994, 85-87.

den ja luovuuden korostamisesta. Suomen kansallisromantiikkaan vaikutti merkittävästi Arts and Crafts -liike, ehkä enemmän kuin mannereurooppalainen l'art nouveau, koska pyrittiin suomalaisuuden pohjalta kansalliseen ilmaisuun ja suomalaisen tyylin luomiseen. Isossa-Britanniassa liikkeen taustalla oli myös brittiläisen käsityön henkiin herättäminen, koska se oli lähes kadonnut teollistumisen myötä. Rationaalisuuden tai kansallishenkisyyden korostamisesta sai alkunsa myös kahtiajako. Suhtautuminen taideteollisuuteen luovan ongelmanratkaisun näkökulmasta johti yleisten kansainvälisten muotojen etsimiseen, kun taas yksilöllisen luovuuden painottaminen johti kansallisten piirteiden korostamiseen, kuten Sigurd Frosterus asian esitti Henry van de Veldeltä vaikutteita saaneena *Euterpe*ssa 1905. Miettiessäni Frosteruksen ajatusta ja soveltaessani sitä suomalaisen taide-teollisuuden aatteellisiin taustoihin voin viime vuosisadan alkuvuosikymmenillä havaita rinnakkain kaksi kehityslinjaa:

- A. romantiikka - suhde luontoon - alkuperäisyyden ja yksilöllisyyden painottaminen - nationalismi - nostalgia - kansalliset tieteet - suomalaiskansallinen muotoilu
- B. valistuksen ajan rationaalisuus - industrialismin hyötyajattelu - teollinen tuotanto - rationalismi - klassisismi - funktionalismi

Linjojen yhdistelmästä muodostui vähitellen suomalainen esinemuotoilu, jolle on ominaista taloudellisen pakon ja protestanttisen niukkuuden pohjalta syntynyt kansallinen esteettinen ihanne, joka näkyy pelkistämisenä, orgaanisina muotoina ja luonnon materiaalien arvostamisena. Tutkimuksen kohteena olevissa artikkeleissa korostettiin toisaalta rationaalisuutta ja sitä kautta saksankielisen alueen varhaisfunktionalismin ihanteita sekä teollisuuden ja suunnittelijoiden yhteistyötä. Toisaalta pyrittiin tuottamaan yksilöllisiä tuotteita korostaen kansallisia piirteitä ja käsityöideologiaa. Yhtenäistä esinetuotannon suomalaista tyyliä yritettiin synnyttää 1900-luvun alusta lähtien.

Suomessa eivät taideteollisuuden eivätkä myöskään kotiteollisuuden tai käsityö- ja teollisuusammattien koulu-uudistukset tähänneet käsityöläisten, koulutuksen saaneiden suunnittelijoiden ja teollisuuden yhteistyöhön, kuten esimerkiksi Saksassa. Taideteollisuuskeskuskoulun opetus perustui vielä Armas Lindgrenin vuoden 1902 uudistusten jälkeenkin taideteollisuuteen käsityönä (keramiikka, huonekalut, metalli, tekstiilit). Koneiden ja laitteiden suunnittelu ei ilmeisesti kuulunut opetusohjelmaan. Koulussa ei juurikaan ollut taideteollisuusalan käytännön työpajaopetusta. Vasta 1910- ja 1920-luvuilla valmistuneista alkoi tulla itsensä suunnittelutyöllä elättäviä ja yhteiskunnan kehitykseen tuotesuunnittelun ja sisustustaiteen näkökulmasta kantaaottavia. Tutkitun aineiston perusteella Suomessa oltiin hyvin perillä Saksassa ja Ruotsissa tapahtuneista muutoksista, mutta Suomesta ei löytynyt yhtä innostuneita aatteen eteenpäin viejiä kuin Saksassa oli Hermann Muthesius ja Ruotsissa Gregor Paulsson. Rafael Blomstedtin kannanotot jäivät Arttu Brummerin lennokkuuden varjoon. Taideteollisuuspiirejä uudistushenkisemmin teollisuuden tarjoamiin mahdollisuuksiin 1910-1920-luvulla suhtauduttiin kotiteollisuuden piirissä.

Lauri Kuoppamäki toimi aktiivisesti kotiteollisuuden kehittämistyön lisäksi puusepänteollisuuden ja Suomen Messujen parissa. Myös kaupunkikäsiytyö suuntasi toimintaansa kohti liiketaloudellisuuden periaatteita ja teollista käsiytyötä. Toisaalta taideteollisen koulutuksen taidekäsiytyöpainotteisuus toimi pohjana Suomen kansainväliselle menestykselle ja Finnish Design -käsitteen syntymiselle 1950-luvulla.

Kotimaisen Työn Liitto valisti kuluttajia sanoma- ja aikakauslehdissä – myös *Kotitaitteessa* ja *Käsiteollisuudessa* – syistä, joiden vuoksi kotimainen tuotanto ei pystynyt kilpailemaan tuontitavaroiden kanssa. Vuonna 1912 perustetun liiton voi nähdä saksalaisen työliiton, Deutscher Werkbundin (1907) kaltaisen toiminnan suomalaisena versiona. Pyrkimyksenä oli kotimaisen korkealaatuisen tuotannon edistäminen ja markkinointi.

Verrattaessa taideteollisuusalan organisoitumista kotiteollisuuteen huomaa, että ensiksi mainittu jäi hyvin Helsinki-keskeiseksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys toimi pääkaupunkiseudulla ja ylläpiti Suomen ainoaa taideteollisuusalan oppilaitosta sekä taideteollisuusmuseota. Yhdistyksen vaikutus ei levinnyt systemaattisesti koko maahan. Kun taas kotiteollisuudella oli keskusjärjestö, jonka alaisuudessa toimi 22 alueellista kotiteollisuusyhdistystä ja noin sata kotiteollisuuskoulua sekä parisataa kotiteollisuusopettajaa ja konsulenttia eri puolilla maata, jotka olivat enemmän tai vähemmän yhteistyössä maaseudun käsiytyöläisten kanssa. Taideteollisuudessa yhteistyö teollisuusyritysten, mutta myös käsiytyöläisten kanssa jäi pääasiassa suunnittelijoiden, koristetaiteilijoiden varaan. Ornamo otti vuodesta 1911 lähtien vastuuta toimialansa kehittämisestä ja alan markkinoinnista. Uutena ja mielenkiintoa herättävänä toimialana ei taideteollisuus eikä myöskään Taideteollisuusyhdistys saavuttanut yhteiskunnallisesti yhtä merkittävää asemaa kuin esimerkiksi Svenska Slöjdföreningen tai Deutscher Werkbund.

Tutkittujen lehtien sisällön perusteella 1900-luvun alkuvuosikymmenillä Suomessa seurattiin aktiivisesti alan kansainvälistä kehitystä. Henkilökohtaisten kontaktien, lehtien ja kirjallisuuden välityksellä saatiin ensi käden tietoja. Rationaalisista ja varhaismodernistisistä näkemyksistä kirjoitettiin varhain, mutta ajatusmalli ei välttämättä näkynyt vielä ajan kotimaisessa esinetuotannossa, koska yhteistyö teollisuuden, kaupan ja suunnittelijoiden välillä etsi vielä muotoaan. Poikkeuksen teki Josef Hoffmannilta vaikutteita saanut yksinkertainen, "suora suomalainen tyyli", jolla oli Arttu Brummerin mukaan tietyn aikaa (n. 1910-1915) valta-asema kotimaisessa huonekalutuotannossa. Suomalaisen taideteollisuuden ja sen harvalukuisten taiteilijoiden on sanottu työskennelleen vielä 1920-luvulla jokseenkin etäällä siitä kansainvälisestä avantgardesta, joka rakensi Keski-Euroopassa muotoilun uudistusliikettä¹⁶. Tutkitun aineiston perusteella voi sanoa, että jo 1910-luvun alussa ainakin artikkeleiden kirjoittajat ja lehtien toimittajat aistivat tulevia muutoksia ja välittivät moderneja näkemyksiä lukijoille. Ulkomaanmatkojen, lehtien ja näyttelyiden välityksellä saatiin tietoja järkipäisestä suunnittelusta sekä yhteistyöstä teollisuuden ja kaupan kanssa. Ensimmäinen maininta suunnittelijoiden, teollisuuden ja kaupan yhteistyöstä

¹⁶ Esim. Maunula 1990, 160.

oli *Kotitaitteessa* 1908. Varsinkin Saksan taideteollisuuden keskeisen vaikuttajan Hermann Muthesiuksen näkemykset välittyivät sekä suoraan saksankieliseltä alueelta että Ruotsin kautta. Tutkituissa lehdissä ei kuitenkaan nimeltä mainiten kirjoitettu Bauhausista, ja Walter Gropiuksestakin vain yhden kerran.

Saksan ja Itävallan esimerkeistä huolimatta Suomessa ei haluttu lähteä pontevasti etsimään käsityömäiselle taideteolliselle toiminnalle uusia uria, tarjoamaan teollista tuotantoa todellisena vaihtoehtona taidekäsityölle. Sen sijaan kaupunkien käsityössä ja kotiteollisessa toiminnassa jouduttiin olosuhteiden pakosta ja toisaalta myös vapaaehtoisesti ottamaan mallia teollisen tuotannon menestymisen periaatteista, kuten sarjatyöstä, työnosituksesta ja liiketaloudellisiin toimintaperiaatteisiin perehtymisestä. Haluttiin uskoa käsityön vuosituhantiseen jatkumiseen, vaikka maailma muuttui ympärillä. Merkittävässä roolissa olivat Lauri Mäkinen, vuodesta 1920 Kuoppamäki, ja Jalmari Kekkonen. Heillä oli aito huoli kotiteollisuuden ja kaupunkien käsityön tilasta. Viktor von Wright oli myös tärkeä vaikuttaja, mutta hän oli Mäkiseen ja Kekkoseen verrattuna edellisen sukupolven edustaja. Von Wright suuntautui enemmän järjestötoimintaan ja lainsäädäntöön kuin makukasvatukseen, estetiikkaan ja visioimiseen. Kotiteollisuuden ja taidekäsityön tunnuslauseeksi tuli 1920-luvun alussa "perinteen pohjalta uutta luoden". Samoihin aikoihin syntyi myös slogan "taiteilijat tehtaisiin".

Suomen taideteollisuuden historiassa on yleensä todettu, että tarkoituksenmukaisuus ja muotoilun ja varsinkin sisustamisen sosiaaliset periaatteet tulivat Ruotsista Suomeen Gregor Paulssonin "vackrare vardagsvara" -pamfletin (1919) tai aikaisintaan Liljevalchsin Hem -näyttelyn (1917) herättämän sosiaalisen ajattelun välityksellä¹⁷. Tutkittujen lehtien, varsinkin *Kotitaitteen* ja *Käsiteollisuuden* artikkelit osoittavat, että sosiaalinen ajattelu ja rationaalisuus saavuttivat Suomen jo 1900-luvun alussa. Suomessa korostettiin Arts and Crafts -liikkeen mukaisesti tarkoituksenmukaisuutta sekä materiaalin ja rakenteen yhteensopiavuutta samoin kuin Deutscher Werkbundin mukaisesti suunnittelijoiden, tuotannon ja liike-elämän välistä yhteistyötä sekä rationaalisuutta ja kaikkien yhteiskuntaluokkien huomioonottamista suunnittelussa. Kyseisin ajatuksia pyrittiin edistämään Suomessa paljon yleisemmin kuin Gustaf Strengellin ja Sigurd Frosteruksen vuoden 1904 kiistakirjoituksen välityksellä. Yksi syy tähän on Henry van de Veldeltä ja hänen lähipiiriltään saadut vaikutteet, jotka tulivat A. W. Finchin ja Sigurd Frosteruksen kautta suoraan Belgiasta ja Weimarista Suomeen. Oma vaikutuksensa oli myös Josef Hoffmannilla, jonka luona Rafael Blomstedt oli työskennellyt. Arts and Crafts -liikkeen aatteellinen sisältö rantautui Suomeen Jalmari Kekkosen, A. W. Finchin, Louis Sparren ja Gustaf Strengellin ammatti- ja aikakauslehtiin kirjoittamien artikkeleiden välityksellä, mutta myös siksi, että ajan käsityöläiset, arkkitehdit, taiteilijat, koristetaiteilijat, yliopisto-opiskelijat, virkamiehet ja sivistyneistö matkustivat usein Englannissa, Pohjoismaissa ja Manner-Euroopassa sekä Yhdysvalloissa. Ajatukset levisivät myös suomenkielisten lehtien välityksellä todennäköisesti paljon laajemman

¹⁷ Kruskopf 1989, 127; Maunula 1990, 160.

piirin tietoisuuteen kuin ruotsin-, saksan-, ranskan- ja englanninkielisiä julkaisuja lukeneen sivistyneistön ja oppineiden keskuuteen.

Oliko kotiteollisuuden, käsityön ja taideteollisuuden edistäminen Suomessa osa kansallista politiikkaa kuten muotoilun edistäminen Englannissa? Keinot ainakin olivat käsityömäisemmät kuin Englannissa, jossa yritettiin 1800-luvulla voittaa Ranska teollisen tuotannon avulla. Kehitettiin taideteollisuuskoulutusta, malleille saatiin tekijänoikeudet, näyttelytoiminta vilkastui, teollisuus voimistui. Arts and Crafts -liike toimi teollisuuden vastapoolina. Suomessa taas taide-teollista tuotantoa luotiin 1900-luvun ensivuosisikymmenillä kansallisen käsityön ja Arts and Crafts -liikkeen ideologian pohjalta. Yhteistä maille oli se, että tarkoituksena oli parantaa kansalaisten yleistä makua sekä kouluttaa ja valistaa. Uusien käsitysten omaksuminen oli Suomessa aluksi vaikeaa, koska perinteinen käsityö oli mentaliteetiltaan liian voimakasta ja varsinkin kaupunkien ammattikäsitöläiset liian itsetietoista, jotta käsityöläisten näkemyksiin olisi voitu vaikuttaa makumestarin otteella. Myös taideteollisuuskeskuskoulussa oli vankumattomia käsityön kannattajia, kuten A. W. Finch¹⁸ ja Arttu Brummer.

Hyvästä mausta puhuttaessa voi myös pohtia kenen mausta oli kyse – yleisestä hyvästä mausta vai mielipidevaikuttajien (toimittajat, artikkeleiden kirjoittajat) henkilökohtaisista mieltymyksistä ja arvostuksista? Mikä osuus oli suunnittelijoiden tai tehtaanomistajien näkemyksillä? Näkyikö hallitsevan keskiluokan hyvä maku? Otettiin kouluttajien, kansan mielipide huomioon vai yritettiin kasvattaa makua vain ylhäältä käsin? Kuinka paljon suomalaiskan-sallisten lähtökohtien korostaminen vaikutti makukasvatukseen? Tutkimusaineisto antoi osittain vastauksen näihin kysymyksiin.

Portinvartioina, makumestareina ja hyvän maun välittäjinä toimivat artikkeleiden kirjoittajat ja toimittajat, joista useimmat toimivat muissa ammateissa ja luottamustehtävissä - arkkitehtina, käsityöläisenä, opettajana, taiteellisenä johtajana, koristetaiteilijana, yhdistyksen aktiivijäsenenä, valtion virkamiehenä, tarkastajana, yrittäjänä, järjestön puheenjohtajana. Lehdistä varsinkin *Kotitaide*, mutta myös *Käsitemallisuus* ja *Domus* pyrkivät vaikuttamaan voimakkaasti mielihiteisiin. *Ateneum* ja erityisesti *Euterpe* olivat yleisinä kulttuurilehtinä laajakatseisimpia ja moniarvoisia, kun taas *Koti- ja Yhteiskunta* sekä *Käsityö ja Teollisuus* olivat selkeämmin yhden aatteen puolestapuhujia - edellä mainittu naisasialiikkeen ja jälkimmäinen kaupunkien teollistuvan käsityön.

Maku pelkistyi 1900-luvun ensi vuosikymmeninä, mutta johtuiko tuotteiden yksinkertaistuminen yksilöiden maun muuttumisesta vai yhteiskunnallisten muutosten kautta rakentamisessa ja kotien sisustamisessa tapahtuneista muutoksista? Ilmeisesti molemmista. Maailmansotien välisenä aikana korostettiin kansallishenkeä ja kansallisarvoja sekä ihailtiin talonpoikaista elämänmuotoa. Ajattelutavan juuret olivat 1800- ja 1900-luvun vaihteen suomalaisuusajattelussa.

Aineistossa ilmeni selkeä jakautuminen käsityön eri osa-alueisiin myös instituutioiden muodossa. Raja-aitojen ylittäminen maaseudun kotiteollisuuden, kaupunkien ammattikuntaperäisen käsityön ja käsitemallisuuden sekä taide-

¹⁸ Aav 1999, 126.

teollisuuden taidekäsityön välillä osoittautui haasteelliseksi. Yhteistyötä ei ollut esimerkiksi taideteollisuuden ja teollistuvan kaupunkikäsityön välillä tämän aineiston perusteella, vaikka taideteollisuuskoulu oli aikanaan käsityöläiskoulu ja Viktor von Wright kuului oppilaitoksen hallintoon vuoteen 1911 saakka. Yhteinen toiminta onnistui suuremmissa määrin vain kotiteollisuuden ja taideteollisuuden kesken. Lauri Kuoppamäen yhteistyötarjouksista huolimatta kaupunkien ammattiyhdistyspohjainen käsityö halusi pysyä erillään kotiteollisuudesta ja hakeutui aktiivisesti vain kohti teollisuutta. Taustalla lienee ollut kyse myös henkilösuhteista erityisesti Lauri Kuoppamäen ja Viktor von Wrightin välillä eikä ainoastaan käsityöideologisista tai poliittisista eroista. Kuoppamäki oli maalaisliiton kansanedustaja 1917, kun taas von Wright kuului poliittisilta näkemyksiltään vasemmistoon ja oli 1882-1906 aateliston edustajana säätyvaltiopäivillä¹⁹. Esimerkki teollisuuden ja kotiteollisuuden välisestä yhteistyöhakuisuudesta oli puusepänteollisuuden vientiyhteistyö, jota Kuoppamäki koordinoi. Yhteistyöhaluttomuutta ja hajaannusta taideteollisuuden sekä yrittäjien ja teollisuuden välillä aiheutti puolestaan se, etteivät suunnittelijat 1900-luvun alkuvuosikymmeninä läheskään aina hallinneet suunnittelemiensa tuotteiden valmistamista käytännössä. Vaikeuksia tuotti myös arvioida valmistusprosessin taloudellisia ja teknisiä vaikutuksia suhteessa omaan suunnitteluun.

Tutkimuksen primaariaineisto antoi tietoa muutoksista sekä niistä käytännöistä, olosuhteista ja konteksteista, jotka vaikuttivat käsityöhön ja taideteollisuuteen. Tutkimuskysymykseen taiteen ja käsityön välisestä suhteesta voi vastata, että varsinkin taidekäsityö pyrki taiteen kontekstiin, johon se osittain 1900-luvun alussa hyväksyttiinkin Arts and Crafts -liikkeen sisällön mukaisesti osana kokonaistaideteos-ajattelua. Tuolloin myös taidenäyttelyissä esiteltiin maa-lausten ja kuvanveiston rinnalla taidekäsityötä. 1920-luvun vaihteesta alkaen yksilöllisen itseilmaisun ja autonomiaestetiikan puolesta puhui Arttu Brummer. Sisustustaide, koristetaide, taidekäsityö ja teollinen muotoilu eriytyivät 1800-luvulla omaksi alueekseen, jota alettiin kutsua sovelletuksi taiteeksi, käyttötaiteeksi. Juuri käytännöllisyytensä vuoksi se jäi arvohierarkiassa niin sanottujen puhtaisten taiteiden alapuolelle. Taiteen kutistuminen korkeataiteeksi, vapautta ja esteettistä mielihyvää korostavaksi, erotti esinemuotoilun taiteesta. Käyttöesineinäisyydestä tuli parametri, oleellinen raja, kuten Torsten Weimarck (2003) on todennut. Länsimaisen taiteen näkökulmasta taideteoksella ei nähty olevan käytännöllistä tarkoitusta. Taidekäsityöllä oli rajatapausten, Peter Dormerin käsittein "*salon de refuse*", leima myös Suomessa sen jälkeen kun taidekäsityötä ei enää hyväksytty taidenäyttelyihin.

Arttu Brummer ja Rafael Blomstedt korostivat, että esineet saisi suunnitella vain siihen koulutuksen saaneet henkilöt. Suunnittelija/koristetaiteilija tekee mallipiirroksen ja käsityöläinen tai yritys valmistaa tuotteen. Suomessakin syntyi jako suunnittelijoihin ja valmistajiin, kuten teollistuneempiin maihin oli syntynyt jo pari vuosisataa aiemmin. Käsityön kokonaisvaltainen valmistusprosessi osittui. Tilannetta harmitteli *Kotitaiteen* teksteissä muun muassa Hermann

¹⁹ Hallio 1916, 76-78; Alpi 1926, 108-111; Soininen 1998, 25.

Muthesius, joka piti esikuvana ammattikuntalaitoksen aikaisia koko työprosessin hallitsevia käsityöläisiä.

Käsityön suhde myös teollisuuteen oli monitahoinen, koska keksintöjen ja teknologisen kehityksen seurauksena teollisuus vei käsityöltä sen kansantaloudellisen aseman. Kaupunkien käsityön oli kuitenkin elääkseen toimittava samojen periaatteiden mukaisesti kuin teollisuuden, oltava kustannustehokas ja koneellistettava tuotantoa. Puhtaasti käsityöllinen toiminta jäi aatteellisuutensa vuoksi edustamaan henkisiä arvoja ja kulttuurista kontekstia.

Tutkimusaineisto osoitti, miten kiinteästi taideteollisuuden reseptio merkityksellistävänä ja diskursseja tuottavana sekä popularisoivana prosessina kiinnittyi myös käsityöllisiin ja kansanomaisiin funktionaalisiin arvoihin eikä pelkästään modernismin arvoihin. Käsityömaisessä, suomalaisessa taideteollisuudessa on kyse kansanomaisen käsityön ja taidon, korkeakulttuurisen taiteen ja teollisuuden liitosta, ei siis pelkästään korkeataiteen ja teollisuuden liitosta. Taidekäsityömaisessä taideteollisuudessa painottuu taiteen konteksti, kaupunkien ammattikäsityössä teollisuuden konteksti ja kotiteollisuudessa kansanomaisen käsityötaito. Mutta kaikissa kolmessa käsityön osa-alueessa ovat kaikki elementit läsnä, niiden painotukset vain ovat erilaisia – myös omien käsitteidensä sisällä.

Aineisto herätti kysymyksen, muuttuuko 1900-luvulla aikaan sitoutunut historia kyseenalaiseksi, koska käsityö/taideteollisuus/muotoilu -diskurssi toistaa samoja teemoja. Kun tutkimusaineistoni sisältää vertaa Harri Kalhan 1940-1950-lukujen ja Vuokko Takala-Schreibin 1980-1990-lukujen tutkimuksiin, on lehdistöaineistoissa yllättävän paljon yhtäläisiä sisältöjä, jopa samankaltaisia argumentteja. Näin sidonnaisuus aikaan kyseenalaistuu ja samalla korostuu se, että 1900-luvun alun dilemmat, kuten käsityön suhde teollisuuteen, sarjatuotantoon ja taiteeseen ovat peruskysymyksiä, jotka ovat olleet kiinnostuksen ja keskustelun kohteena teollistumisesta lähtien. Muotoilun kentän arvomaailman historiallisen taustan pysyvyyden on tuonut esille myös Mirja Kälviäinen omassa 1980-lukua käsitelleessä tutkimuksessaan²⁰. Samoin Pekka Korvenmaa (1999) on kyseenalaistanut taideteollisuuden historian näkökulmasta länsimaisen aikakäsityksen lineaarisuuden, jossa tapahtumat nähdään ainutkertaisina ja toistumattomina. Spiraalimalli olisi hänestä sopivampi.²¹

Suomalaisen käsityön ja taideteollisuuden keskustelun ja kommentoinnin aiheita 1900-luvun alussa olivat: käsityön, kotiteollisuuden ja taideteollisuuden asema, teollistuminen, estetiikka ja hyvä maku suhteutettuna varsinkin kodinsisustamiseen, kansainvälisyys, kansallinen, eklektismi ja rationalismi. Muotoilupiireissä oli aina 1950-luvulle asti kansainvälinen yksimielisyys hyvästä muotoilusta Arts and Crafts -periaatteiden mukaisesti, erityisesti tuotteen tarkoitukseen sopivuudesta ja materiaalien aitoudesta²². Yhtenäisyys ilmeni myös tutkimuksen kohteena olleista lehdistä. Monet muotoilun edistämisorganisaatiot, kuten Ornamo ja sen jäsenistä Taideteollisuuden keskuskoulun opettaja Arttu

²⁰ Kälviäinen 1996, 195.

²¹ Korvenmaa 1999, 15.

²² Sparke 1987a, 56-57, 67.

Brummer kuten myös *Kotitaide*-lehti, asettivat itsensä maun portinvartijoiksi, tarkoituksenaan parantaa suunnittelua sekä laadun ja muotoilun standardeja.

Taideteollisen korkeakoulun professori Yrjänä Levanto (1999) on ihmetellyt, kuinka suomalaista taideteollisuutta käsittelevässä kirjallisuudessa on jätetty käsittelemättä tai todettu vain kapea-alaisesti urbaanin taideteollisuuden ja talonpoikaiskulttuurin väliset kytkökset. Kansallista omaleimaisuutta ei ole taustoitettu eikä taideteollisuuskirjoittelussa ole rinnastettu taideteollisuutta ja talonpoikaiskulttuuria. Niitä ei ole myöskään käsitelty toisiinsa lomittuvina vaan peräkkäisinä asioina. Taideteollisuuden vertailukohtia on haettu ensisijaisesti vapaista taiteista, ennen kaikkea kuvanveistosta ja maalaustaiteesta. Esineitä on hänestä tarkasteltu väärässä kategoriassa ja ei-soveltuvien argumentein, koska kuvataiteet ovat voittopuolisesti näköaistipohjaisia kun taas esineet vaativat moniaistimellisuutta.²³ Väitöstutkimukseni on osaltaan tuonut lisätietoa sekä talonpoikaisen kulttuurin, kotiteollisuuden että kaupunkien ammattikäsitön ja taideteollisuuden väliseen vuoropuheluun ja vaikutteiden välittymiseen 1900-luvun kolmen ensimmäisen vuosikymmen aikana. Tutkimus on myös avannut käsityöllistä näkökulmaa sekä taideteollisuuteen, taiteeseen ja esineelliseen kansankulttuuriin että teollisuuteen.

Heijastuksia nykyaikaan

Käsityö-käsitteen moninaisuutta ei varsinkaan nykyaikana aina ymmärretä, koska ei myöskään pystytä arvioimaan mikä on käsityötä. Käsityön olemuksen ymmärtäminen, kuten myös kyky arvioida tekniikoiden hallitsemista, on yleisesti ottaen katoamassa. Suomalaisen nykykäsityön ongelmana pidetään sitä, että se on liian taidepainotteista. Korostetaan omaa luovuutta ja kulttuurista ulottuvuutta, ei yrittäjä- ja markkinaorientoitunutta toimintaa, kuten monissa muissa Euroopan maissa. Suomessa käsityöllä on myös harrastelijamaisuuden leima. Juuret nykykäsityön tilanteeseen löytyvät käsityön historiasta, kuten tutkimusaineisto osoittaa. Maaseudun kotiteollisuus ja taideteollinen taidekäsityö kehittyivät erillään ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen jälkeen syntyneestä kaupunkien yrittäjäsuuntautuneesta käsiteollisuudesta ja käsityöstä, joiden yhdyssiteenä olivat käsityöläis- ja tehdasyhdistykset. Kaupunkikäsityöläisten ammattikoulutusta kehitettiin ja organisoitiin paljon tehottomammin kuin kotiteollisuusalan kouluja ja neuvontatoimintaa. Kotiteollisuus ja taidekäsityö saivat Suomessa kulttuurisen valta-aseman kaupunkikäsityöhön ja käsiteollisuuteen nähden. Kaupunkien käsityö ei myöskään onnistunut käsityön näkökulmasta saamaan etujensa ajajaksi tarpeeksi voimakasta valtakunnallisesti toimivaa keskusorganisaatiota, jotta sen yhteiskunnallinen painoarvo olisi kohonnut samalle tasolle kuin esimerkiksi käsiteollisuusjärjestöt ja käsityökamarit Saksassa ja Itävallassa, joita suomalaiset pitivät esikuvinaan. Kyseisissä maissa korostuu nykyäänkin käsityön merkitys

²³ Levanto 1999, 30-32.

yrittöimintana, kuten Petri Lintula (2002) on todennut, eikä käsityö pääasiassa kulttuurisena representaationa kuten Suomessa.

Yleiskäsittelenä käsityöhön liittyy nykyään Suomessa rajoituksia. Esimerkiksi Käsi- ja taideteollisuusliitto ei pidä käsityönä niin sanottua palvelukäsityötä (kampaaja, meikkaaja) eli käsityötä, joka ei tähtää tuotteiden valmistukseen. Myös uudet informaatioteknologian alalle syntyneet ammatit halutaan sulkea pois käsityöammattien joukosta.²⁴ Sen sijaan taidekäsityö luetaan varsinkin instituutioiden näkökulmasta kuuluvaksi taideteollisuuteen. Käsityössä on kuitenkin kyse luovuuden perus- ja alkumuodosta, jonka historia ulottuu lähes yhtä kauas kuin ihmisen historia. Taidekäsityö on lähempänä käsityötä kuin teollisuutta. Taide-sanaa käytetään lisäarvon saamiseksi. Sillä korostetaan itseilmaisua. Taidekäsityön one off -periaate on itse asiassa lähempänä kuvataidetta kuin teollista muotoilua, taideteollisuutta. Olisi oikeampaa liittää yksittäiskappaleina tehtävä vain katseltavaksi ja koettavaksi tarkoitettu taidekäsityö kuvataiteisiin ja käyttöesineiksi tehty taidekäsityö käsityöhön. Termien kannalta olisi selkeämpää, jos käsityö olisi käsityötä, teollinen valmistus teollisuutta ja kuvataide kuvataidetta ilmaisun materiaaleista ja työvälineistä riippumatta. Nykyaikana kuvataiteiden käsite on laajentunut. Käsityötekniikoita ja materiaaleja on alettu käyttää taiteen tekemisen välineenä, jolloin puhutaan kuvataiteesta, ei käsityöstä. Määrittelyongelmaksi jäisi selvennyksen jälkeen yhä käsityön ja teollisuuden rajanmäärittely esimerkiksi piensarjatuotannon osalta. Sillä, käyttäkö käsityöläinen koneita vai käsityökaluja ja kuinka paljon hän niitä käyttää, ei ole enää oleellista merkitystä. Merkityksellisempää on tuotannon laajuus. Tietenkin käsitteistä puhuttaessa voi myös pohtia, onko tarpeellista määrittellä käsitteitä tiukkarajaisesti ja toisensa poissulkevasti? Nykyisen käsityöllisen ja teollisen muotoilun kentän voi nähdä pyrkimyksenä wagnerilaisittain kokonaisvaltaiseen taiteeseen ja eri taiteen osa-alueiden välisten vaikutusten etsimisenä. Haluna ilmaista itseään yli taiteen raja-aitojen.

Aineisto herätti myös kysymyksen oliko ja onko käsityö James B. Twitchellin²⁵ näkemystä mukailleen populaarikulttuurin kaltaista sosiokulttuurista kittiä, joka sijoittuu yhteiskunnallisten kerrostumien ja luokkien väliin edestakaista liikettä välittäväksi historialliseksi niveleksi ja veteen piirretyksi viivaksi, joka ennakoi vanhojen esteettisten normien ja kaavamaisien arvostusten murtumista? Korkeakulttuurilla on aina ollut portinvartijansa (kustantajat, toimittajat, galleristit, kriitikot, kulttuurihallinnon virkahenkilöt, opettajat), joiden keskeisenä tehtävänä on – tai ainakin on ollut – pitää tasoa yllä eli korkea korkeana ja estää asiaankuulumattomien pääsy kentälle. Seppo Knuutilan mukaan populaari- ja massakulttuurin, kansankulttuurin, piirissä sisäänpääsyä

²⁴ Luutonen 2005; Kärnä-Behm 2005, 32. Vert. Käsityön moninaisuutta on esitelty esimerkiksi julkaisussa *Käsityö – mitä se on? Raportti kansallisesta tilanteesta. Work done by hands - what is it? Report on the situation in Finland.* Toim. Seija Heinänen ja Tapio Periäinen. Suomen käsityöneuvosto 1996.

²⁵ Twitchell 1992, 19–65. Twitchell tutki makuhierarkioiden karnevalisoitumista. Karnevalisoituminen on Mihali Bahtinin käyttämä käsite, jonka mukaisesti keskiaikainen karnevaali ja kansan naurukulttuuri muodostavat vastakohtan viralliselle ja vakavalle kirkolliselle tai feodaaliselle juhlalle. Bahtin, Mihail 1995 (1965).

vahtivien portsareiden sijasta on suosittu pikemminkin sisäänheittäjiä, kulutukseen houkuttelijoita.²⁶ Käsityön asemaa sosiokulttuurisena kittinä puolustaa 1900-luvun ensivuosisikymmenillä käsityön kyky omaksua sekä korkeakulttuurista että teollisesta tuotannosta käyttökelpoisia piirteitä. Mutta oliko käsityö kittiä myös siinä mielessä, että se oli avantgardea, etujoukossa kulkevaa? Etujoukossa se oli ainoastaan siinä mielessä, että käsityön oli toisaalta omaksuttava piirteitä teollisesta tuotannosta ja markkinahenkisyydestä sekä toisaalta korostettava kansallisuutta, jotta se pystyi mukautumaan yhteiskunnallisiin muutoksiin ja säilymään ylipäätään elossa.

Tutkimuksen arviointia

Tarkastelin tutkimuksessani käsityön suhdetta taiteeseen ja teollisuuteen sekä ammatillisen käsityön eri muotojen – maaseudun kotiteollisuuden, kaupunkien teollistuvan käsityön ja taidekäsityömäisen taideteollisuuden – olemusta ja merkityssisältöjä Suomessa 1900-luvun ensivuosisikymmenten aikana seitsemästä eri ammatti- ja aikakauslehdessä valittujen artikkeleiden perusteella. Pääteemoina olivat kansainvälisyys, käsityö vai teollisuus sekä rationaalisuus ja esteetiikka. Tutkimuksen merkitystä pohtiessa ja tutkimustuloksia suhteutettaessa tutkimuskysymysten asetteluun voi kysyä, miksi primaarimateriaalina ovat ammatti- ja aikakauslehdet? Valintaperusteisiin vaikutti se, että alan ammattilehdissä ja alaan liittyvissä artikkeleissa tuotiin esille niitä mielipiteitä, asenteita, arvostuksia ja näkemyksiä sekä yhteistyötä ja rajanvetoja, joiden mukaisesti alaa kehitettiin ja tuettiin niin valtionhallinnon, yhdistysten, järjestöjen, instituutioiden kuin yksittäisten henkilöidenkin taholta.

Kriittisesti tarkastellen voi puntaroida vastasiko aineisto tutkimuskysymyksiin? Laadullisen tutkimuksen luotettavuusarviointi ei koske niinkään käytettyjä menetelmiä kuin aineiston laatua ja tutkimuksen tuloksia. Jälkeenpäin ajatellen sisällönanalyysiin perustuvassa kvalitatiivisessa tutkimuksessa olisi primaariaineiston voinut käyttämäni manuaalisen käsittelyn sijaan koodata myös tietokoneavusteisen analyysiohjelman (esimerkiksi ATLAS/ti, NUD*IST)²⁷ avulla, mutta sain tiedon ohjelmien olemassaolosta vasta sen jälkeen, kun olin jo käsitellyt aineiston. Hakutoimintoja käyttämällä laajan aineiston hallinta ja siten myös analysointi olisi todennäköisesti ollut helpompaa.²⁸ Tutkijan näkökulmasta aineisto oli relevanttia, koska siitä nousi hyvin esiin vastauksia asetettuihin kysymyksiin. On kuitenkin muistettava, että näkemykset ja tehdyt päätelmät 1900-luvun alkuvuosisikymmenten käsityön ja taideteollisuuden kehityksestä ja historian kulusta perustuvat tutkimuksen kohteena olevaan aineistoon, joka ei ole välttämättä koko totuus tai ainoa totuus, vaikkakin artikkeleiden kirjoittajat olivat aikansa keskeisiä vaikuttajia ja alan organisoijia ja

²⁶ Knuuttila 1994, 20.

²⁷ Anttila 2005, 476-477.

²⁸ Vert. Anttila 2005, 478-479.

kehittäjiä. Lehtien artikkeliaineisto esitti sen totuuden ja ne näkemykset, jonka kirjoittajat, lehtien julkaisijat ja toimittajat halusivat tuoda julkisesti esille ja keskustelun kohteeksi. Kyseisestä ajanjaksosta ja sen käsityöllisestä ja taideteollisestakin näkökulmasta on tehty tutkimuksia hyvin vähän, joten vertailuaineistoa on niukasti. Tutkimus toi myös esiin uutta tietoa esimerkiksi ennen ensimmäistä maailmansotaa olleista vilkaista kansainvälistä suhteista ja niiden vaikutuksesta suomalaiseseen kotiteollisuuteen, kaupunkien käsityöhön ja taidekäsityöhön sekä rationaalisten periaatteiden näkymisestä jo 1900-luvun ensimmäisestä vuosikymmenestä lähtien kansallishenkisenä pidetyssä kotimaisessa kulttuurissa ja muotoilussa. Käsityöstä, kuten myös taideteollisuudesta, kirjoitetaan yleensä tekniikan, historian ja siihen liittyen filosofian, kontekstissa ja varsinkin käsityö suljetaan yleensä pois modernismin taideteorian keskiöstä²⁹. Käsillä olevassa tutkimuksessa halusin ottaa käsityöllisen näkökulman tasavertaisesti mukaan varhaismodernismiin liittyneeseen keskusteluun.

Laadullisen tutkimuksen arvioinneissa kiinnitetään huomiota siihen, onko tutkija eritellyt tulkintalogiikoitaan ja kyennyt erottamaan toisistaan tutkimusaineiston ja siitä tehtävät tulkinnat³⁰. Käyttämällä suoria lainauksia ja erottamalla tutkimusaineistot omiksi luvuikseen taustoittavasta materiaalista sekä tulkinnoista olen pyrkinyt toteuttamaan kyseistä kriteeriä. Tekstejä teemoittamalla sain esille tutkimustekstien keskeisimmät ja merkittävimmät aiheet. Samalla aineisto tuli lukijaystävällisempään muotoon.

Tutkimuksen luotettavuutta käsitellään yleensä validiteetin ja reliabiliteetin käsittein. Niiden käyttöä laadullisen tutkimuksen piirissä on myös kritisoitu, koska käsitteet ovat syntyneet määrällisen tutkimuksen piirissä ja ne vastaavat lähinnä kvantitatiivisen tutkimuksen tarpeita. Yleisin kritiikki kohdistuu oletukseen yhdestä konkreettisesta todellisuudesta, jota tutkimuksessa tavoitellaan. Oletus perustuu epistemologiaan, joka on sitoutunut totuuden korrespondenttiteoriaan ja edellyttää uskoa objektiiviseen tietoon.³¹ Kvalitatiivisen tutkimuksen paradigmassa taas uskotaan, että todellisuus on monitasoinen ja subjektiivinen, yksilöiden mentaalisten prosessien luoma todellisuus, joka koostuu ihmisten luomista merkityksistä³².

Sisällönanalyysin menetelmissä on keskeistä sisältövaliditeetti, jolla tarkoitetaan sitä kuinka hyvin aineiston analysointimenetelmä vastaa tutkimusaineistoa. Tutkimusprosessin on oltava arvioitavissa ja tutkijan päättelyä on kyettävä seuraamaan. Siksi sekä aineisto että tulkinnat ja ratkaisutavat on kuvattava. Käsitevaliditeetin avulla arvioidaan, onko käytetty oikeita käsitteitä ja onko ilmiön luonnetta tulkittu oikein. Kysymykset liittyvät tutkimusfilosofisiin kysymyksiin ja tutkittavan ilmiön ontologiaan. Voidaan myös arvioida konteksti-validiteetti eli onko jokaisella tutkimusaineiston osalla jokin yhteys tutkimustulokseen.³³ Tutkimuksessani korostuu kontekstin merkitys. Tutkimuksen pri-

²⁹ Vert. Kärnä-Behm 2005, 13.

³⁰ Silverman 2001, 222.

³¹ Tuomi - Sarajärvi 2003, 133-134.

³² Tuomi - Sarajärvi 2003, 147-148.

³³ Anttila 2005, 511-517.

maariaineiston luotettavuutta on pyritty kontrolloimaan ja virhetulkintojen mahdollisuutta vähentämään vertaamalla³⁴ ja suhteuttamalla aineistoa Suomen yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kehitykseen. Laadullisen tutkimukselle on ominaista, ettei sen avulla saada esille samanlaisia vertailuja ja selityksiä kuten kvantitatiivisissa aineistoissa. Klaus Mäkelä (1990) on kylläkin esittänyt kvalitatiiviselle tutkimukselle toistettavuuden kriteerin, jolla hän tarkoittaa, että luokittelu- ja tulkintasäännöt on esitetty niin yksinkertaisesti, että toinen tutkija niitä sovitamalla pääsee samoihin tuloksiin³⁵. Mäkelän ajatusta pidetään lähinnä ideaalina ja hänen näkemystään on myös kritisoitu voimakkaasti³⁶.

Kvalitatiivisessa tutkimuksessa reliabiliteetilla tarkoitetaan aineiston käsittelyn ja analyysin luotettavuutta - sitä, kuinka hyvin menetelmä toimii aineiston analysoinnissa. Tutkimusaineiston tulisi myös olla tutkimuksen kommentoijien saatavilla ja tarkastettavissa. Oma aineistoni on julkista ja kirjastoista saatavilla olevaa. Reliabiliteetin kannalta olennaista on analyysin arvioitavuus ja uskottavuus. Arvioitavuus tarkoittaa sitä, että lukijalle tarjotaan mahdollisuus seurata tutkijan päättelyä ja kritisoida sitä. Luotettavuuden pääasiallinen merkitys on, että tutkimus on intersubjektiivinen eli se kommunikoi, keskustelee lukijan kanssa.³⁷ Tekstit ovat luotettava tutkimuskohde siinä mielessä, että niiden sisältöä tai muotoa ei voi formuloida³⁸. Vakuuttavuuden näkökulmasta teksti- ja kuvamateriaalin tulisi olla dialogisessa suhteessa aiheen teoretisointiin sekä ongelman ratkaisua dokumentoivaa. Lisäksi arvioinnin kriteereinä voi käyttää tulosten käyttökelpoisuutta, siirrettävyyttä toisiin tilanteisiin sekä uutuusarvoa.³⁹

Tutkimusaineisto toi esiin käsityön, taiteen ja teollisuuden välisen problemaattisen suhteen, jonka eri osa-alueet painoutuivat eri tavalla riippuen siitä, minkä tyyppisestä käsityöstä oli kyse: kotiteollisuudesta, kaupunkien käsityöstä vai taideteollisuuteen liittyneestä taidekäsityöstä. Tutkimusaineisto nosti esille myös lisäkysymyksiä. Esimerkiksi rationaalisuus sekä yhteistyön korostaminen suunnittelijoiden, teollisuuden ja kaupan välillä näkyi tutkimusaineistossa selkeästi, vaikka ajatukset eivät konkretisoituneet nykytiedon mukaan suunnittelussa ja esineissä suuremmassa määrin kuin vasta 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa, mutta miksi? Myös 1900-luvun ensivuosisikymmenten suomalaisen tyylin etsiminen ja konkretisoituminen on kysymys, joka vaatisi lisäselvityksiä. Omasa tutkimuksessani en ole myöskään kiinnittänyt huomiota käsityön ja taideteollisuuden sukupuolisidonnaisuuteen, naisten ja miesten välisiin eroihin toimijoina, vaikka niitä oli havaittavissa. Feministinen viitekehys sekä emansipatorisuus olisivat korostaneet tekstien merkityksiä toisenlaisesta näkökulmasta. Vaihtoehtoisesti kriittinen diskurssianalyysi olisi antanut spesifisempiä tuloksia valtarakenteista, teksteistä kulttuurisina tuotteina sekä tietoa niistä viesteistä,

³⁴ Vert. Alasuutari 1994b, 91.

³⁵ Mäkelä 1990, 53.

³⁶ Anttila 2005, 518.

³⁷ Hannula - Suoranta - Vadén 2003; Anttila 2005, 515-519.

³⁸ Silverman 2001, 229.

³⁹ Hannula - Suoranta - Vadén 2003; Anttila 2005, 515-519.

joita tutkituilla teksteillä välitettiin. Tällöin tutkimuksen ja spekulatiivisen päätelyn kohteena olisi ollut kielen ja vallan yhteenliittymä, vallalla olleet ideologiat sekä tiedon, vallan ja totuuden yhteenkietoutuminen. Tutkimusaineistoni oli kuitenkin diskurssianalyysiin liian laaja. Siitä olisi pitänyt eriyttää tutkimuksen kohteeksi vain pieni osa, jotta tekstien lähiluku eli tekstien irrottaminen tavanomaisesta merkitysyhteydestään pienempiin tutkinnallisiin osiin olisi ollut mahdollista. Tutkimuksessani käytössä olleen sisällönanalyysin kautta koko aineisto, tekstien eri kirjoittajien ja samojen kirjoittajien eri vuosina ilmenneet vivahteet ja muutokset näkemyksissä tulivat käsittelyn kohteeksi. Diskurssianalyttikko ei myöskään ole kiinnostunut tekstien laatijoista yksilöinä tai edustamiensa instituutioiden edustajina vaan teksteistä kulttuurina⁴⁰. Oman tutkimukseni lähtökohta oli päinvastainen, koska tekstejä tulkittiin myös kirjoittajien edustamien instituutioiden viitekehyksessä.

⁴⁰ Kärnä-Behm 2005, 59-62; 65-69.

SUMMARY

The present doctoral dissertation, with the Finnish title "Käsityö - Taide - Teollisuus: näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä" (Craft - Art - Industry: From Craft to Industrial Art in the Views of Magazines and Trade Publications of the Early 20th Century) addresses the relationship of craft with art and industry and the nature of different forms of crafts, such as rural home industry, urban craft after the discontinuation of the guild system and applied art of an artisanal nature in Finland. The objective was to elucidate the meanings of content, conceptual dilemmas and history of crafts and applied art. These issues were reviewed with regard to selected themes (ca. 3,600 pages) from a primary material of publications consisting of the journals and magazines *Koti ja Yhteiskunta* (1889-1911), *Ateneum* (1898-1903), *Euterpe* (1900-1905), *Kotitaide* (1902-1918), *Käsiteollisuus* (1906-1931), *Käsityö ja Teollisuus* (1909-1933¹) and *Domus* (1930-1933). The main themes are the international aspect, crafts or industry and rationalism and aesthetics. The study takes content analysis and a hermeneutic approach as its methodological basis. The research evolved into a process the proceeded stage by stage in a spiralling manner to different levels of depth, an iterative analysis, termed the "hermeneutic circle" by Ian Dey (1993).

In my research, I mainly analyse publications from the first three decades of the twentieth century, studying the history that can be read from them - viewpoints, values, ideals and courses of development. The content of the articles is considered in relation to the overall development of the field of craft and applied art and Finnish society in general. The history of crafts and applied art in Finland during this period has not been systematically studied from the perspective of trade publications. Most of the contributors, editors and publishers of these magazines had major influence through their work, but also through their positions in professional organizations, on the development and course of crafts and applied art in Finland. Important figures included Rafael Blomstedt (1885-1950), Arttu Brummer (1891-1951), Sigurd Frosterus (1876-1956), Frans Jokela (1869-1945), Jalmari Kekkonen (1878-1948), Lauri Mäkinen (Kuoppamäki from 1920) (1877-1935), Toivo Salervo (1888-1977), Gustaf Strengell (1878-1937) and Viktor von Wright (1856-1934).

The content of the magazines shows that international developments in the field were actively followed in Finland in the early 20th century, especially in the years before the First World War. Taylorism and Fordism influenced professional craftsmanship in the towns and cities in particular. The material suggests that French ornamental art was of limited influence, while the English culture of the home and English interior decoration had greater importance, as they were evident also in the background of the later Rationalist orientation. Through the influence of the Arts and Crafts movement tendencies towards

¹ The magazine appeared until 1955.

authenticity, functionality, simplicity and an understanding of the nature of materials were adopted in Finland. It was easy to adopt these principles, because Finland had a centuries-long tradition of seeking simple and functional forms for everyday objects. The movement inspired a quest for the roots of Finnishness and attempts to create a Finnish style.

Rationalist and early modernist views were discussed at an early stage, but this model of thinking did not yet necessarily emerge in contemporary domestic products of objects, because collaboration between industry, trade and designers still sought established forms. An exception was the simple "straightforward" Finnish style" influenced by Josef Hoffmann, which according to Arttu Brummer predominated for a few years (ca. 1910-1915) in the Finnish furniture industry. It has been said that in the 1920s Finnish applied art and its few designers still largely worked apart from the international avant-garde that was establishing a movement of reform in design in Central Europe. The studied material shows that already by the early 1910s at least the authors of the articles and the editors of the magazines sensed the incipient changes and passed on modern views to their readers. Trips abroad, magazines and exhibitions provided information on Rationalist design and cooperation with industry and the commercial sector. The first mention of cooperation among designers, industry and trade appeared in the magazine *Kotitaide* in 1908. The views of Hermann Muthesius, an influential figure in German applied art, were received both directly from Germany and via Sweden.

Despite the examples of Germany and Austria, there was no desire in Finland to boldly seek new orientations for artisanal applied art, i.e. by presenting industrial manufacture as a real alternative to art craft. Instead, urban craftsmanship and home industry, by force of circumstances and also on a voluntary basis, sought models in the principles of successful industrial production, such as serial work, the division of labour and business concepts. There was a desire to believe in a millennia-long continuum of crafts, although the surrounding world was changing. An important role in this process was played by Lauri Mäkinen (Kuoppamäki from 1920) and Jalmari Kekkonen, who felt genuine concern over the state of home industry and urban craft. Although Viktor von Wright was also an important figure, he belonged to the generation that preceded Mäkinen and Kekkonen. Von Wright was oriented more towards activities in organizations in the field and legislation than popular education in tastes, aesthetics or generating visions.

It has generally been noted in the history of applied art and design in Finland that functionality and the socially oriented principles of design, and interior decoration in particular, came from Sweden through Gregor Paulsson's pamphlet on "everyday objects of more beauty" (*vackrare vardagsvara*) from 1919, or at the earliest through the social awareness aroused by the exhibition *Hem* (Home), shown at the Liljevalchs gallery in Stockholm in 1917. The studied magazines, and in particular the articles in *Kotitaide* and *Käsiteollisuus*, show that the concepts of social awareness and Rationalism already reached Finland in the early 1900s. In keeping with the principles of the Arts and Crafts

movement, there was emphasis function, the harmony of material and structure and, as in the Deutscher Werkbund, cooperation among designers, industry and the business community, as well as Rationalism and consideration for all classes of society in design. These ideas were propagated far more widely in Finland than through the well-known debate pamphlet of Gustaf Strengell and Sigurd Frosterus from 1904. One reason for this was the influences from Henry van de Velde and his close circle, obtained directly from Belgium and Weimar via A. W. Finch and Sigurd Frosterus. A further influence was Josef Hoffmann, in whose office Rafael Blomstedt also worked. The ideological content of the Arts and Crafts movement came to Finland through articles by Jalmari Kekkonen, A. W. Finch, Louis Sparre and Gustaf Strengell, but also through the frequent visits to England, the Nordic countries, Continental Europe and the United States by contemporary craftspersons, architects, decorative artists, university students, civil servants and intellectuals. The new ideas were also spread through publications in the Finnish language to presumably much broader circles than the educated classes who read material in Swedish, German, French and English.

The authors of articles and the magazine editors served as gatekeepers, arbiters of taste and proponents of good taste. Most of them were involved in other professions and positions of trust – as architects, craftspersons, teachers, artistic directors, ornamental artists, active members of associations, civil servants, inspectors, entrepreneurs and chairpersons of organizations. Of the various magazines, *Kotitaide* in particular, but also *Käsitéollisuus* and *Domus* sought to have strong influence on opinions. As cultural journals of general nature, *Ateneum* and especially *Euterpe*, took a broader and more pluralistic view, while *Koti- ja Yhteiskunta* and *Käsityö ja Teollisuus* were more distinctly the proponents of a single cause – the former being allied with the women's rights movement and the latter oriented towards urban craft in the process of industrialization.

Craft survived on a natural basis so long as it belonged to mainstream culture, as part of life. Ideology did not become a topical concern until there arose a desire to underline national aspects and the threat of industrial culture became obvious, and also when the relationship with the visual arts came to be regarded as problematic. The concept of *l'art pour l'art* did not suit craft, because it did not strive for any autonomous aesthetic distinct from life but instead sought to produce functional and useful objects. Through technological progress, the modernism of craft was related more closely to science and business, rationalism and means of livelihood than to art. But neither was it beyond the aestheticization associated with art, for craft also entailed aesthetic pleasure and aesthetic values.

During the period considered in this study, craft was referred to with a variety of terms, such as folk art, home industry, craft industry, professional urban craft and art craft. Throughout this period "home industry" was clearly defined as an auxiliary livelihood to farming in the rural context. It developed and grew in significance from the 1870s until the First World War, but began to

wane in the 1920s. Urban crafts, the craft industry, were in a different situation than home industry. There had been no concern for vocational training after the guild system had been abolished and freedom of occupations had been introduced. Acts and statutes on vocational education were not passed until the turn of the 1920s. The industrialized crafts of the towns and cities began to receive workers from home industry. Heated competition undermined the quality of work in urban crafts and home industry. Unlike the home industries, the urban craft sector did not seek improvements by emphasizing the use of professional designers, but instead stressed business principles and rational working methods.

Applied art was given a variety of definitions in the studied magazines. Some of them included art craft within this concept, while others considered only industrial mass production to be applied art. In 1922, Rafael Blomstedt, artistic director of the Central School of Applied Art, proposed the use of the terms "everyday art" (käyttötaide) and "utility art" (hyötytaide) in keeping with examples from Norway and Sweden to avoid distinctions between the overlapping concepts of craft, home industry and applied art. We cannot yet speak of industrial design in the true sense of the term as the design of technical devices in Finland at least on the basis of the studied material. Industry provided the means for producing goods efficiently and quickly, but industrial design could not yet respond in full measure to the challenges of the time. In addition, the industrial facilities of the early decades of the 20th century were neither enthusiastic about nor satisfied with the quality of work provided by Finnish designers.

During the 19th century, interior decoration, ornamental art, art craft and industrial design evolved into a distinct area that began to be called everyday or utility art. Specifically because of its utility-object nature it was ranked lower in the hierarchy of values than the so-called fine arts. The restriction of art to fine art, with its emphasis on freedom and aesthetic pleasure, distinguished the design of objects from art. From the perspective of Western art, a work of art was not regarded as having any practical purpose. The primary material of my study provides information on changes and the practices, conditions and contexts that influenced crafts and applied art. In response to the question of the relationship between art and craft it can be said that art craft in particular sought to be included in the context of art, in which it was partly accepted in the early 20th century in accordance with the Arts and Crafts movement's principles as part of the concept of the total work of art. At the time, works of art craft were displayed in art exhibitions alongside painting and sculpture. At the turn of the 1920s, Arttu Brummer, an influential faculty member of the Central School of Applied Art began to speak in favour of individual self-expression and the aesthetics of autonomy.

Craft had a dichotomous relationship with industry, because inventions and technological progress led industry to usurp the former role of craft in the economy. In order to survive, urban craft, however, had to operate according to the same principles as industry; it had to be cost-effective and employ

mechanized production. Owing to its ideological nature, home industry on a purely craft basis lived on to represent the cultural context as well as national and spiritual values.

In the researched articles, the questions of craft-based design, design in applied art and aesthetic education were often associated with the interior decoration of the home: "maintaining the Finnish culture of the home". A national objective arose that was described in 1925 in advertising slogans for the magazine *Käsitéollisuus*: "... make Finnish homes Finnish. Give our utility objects a domestic touch." Popular education related to the design of objects and interior decoration was seen as a factor contributing to national development and the improvement of the standard of living and the quality of life. Popular education lent national significance to craft and applied art. International impulses, such as rationalist thinking, were not regarded as opposing national ideology. On the contrary, they were felt to be supporting factors.

Rationalism was given different meanings. In the early 20th century, it meant refraining from imitations of historical styles and a preference for what appeared to be new in the spirit of the modern era. The modern was first represented by art nouveau, the new art in relation to historical styles. Later, the modern was identified in rationalist thinking in relation to national romanticism and in the 1920s in the principles of the *neue Sachlichkeit* or Functionalism in relation to artisanal applied art, art craft.

The Finnish discourse of craft and art craft vs. industrial manufacture involved a dialogue similar to that of the extremes of creative individual art craft vs. the interests of industry that had been seen in the Deutscher Werkbund in the between the 1910s and the 1930s. The research material shows that the development of applied art involved the problem of an intensive search for a Finnish style, something that would be both contemporary yet recognized internationally as Finnish, which however was not achieved. Emphasis on national values and the development of production in applied art based on them were understandable concerns in a country that was seeking independence and subsequently after it had just achieved it. There was a desire to make Finland quickly a civilized Western nation, with something of its own. The development of a Finnish style, however, was an incoherent process during the first decades of the 20th century. There was indecision over what was desired. Influences were adopted from Great Britain, the Nordic countries and Central Europe. A national culture of art craft was to be created on the basis of vernacular folk art, which had been influenced by historical styles, and home industry - not in imitation of the old, but instead in its spirit, with emphasis on individuality and creativity. It was believed that over the centuries international features of the history of styles had become filtered to become Finnish. Alongside the nationalist perspective, there was an ongoing orientation - at times stronger and weaker - that preferred rationalism and industrial manufacture. For some, applied art meant individual art craft akin to art, while

for others it implied rational, industrial production. The problem of defining this concept is still evident in the context of Finnish design and applied art.

The material displayed a distinct division among the various sectors of craft also with regard to institutions. It proved to be a challenge to cross the boundaries between rural home industry, the guild-derived crafts and craft industry of the towns and the art craft of the applied art sector. For example, there was no cooperation between applied art and the industrialized crafts of the towns, although the school of applied art was originally a school for craftsmen and Viktor von Wright served in its administration until 1911. To a broader degree, joint activities were achieved only between home industry and applied art. Despite Lauri Kuoppamäki's offers of cooperation, the union-based crafts of the towns and cities wanted to remain separate from home industries and actively approached only industry. Personal relations may have been a background factor, particularly between Lauri Kuoppamäki and Viktor von Wright, and not just differences in craft ideology or political views. Unwillingness to cooperate and lack of unity among the applied art sector, craft entrepreneurs and industry were in turn caused by the fact that in the early decades of the 20th century, designer were by no means always in command of the practical aspects of making the products which they had designed. There were also problems in assessing the economic and technological impact of the manufacturing process in relation one's own design work.

Attitudes to applied art from the perspective of creative problem-solving led to a search for international forms, while the emphasis on individual creativity led to a stress on national features, as noted by Sigurd Frosterus, who had adopted influences from Henry van de Velde. Applying the ideas of Frosterus and the ideological background of applied art in Finland, we can discern two parallel courses of development in the early decades of the twentieth century:

- A. Romanticism - a relationship with nature - emphasis on authenticity and individuality - nationalism - nostalgia - the national fields of learning - Finnish-national design
- B. Enlightenment Rationalism - the utilitarianism of industrialism - industrial manufacture - rationalism- classicism - functionalism

The combination of these courses of development gradually produced Finnish design, which is characterized by a national aesthetic ideal based on scarcity dictated by economic circumstances and evident in simplification, organic forms and respect for the materials of nature.

Professor Yrjänä Levanto (1999) of the University of Art and Design Helsinki has asked why Finnish literature on applied art fails to discuss or refers only in a limited manner to the connections between urban applied art and peasant culture. Points of comparison for applied art have primarily been sought in the liberal arts, above all in sculpture and painting. He notes that objects have been viewed in the wrong category and with non-applicable

arguments, because the visual arts are primarily based on the sense of sight, while objects call for the use of several senses. The present study has provided further information on the dialogue of peasant culture, home industries and professional urban crafts and applied art along with the related transfer of influences during the first three decades of the twentieth century. The research has also sought to open up a craft perspective on art, folk culture and industry.

The research shows how closely the reception of applied art as a signficatory and popularizing process that produced discourses was related to craft-related and vernacular functional values and not only to the values of modernism. Finnish applied art of a craft nature involves the union of folk crafts and skills, high-cultural art and industry, and thus not solely a union of fine art and industry. Emphasis is given to the context of art in applied art of an artisanal nature, to the industrial context in professional urban crafts, and to folk craft skills in home industries. But all the elements are present in all three areas of craft; their emphases only vary – also within their own concepts.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Designmuseo. Kuva-arkisto. Helsinki.

Helsingin yliopisto. Taidehistoria. Helsinki.

Maunula, Leena 1967. Suomen Käsityön Ystävät vuosina 1879-1900. Pro gradu -työ.

Supinen, Marja 1983. Iris - Louis Sparre ja A. W. Finch. Lisensiaattityö.

Jyväskylän yliopisto. Etnologia. Jyväskylä.

Heinänen, Seija 1985. Käsateollisuuden edistämisestä ja makukasvatuksesta Käsateollisuus-lehden kannalta tarkasteltuna 1900-luvun alusta vuoteen 1931. Suomalaisen ja vertailevan kansatieteen pro gradu -työ.

Jyväskylän yliopisto. Taidehistoria. Jyväskylä.

Heinänen, Seija 1992. Taideteollisuuden aatevirtauksia ja miten ne näkyivät Kotitaidelehdessä 1902-1918. Taidehistorian sivulaudatur-tutkielma.

Suomen käsityön museon (SKM) arkisto. Jyväskylä.

Arkkitehti Yrjö Laine-Juvan arkistoaineisto, A 26.

PAINETUT LÄHTEET

PRIMAARITUTKIMUSLÄHTEINÄ KÄYTETYT LEHTIARTIKKELIT

8-tunnin työpäivä ja käsityöläisemme. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1917, 23.

Aalto, Alvar 1922. Oma talo. Miksi sen täytyy olla kaunis? *Käsateollisuus* 2/1922, 19-20.

Aalto, Alvar 1925. Kirkkotaiteestamme. *Käsateollisuus* 3/1925, 51-52.

Aalto, Alvar 1926. Maiseman rakennustaide. *Käsateollisuus* 3/1926, 42.

Aalto, Alvar 1930. Asuntomme probleemina. *Domus* 8-10/1930, 176-189.

-a-a 1913. Tervehdys Unkarista. *Käsateollisuus* 10/1913, 107-108.

A. B.-K. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1923. Koristetaiteilijain liitto Ornamon Käsateollisuuslehden ohjelma v. 1923. *Käsateollisuus* 1/1923, 11.

A. B.-K-o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1922. Koristetaiteilijain liitto Ornamon Mallikoti. Maalla asuvan pieneläjän tupa ja sen täydellinen sisustus. *Käsateollisuus* 1/1922 13; *Käsateollisuus* 2/1922, 20; *Käsateollisuus* 3/1922, 34-41, *Käsateollisuus* 4-5/1922, 78.

A. Br-r-K-o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1924. Makukulttuurimme tasosta. *Käsateollisuus* 4/1924, 67-68.

Ahde, Alli-Salli 1930. Yleisvaikutus. *Domus* 4-5/1930, 124.

A. H - lo. Englantilainen taidekäsityönäyttely. *Käsateollisuus* 4/1910, 40.

A. L. [Armas Lindgren] 1902. "Uusi ristiretki", matkavaikutuksia Englannista. *Kotitaide* 6/1902(A), 61-62.

Alemman teknillisen opetuksemme edelleen järjestäminen. *Käsateollisuus* 5/1908, 65.

- Alpi, Eero 1926. Suomalaisen työn, sen aatteiden ja nousun kunniavanhus. Viktor Julius von Wright. *Käsityö ja Teollisuus* 7-8/1926, 108-111.
- Ameriikan kotitaiteesta. *Kotitaide* 3/1903, 19-22, *Kotitaide* 4/1903, 28-30.
- Ameriikka Eurooppaa vastaan. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 4/1913, 42-44.
- Ammattien ja oppilasolojen kehityshistoriaa. *Käsityö ja Teollisuus* 12/1926, 178-179.
- Ammatinharjoittajien ja pienyrittäjien auttamiskysymysten vastainen hoito. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1927, 53-54.
- Ammattiopetuksen järjestäminen uudelle, ajanmukaiselle kannalle. *Käsityö ja Teollisuus* 8-9/1917, 65-66.
- Andersson, Acke 1898. Vår tids renässans och kakelugnar. *Ateneum* 2/1898, 48-52.
- Anttila, Eva 1924. Hyvästä ja huonosta mausta. Tanskalaisen taideteollisuuskoulun johtajan Jens Møller-Jensenin mietelmiä. *Käsitemallisuus* 4/1924, 62-66.
- Anttila, Eva 1925. Käsitemallisuus ja kotikulttuuri. *Käsitemallisuus* 3/1925, 52-55.
- Anttila, Eva 1931. Tekstiilikuvia Tukholmasta. *Domus* 7/1931, 130-134.
- A. T. 1906. Käynti Dresdenin taideteollisuusnäyttelyssä. *Kotitaide* 6/1906, 78-80.
- A. T. 1913. Piirteitä eteläpohjalaisesta kauppakotiteollisuudesta. *Käsitemallisuus* 7-8/1913, 78.
- Blomstedt, P. E. 1930. Vanhoillisia huonekalustoja. *Domus* 6/1930, 138-144.
- Blomstedt, Rafael 1914. Sananen taiteen, teollisuuden ja kaupan yhteistyöstä I. *Kotitaide* joulukuu/1914, 29-32.
- Blomstedt, Rafael 1922. Kotiteollisuus ja muotoaisti. *Käsitemallisuus* 4-5/1922, 51-57.
- Blomstedt, Rafael 1924. Koti taideluomana. *Käsitemallisuus* 1/1924, 10-13.
- Blomstedt, Rafael 1928. Huonekaluteollisuutemme muotoilukysymyksiä I-II. *Käsitemallisuus* 3/1928, 41-43; *Käsitemallisuus* 4/1928, 62-63.
- Blomstedt, Rafael 1929. Armas Lindgren taidekäsityömme johtajana. *Käsitemallisuus* 6/1929, 97-98.
- Blomstedt, Rafael 1930. Armas Lindgren taidekäsityömme johtajana II. Opettaja. *Käsitemallisuus* 1/1930, 5-6.
- Blomstedt, Rafael 1930. Pienasuntonäyttely. *Domus* 8-10/1930, 190-194.
- Blomstedt, Rafael 1931. Kotiteollisuus muotokulttuurin palveluksessa. *Käsitemallisuus* 1/1931, 1-6.
- Blomstedt, Yrjö 1902. Veistotöitä Aunuksesta. *Kotitaide* 1902(A), 26-28.
- Blomstedt, Yrjö 1902. Mitenkä yhteistoiminnan kautta käsitemallisuutta ja kotikäsityötaitoa maaseudulla olisi kohotettava I-II. *Kotitaide* 4/1902(A), 35-38, *Kotitaide* 5/1902(A), 40-45.
- Brander, Helena 1913. Irlannin kotiteollisuutta katselemassa. *Käsitemallisuus* 2/1913, 19-20; *Käsitemallisuus* 3/1913, 33.
- Brummer, Arttu 1926. Vanhojen ryijyjen vientikielto. *Käsitemallisuus* 3/1926, 43-44.
- Brummer, Arttu 1927. Taideteollisuus "Käsitemallisuuden" palstoilla. *Käsitemallisuus* 1-2/1927, 22-24.
- Brummer, Arttu 1930. Antikviteetit ja koti. *Domus* 3/1930, 60-66.
- Brummer, Arttu 1930. Arvojen tuhlausta. *Domus* 7/1930, 150-153.
- Brummer, Arttu 1931. L'art pour l'art - l'art pour la vie. *Domus* 6/1931, 87-92.
- Brummer, Arttu 1931. Voittoon! *Domus* 10/1931, 156-158.
- Brummer, [Arttu] 1932. Aalto-istuin. *Domus* 3/1932, 70-71.
- Brummer-K-o [Brummer-Korvenkontio], Arttu 1922. Kirkkaampia värejäkö? *Käsitemallisuus* 6/1922, 82-84.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1922. Koristetaide ja käsitemallisuus. *Käsitemallisuus* 1/1922, 1-6.

- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1923. Suuntaviivoja I-III. *Käsateollisuus* 1/1923, 1-6; *Käsateollisuus* 2/1923, 15-17; *Käsateollisuus* 3/1923, 31-34.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1923. Pyhiinvaellusmatkalla Göteporiin [Göteborgiin] *Käsateollisuus* 4/1923, 50-54; *Käsateollisuus* 5/1923, 61-62.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1923. Älä istu näin! Istu näin! *Käsateollisuus* 6/1923, 84-85.
- Brummer-Korvenkontio 1924. Koristetaidetta näytteillä. *Käsateollisuus* 3/1924, 39-40.
- Brummer-Korvenkontio 1924. Velvoituksemme. "Mausta ja maistelemisesta". *Käsateollisuus* 1/1924, 4-6.
- Brummer-Korvenkontio 1924. Koristetaiteilijain Liitto Ornamo. *Käsateollisuus* 4/1924, 55-58.
- Brummer-Korvenkontio 1924. Valtion koristetaidelaetakunta välttämätön. *Käsateollisuus* 4/1924, 66-67.
- Brummer-Korvenkontio 1924. Suomen ryijyt. *Käsateollisuus* 6/1924, 98-99.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1925. Pienkodin huonekalut. *Käsateollisuus* 2/1925, 31-35.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1925. Pariisin taideteollisuusnäyttely I-III. *Käsateollisuus* 3/1925, 45-47, *Käsateollisuus* 4/1925, 66-68, *Käsateollisuus* 5/1925, 85-86.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1925. Taideteollisuus-Keskuskoulun 50-vuotisjuhlanäyttely. *Käsateollisuus* 3/1925, 48-50.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1925. Taideteollisuusyhdistyksen riemujuhlanäyttely. *Käsateollisuus* 6/1925, 102-105.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1926. Käsateollisuus ja kone. *Käsateollisuus* 5/1926, 77.
- Brunila, Birger 1908. Yleisöä on kasvatettava ymmärtämään rakennustaidetta. *Kotitaide* 5/1908, 65-66.
- Brunila, Birger 1910. Hermann Muthesius huvila-arkkitehtina. *Kotitaide* 1/1910, 9-13.
- Brunila, Birger 1910. Kuinka saataisiin pienempien asuntojen rakennuskustannukset sopivasti alenemaan? *Kotitaide* 6/1910, 74-82.
- Brunila, Birger 1911. Muudan tanskalainen koristekoulu. *Kotitaide* 1-2/1911, 1-4.
- Brunila, Birger 1911. Muudan kirja kodista ja kotitalosta. *Kotitaide* 12/1911, 139-142.
- Brunius, Célie 1930. Huonekaluja Tukholman näyttelyssä. *Domus* 4-5/1930, 92-100.
- Bruun, Amanda 1909. Kotiteollisuuskomitean mietinnön johdosta. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1909, 48-51.
- Bruun, Amanda 1911. John Ruskinin mietelmiä taiteesta I ja II. *Käsateollisuus* 5-6/1911, 33-36; *Käsateollisuus* 7-8/1911, 47-49.
- Brüning, A. 1911. Vanha ja uusi taide. *Kotitaide* 4/1911, 43-45, 62-64.
- Böök, Einar 1909. Hinnanpolkeminen ja velaksi myynti käsityöläisammattien alalla. *Käsityö- ja teollisuuslehti* näyttenumero/1909.
- Böömiläisiä astiainpesupöytiä 1926. *Käsateollisuus* 2/1926, 34.
- Cedercreutz, Emil 1914. Kansallispuku-asiasta IV. *Käsateollisuus* 7-8/1914, 57-58.
- Cedercreutz, Emil 1915. Kansanpuvuista. *Käsateollisuus* 7-8/1915, 72.
- Cederschiöld, Maria 1900. Taideteollisuus- ja kotiteollisuusnäyttely Tukholmassa syksyllä 1900. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1900, 103-105.
- Corander, O. V. 1909. Veistokurssien järjestämisestä koulunuorisolle ja lapsille. *Käsateollisuus* 3/1909, 44; *Käsateollisuus* 4/1909, 61.
- Dahl, Hjördis 1930. Suomen ruotsinkielisen rahvaan kotiteollisuudesta. *Käsateollisuus* 2/1930, 20-23.
- Diaghilew, Sergej 1898. Inveclade spörmål. *Ateneum* 1898, 339-368.
- Edelfelt, Albert 1898. Den dekorativa smakens förfall och pännyttfödelse. *Ateneum* 1/1898, 6-12.

- Edistä kotimaista elinkeinotointa! 1912. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 3/1912, 51-52.
- Ehdotuksia toimenpiteiksi vanhan kansanomaisen käsityön hyväksi. *Käsiteollisuus* 10/1915, 85-87.
- Ehrnroth, Leo 1912. Oppilasolojen uudistaminen. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 8/1912, 159-162.
- Elenius, Edvard 1913. Huomioita Nürbergistä. *Käsiteollisuus* 1/1913, 4-6.
- Elenius, Edvard 1913. Johdonmukaisuudesta koristelutaiteessa. *Kotitaide* 12/1913, 136-143.
- Elenius, Edvard 1914. Koriste- ja huonesisustustaide I - III. *Käsiteollisuus* 1/1914, 5; *Käsiteollisuus* 2/1914, 17-18; *Käsiteollisuus* 3/1914, 35-36.
- Elenius, Edvard 1915. Yksinkertaisia maalaus- ja koristelutapoja. *Käsiteollisuus* 2/1915, 20-21.
- Elenius, Edvard 1915. Mitä vaatimuksia asetamme yksinkertaiselle asuinhuoneelle. *Käsiteollisuus* 3/1915, 29-30.
- Elenius, Edvard 1915. Olohuone ja maalaistupa. *Käsiteollisuus* 5-6/1915, 48-50.
- Elenius, Edvard 1915. Asuinrakennustemme akkunat. *Käsiteollisuus* 7-8/1915, 62-63.
- Elenius, Edvard 1919. Käsityötuotteidemme muoto. *Käsiteollisuus* 2/1919, 14-15.
- Elenius, Edvard 1928. Kotiemme kodikkuus. *Käsiteollisuus* 1/1928, 15-18.
- Elenius, Edvard 1929. Kauniin tavoittelusta. *Käsiteollisuus* 1/1929, 1.
- Englantilainen koristetaiteilija Jessie M. King. *Kotitaide* 7-8/1918, 43-50.
- Enemmän liikemieskuntoa kotiteollisuus-alallekin. *Käsiteollisuus* 11/1911, 79.
- Epärehellinen kilpailu 1910. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 12/1910, 159-160.
- Eräs merkkitapa maan pienteollisuuden ja käsityön vaiheissa. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1919, 73-75.
- Erään nimitysasian vaiheita. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1919, 75-76.
- E. S-rus [Eino Schroderus] 1909. Tukholman näyttelyn tekemistä vaikutelmista. *Kotitaide* 8/1909, 94-99.
- Esteettisen arvostelukyvyn kasvattaminen sovelletun taiteen alalla. *Kotitaide* 2/1916, 11-15; *Kotitaide* 3/1916, 21-24.
- E. T. 1921. Käsityö ja tehdastyö ihmisen kehittäjänä. *Käsityö ja Teollisuus* 6-7/1921, 67-68; *Käsityö ja Teollisuus* 11/1921, 126,129.
- E. T. 1922. Miten voitaisiin ehkäistä suurteollisuuden vahingollisia vaikutteita työläisten sielunelämään? *Käsityö ja Teollisuus* 9/1922, 122.
- von Falke, Jacob 1904. Ornamenttien eri muodot. *Kotitaide* 3/1904, 19-23.
- Finch, A. W. 1901. Utvecklingen af smaken för dekorativ konst i hemmen. *Ateneum* 9-11/1901, 468-477.
- Finch, A. W. 1901. Till Ateneums redaktion. *Ateneum* 2/1901, 104.
- Finne, Hilikka 1914. Kauneus arkielämässä I-II. *Käsiteollisuus* 1/1914, 1; *Käsiteollisuus* 2/1914, 21.
- Finne, Hilikka 1918. Pukeutumisesta. *Käsiteollisuus* 1/1918, 3-4.
- Frank, Willy 1910. Traditiooni taideteollisuudessa. *Kotitaide* 3/1910, 32, 34.
- Frosterus, Sigurd 1902. Vårt nationalmuseum. Några reflexioner. *Euterpe* 27/1902, 1-7.
- Frosterus, Sigurd 1904. Josef M. Olbrich. En arkitektonisk orientering. *Euterpe* 34/1904, 400-406.
- Frosterus, Sigurd 1905. Framtidskonst. *Euterpe* 43-46/1905, 439-445.
- Frosterus, Sigurd 1905. Henry van de Velde. Tänkare och teoretikern. *Euterpe* 7-8/1905, 61-71.
- Frosterus, Sigurd 1905. Vår arkitektur. Ett föredrag. *Euterpe* 15-16/1905, 152-158.
- Frosterus, Sigurd 1909. Henry van de Velde. Ajattelijana ja teoreetikko. *Kotitaide* 4/1909, 39-46; *Kotitaide* 5/1909, 51-56.

- Fränti, A. 1915. Enemmän liikepääomaa kotiteollisuudelle. *Käsateollisuus* 9/1915, 73.
- Furuhjelm, Maria 1900. Mietteitä tyttöjen kasvatuksesta. *Koti ja Yhteiskunta* 5-6/1900, 43-45.
- Gerhard Munthe 1903. *Kotitaide* 4/1903, 27-28.
- Gobeliinin synty. *Kotitaide* 4/1905, numeroimaton sivu.
- G. P. Tanskan huonekalutaiteen edellytyksistä. *Käsateollisuus* 3/1925, 55, 60-61.
- Gripenberg, Aleksandra 1889. "Koti ja Yhteiskunta". *Koti ja Yhteiskunta* 1/1889, 1.
- Gripenberg, Alexandra 1905. Naisten kotiteollisuudesta eri maissa. *Koti ja Yhteiskunta* 6/1905, 78-80; *Koti ja Yhteiskunta* 7-8/1905, 93-101; *Koti ja Yhteiskunta* 9/1905, 110-114; *Koti ja Yhteiskunta* 10/1905, 124-130.
- G. S-II [Gustaf Strengell] 1908. Englantilaiset helppohintaiset huonekapistukset. *Kotitaide* 7/1908, 89-92.
- G. S-II [Gustaf Strengell] 1909. Taiteellisia liikeilmoituksia. *Kotitaide* 11/1909, 131-135.
- G. S-II [Gustaf Strengell] 1924. Ruotsalainen taideteollisuusnäyttely Helsingissä. *Käsateollisuus* 2/1924.
- G. S-II [Gustaf Strengell] 1930. Kirjallisuutta. *Domus* 1/1930, 16.
- G. T-r. 1908. Vanhat ammattikyltit ja niiden uudestasntyminen. *Kotitaide* 4/1908, 51-53.
- H. 1905. Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1905, 48-49.
- Haettavia stipendejä 1912. *Käsateollisuus* 10/1912, 90.
- Hagelstam, Wentzel 1898. Tidskriften Ateneum. *Ateneum* 1/1898, numeroimaton sivu.
- Hagelstam, Wentzel 1902. A.W. Finch. *Ateneum* 6-7/1902, 258-266.
- Hagelstam, Wentzel 1902. "Secession Vienne. Vereinigung bildender Künstler Österreiches" samt Max Klingers Beethovenmonument. *Ateneum* 3/1902, 113-118.
- Hallin historiasta. *Kotitaide* 12/1908, 121-127.
- Hallio, F. 1912. Onko käsityöluokka elinvoimainen? *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1912, 221-221; *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 12/1912, 234-237.
- Hallio, F. 1913. Onko käsityöluokka elinvoimainen? *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 2/1913, 14-15.
- Hallio, F. 1915. Teollinen toiminta maassamme vuonna 1913. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1915, 139-140.
- Hallio, F. 1915. Olot käsityöpajoissa ammattientarkastajain silmillä katsottuina. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1915, 172-174.
- Hallio, F. 1916. Kunnallisneuvos V. von Wright valtiopäivillä. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1916, 76-78.
- Hallstén, Immi 1912. Nainen kodissa ja ammatissa. *Kotitaide* 3/1912, 43-46.
- Hammas, Toivo 1927. Näyttelyistä messuihin. *Käsateollisuus* 1-2/1927, 30-31.
- Helin, Josefina 1910. Mietteitä kotiteollisuuden edistämisestä. *Koti ja Yhteiskunta* 5/1910, 66-68.
- Helsingin Rakennusainekauppa O.Y:n toimeenpanema kilpailu. *Kotitaide* 11/1911, 137.
- Henriksson, Anna 1918. Matkamuuistelmia. *Käsateollisuus* 1/1918, 7-8.
- Henriksson, Anna 1919. Kotiteollisuusoloista Ruotsissa. *Käsateollisuus* 7-8/1919, 61-64.
- Henriksson, Anna 1923. Näkemistäni matkoilla Ruotsin ja Tanskan kotiteollisuuskeskuksissa. *Käsateollisuus* 5/1923, 67-72.
- Hieman tekstiilitaiteestamme. *Kotitaide* 1/1914, 8.
- Hirn, Yrjö 1899. Förbisedda konststilar. *Ateneum* 4/1899, 177-200.
- Hjelt, Vera 1894. Onko naisten töiden näyttely suotava? *Koti ja Yhteiskunta* 6-7/1894, 74-76.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1920. Käsi-, koti- ja pienteollisuutta kohottamaan. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1920, 1-5.

- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1922. Pää pystyyn! *Käsityö ja Teollisuus* 4/1922, 45-46.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1923. Käsityöammattien aliarviointia. *Käsityö ja Teollisuus* 5/1923, 67-68.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1923. Kaksi luettavaksi suositeltavaa kirjaa. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1923, 124.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925. Käsityön puolesta. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1925, 125-126.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1925. Makuasioita. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1925, 154-155.
- Hj. S.-S. [Hj. Saarto-Sahlstedt] 1933. Vanhoja ammatillisia muistoja talteen keräämään. *Käsityö ja Teollisuus* 5/1933, 79-81.
- H. K-o 1914. Ammatillisten elinkeinojen harrastuksen elvyttäminen. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 12/1914, 125-126.
- Hollantilainen makuuhuoneen kalusto. *Käsiteollisuus* 2/1929, 29.
- Holmberg, V. W. 1921. Käsityöläisten ja ammattityöntantajien asemasta. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1921, 85-86.
- Huonekalujulkaisu. *Käsiteollisuus* 1/1929, 6.
- Huonekalukilpailu 1926. *Käsiteollisuus* 4/1926, 62.
- Huonontuvaa teollisuutta 1924. *Käsiteollisuus* 1/1924, 7.
- Huotari, Alli 1931. Kotitalouden rationalisoinnista. *Käsiteollisuus* 5/1931, 74-76.
- Hällström, Ester 1909. Kauneusaistin kehittämisestä. "Dürer-Bund". *Käsiteollisuus* 6/1909, 91-92.
- Hällström, Ester 1910. Kauneusaistin kehittämisestä. *Käsiteollisuus* 1/1910, 2-3.
- Hällström, Ester 1914. Kansallispuku-asiasta I. *Käsiteollisuus* 3/1914, 25-27.
- i 1895. Naistaiteilijat Suomen taiteilijain näyttelyssä v. 1895. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1895, 147-149.
- i 1927. Huonekalutyöliien suuntailuja vuosisatamme alussa. *Käsiteollisuus* 1-2/1927, 20-21, 24.
- Ihmisvoima ja koneentoiminta 1919. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1919, 144-145.
- Image, Selwyn 1915. Luonnosten laadinta taideompelussa. *Kotitaide* 7/1915, 81-85.
- Ingman, Santeri 1899. Den stora deputationen. *Ateneum* 2-3/1899, 65-100.
- Itsenäistä Suomea rakentamaan 1918. *Käsiteollisuus* 1/1918, 1.
- Ivalo, Ellinor 1911. Kotiemme kaunistamisesta. *Kotitaide* 7/1911, 84-85, *Kotitaide* 8-9/1911, 96-104, *Kotitaide* 10/1911, 123-124.
- Ivalo, Ellinor 1912. Lasten maailmasta. *Kotitaide* 1/1912, 16-19.
- Ivalo, Ellinor 1913. Mietteitä "Suomalaisen viikon" johdosta. *Kotitaide* 8/1913, 85-88.
- Ivalo, Ellinor 1914. Malmön-näyttely. Taidekäsityöt. *Kotitaide* 9/1914, 92-97.
- Ivalo, Ellinor 1919. Sananen ryijyistämme. *Käsiteollisuus* 4/1919, 32-33.
- Ivalo, Ellinor 1919. Käynti kansallismuseossa Viron näyttelyn aikana. *Käsiteollisuus* 3/1919, 22-23.
- Ivalo, Ellinor 1919. Kauneista kodeista, ompeleista ja kudoksista. *Käsiteollisuus* 7-8/1919, 54-55.
- Jalmari K. / J. K. [Jalmari Kekkonen] 1907. Matkan varrelta. *Kotitaide* 5/1907, 80-83; *Kotitaide* 6/1907, 99-100, *Kotitaide* 8/1907, 126-131; *Kotitaide* 10/1907, 150-153.
- Japanismi 1907. *Kotitaide* 5/1907, 67-68.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1902. Merkkimiehiä kotitaiteen alalla I-II. *Kotitaide* 3/1902(A), 24-26; *Kotitaide* 4/1902(A), 32-33.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1903. Kasvi ja sen dekoratiivinen arvo. *Kotitaide* 2/1903, 26-27.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1904. Kuvakutomuksia etupäässä Lontoon South-Kensington museossa. *Kotitaide* 1/1904, 6-8; *Kotitaide* 2/1904, 11-13.

- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905. Suomen taiteilijain syysnäyttelyn johdosta 1904. *Kotitaide* 2/1905, 9-10.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905. Taide ja työväestö. *Kotitaide* 5/1905, 33.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1905. Taidekasvatuksesta. *Kotitaide* 3/1905, 17-19.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1906. Kuopion kotiteollisuusnäyttelystä. *Kotitaide* 9/1906, 117-121; *Kotitaide* 11/1906, 156-158.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1907. Uusimpia rakennusilmiöitä Saksassa. *Kotitaide* 8/1907, 132-135.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912. Työväen asumuksista. *Kotitaide* 1/1912, 5-10.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912. Vuokrakasarmien tulevaisuus. *Kotitaide* 2/1912, 24-25.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912. Uusimman taideteollisuussuunnan kehityksen historiaa. *Kotitaide* 10/1912, 137-140.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1912. Kotien sisustamisesta. *Kotitaide* 8/1912, 115-118.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1913. Suomen Käsityön Ystävien kevätnäyttely. *Kotitaide* 5/1913, 60-61.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1914. Mieluisan asumisen ehdoista ja edellytyksistä. *Kotitaide* 1/1914 1-3; *Kotitaide* 2/1914, 13-16; *Kotitaide* 3/1914, 23-25; *Kotitaide* 4/1914, 33-34; *Kotitaide* 5/1914, 43-46; *Kotitaide* 6/1914, 57-60; *Kotitaide* 7/1914, 69-70; *Kotitaide* 8/1914, 79-80; *Kotitaide* 9/1914, 89-90; *Kotitaide* 10/1914, 99-102.
- J. K. [Jalmari Kekkonen] 1932. Muuan ammattiopetuksen järjestelyä tarkoittava ehdotus 130 vuoden takaa. *Käsityö ja Teollisuus* 12/1932, 136-138.
- J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1913. Yrjö Blomstedt. *Kotitaide* 1/1913, 5.
- J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1915. Puusepänteollisuutemme kannattamattomuus ja eräitä keinoja sen korjaamiseksi. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1915, 47-50.
- J. K-nen [Jalmari Kekkonen] 1921. Teollisuus- ja ammattityöväen kasvatusta. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1921, 37-40.
- John Ruskin 1903. *Kotitaide* 4/1903, 30-31, 35-38.
- Jokela, Fr. [Frans] 1908. Kotiteollisuustarkastajan virka järjestetty maahamme. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1908, 55-56.
- Jokela, Fr. [Frans] 1916. Käsityöopettajat entistä enemmän liiketoiminnan alalle. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1916, 19.
- Jokela, Fr. [Frans] 1919. Kotiteollisuuskoulujemme tehtävistä. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1919, 21.
- Jokela, Fr. [Frans] 1919. Kotiemme kaunistaminen ja huonekalutyylit. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1919, 41-43.
- Jokela, Fr. [Frans] 1922. Tehtävämme kotiteollisuuden kehitystoimessa. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1922, 42-46.
- Jokela, Fr. [Frans] 1927. Käsityöopetuksen opetus Suomessa ennen, nyt ja vastaisuudessa. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1927, 41-44.
- Jokela, Fr. [Frans] 1927. Tarkastaja Fr. Jokelan puhe käsityöopettajain liiton vuosikokouksessa. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1927, 65-67.
- Jokela, Fr. [Frans] 1928. Suomen käsityöopettajain liiton vuosikokous. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1928, 72-73.
- Jokela, Fr. [Frans] 1930. Työharjoitteluun, koulujen järjestelyyn ja opettajain valmistukseen nähden uudet, käänntekeivät toimenpiteet tarpeen. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1930, 2-4.
- Jokela, Frans - Kuoppamäki, Lauri 1929. Teknillinen opetus maaseudun miehille. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1929, 95-96.
- Jung, Bertel 1901. Om moderna möbler. *Ateneum* 1/1901, 41-51.
- Jung, Bertel 1901. Till Ateneums redaktion. *Ateneum* 2/1901, 104-105.
- Jung, Bertel 1931. Tyylejä ja tuoleja. *Domus* 3/1931, 55-60.

- Juopa umpeen 1919. *Käsitéollisuus* 7-8/1919, 53.
- J. V. 1922. Kotiteollisuus – taideteollisuus. *Käsitéollisuus* 4-5/1922, 59-61.
- J. W. 1910. Maalausten, piirustusten sekä yleensä taideteosten katselemisesta. *Kotitaide* 3/1910, 36-38.
- Jälleen taipaleella 1931. *Domus* 1/1931, numeroimaton sivu.
- Jälleen uusi ”ismi”. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1929, 7.
- Järnefelt, Arvid 1910. Leo Tolstoi ja käsitéollisuus. *Käsitéollisuus* 12/1910, 122.
- J. Ö. 1898. Edward Burne-Jones. *Ateneum* 1898, 426-428.
- K. [Jalmari Kekkonen] 1905. Suomen Käsityön Ystävät. *Kotitaide* 1/1905, 1-5.
- Kannattaako enää oppia käsityötä 1914. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 7/1914, 70.
- Kansainvälinen koristetaiteen näyttely Turinissa 1902. *Kotitaide* 3/1902(A), numeroimaton sivu.
- Kauneus ja kulttuuri. 1910. *Kotitaide* 1/1910, 1-2.
- Kekkonen, Jalmari 1902. Karjalaista kotitaidetta. *Kotitaide* 1/1902(A), 5-8.
- Kekkonen, Jalmari 1903. Muuan kiitollinen kesätyö. *Kotitaide* 2/1903, 18-19.
- Kekkonen, Jalmari 1903. Häviävätkö? *Kotitaide* 7/1903, 54-56.
- Kekkonen, Jalmari 1904. Koulunuorison taidekasvatuksesta. *Kotitaide* 2/1904, 9-11.
- Kekkonen, Jalmari 1905. Rakennus- ja kotitaidesastot suuressa Berliinin taidenäyttelyssä ynnä mietteitä niiden johdosta. *Kotitaide* 3/1905, 21-22.
- Kekkonen, Jalmari 1906. Eräästä kirjeestä. *Kotitaide* 7/1906, 91-93.
- Kekkonen, Jalmari 1911. Käsityön ja teollisuuden hyväksi järjestetyn ammattikasvatuksen alalla tehtyjä havaintoja Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 10/1911, 129-132.
- Kekkonen, Jalmari 1913. Lyhyt selostus käsityöläis- ja ammattikouluista maassamme lukuvuonna 1910-11. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 1/1913, 1-2.
- Kekkonen, Jalmari 1913. Nykyaikaisen asumistavan aiheuttamat syyt ja seuraukset. *Kotitaide* 4/1913, 37-45.
- Kekkonen, Jalmari 1913. Ammattilaiset ja kotimainen työ. *Kotitaide* 8/1913, 88-93.
- Kekkonen, Jalmari 1916. Teollisuusmuseo teollisuudenharjoittajain käsittämänä. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1916, 37.
- Kekkonen, Jalmari 1916. Taylor-järjestelmästä. *Käsityö ja Teollisuus* 9/1916, 99-100; *Käsityö ja Teollisuus* 11/1916, 118-120, *Käsityö ja Teollisuus* 12/1916, 130-132.
- Kekkonen, Jalmari 1916. Vuoden vaihteessa. *Kotitaide* 11-12/1916, 97.
- Kekkonen, Jalmari 1918. Kotitaidteen lukijoille ja kannattajille. *Kotitaide* 7-8/1918, 41.
- Kekkonen, Jalmari 1918. Vilho Penttilä. *Kotitaide* 1-4/1918, 2-3.
- Kekkonen, Jalmari 1919. Ammattikasvatuksen suuntaviivoja. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1919, 19-26.
- Kekkonen, Jalmari 1921. Ammattikoulutus kaupungeissa. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1921, 13-18.
- Kekkonen, Jalmari 1927. Ratsionaliseerausajatus käsityössä. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1927, 54-58.
- Kekkonen, Jalmari 1932. Sako – Suomen ammatillisten koulujen opettajayhdistys ry. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1932, 28.
- Keskusliike kotiteollisuudellemme. *Käsitéollisuus* 5-6/1911, 31-32.
- Ketjutyö 1928. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1928, 117-119.
- K. H. [Karin Hirn] 1902. Första internationella utställningen för modern dekorativ konst. *Euterpe* 40/1902, 4-9.
- Kirkkotaidetta. *Käsitéollisuus* 1/1925, 8.
- Kolmas pohjoismainen käsityökonferenssi. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1924, 141-144.
- Komposizioni. 1905. *Kotitaide* 1/1905, 7-8.

- Koneiden vallankumous. *Käsityö ja Teollisuus* 5/1933, 87.
- Kone vai käsityö käsiteollisuudessa? 1912. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 2/1912, 30.
- Konstindustriförmål från de franska konstnärernas utställning i Helsingfors. *Ateneum* 8/1901, numeroimattomat sivut.
- Kontio, Kalle 1908. Luonto ja taide. *Kotitaide* 10/1908, 119-120.
- Kontio, [Kalle] 1908. Makukysymyksestä. *Kotitaide* 11/1908, 137-139.
- Koskinen, Alma 1913. Miten voitaisiin kotiteollisuutta edistävien yhdistysten ja koulujen kautta eri seutujen vanhaa, kansanomaista käsityötä enemmän tunnetuksi tehdä ja käytäntöön sovittaa? *Käsiteollisuus* 11/1913, 117-118, 132.
- Koti- ja taideteollisuusnäyttely New Yorkissa pidetään ensi syyskuun aikana. *Käsiteollisuus* 2/1923, 22.
- Koti- ja taideteollisuutemme näyttely Italiassa. *Käsiteollisuus* 2/1924, 29.
- Koti ja Yhteiskunnan kuvataulu. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1904, 55-56.
- Koti ja Yhteiskunta* 12/1911, etukansi.
- Kotimaisen teollisuuden albumi. *Käsiteollisuus* 7-8/1912, 68.
- Kotimaisen työn hyväksi. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 12/1912, 233-234.
- Kotimaisen työn liitto perustettu. *Käsiteollisuus* 10/1912, 83-86.
- Kotimaisia tapettifriisiä. *Kotitaide* 6/1903, 42.
- Kotitaide 1902(B). *Kotitaide* 1/1902(B), 19.
- Kotitaide 1908. *Kotitaide* 1/1908, 1.
- Kotitaide 3/1915.
- Kotitaide 6/1902(B).
- Kotitaide 7/1903.
- "Kotitaiteen" lukijoille 1912. *Kotitaide* 1-2/1912, 2.
- Kotiteollisuus. *Käsiteollisuus* 3/1915, numeroimaton sivu.
- Kotiteollisuusjärjestömme. *Käsiteollisuus* 5/1930, 75-76.
- Kotiteollisuus messuilla. *Käsiteollisuus* 4/1925, 75.
- Kotiteollisuuskomitean työn tulokset. *Käsiteollisuus* 3/1908, 33-36; *Käsiteollisuus* 4/1908, 49-54.
- Kotiteollisuuskoulumme miesväkeä varten. Miten maatalousväki voisi niistä saada parhaan hyödyn. *Käsiteollisuus* 4/1931, 55.
- Kotiteollisuuskoulut vakinaiselle kannalle. *Käsiteollisuus* 4/1926, 66.
- Kotiteollisuustuotteitten vienti. *Käsiteollisuus* 4/1928, 66-67.
- Kotiteollisuusvirkailijain suhde kapinaan. *Käsiteollisuus* 7-8/1918, 62.
- Kotiteollisuusväkemme Tukholmassa. *Käsiteollisuus* 5/1930, 80-81, 90,93.
- Kotiteollisuutemme ulkomailla. *Käsiteollisuus* 1/1923, 12.
- Kotiteollisuutemme Milanon messuilla 1924. *Käsiteollisuus* 3/1924, 49.
- Kotoisen taiteen tarvitsijoille 1915. *Kotitaide* 1/1915,1.
- Kovero, Martti 1914. Toimenpiteistä teollisuuden kehittämiseksi ja vahvistamiseksi. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1914, 114-115.
- von Kraemer, Alexis 1905. Remy de Gourmont. *Euterpe* 43-46/1905, 464.
- Kulttuurin rappeutuminenkö? *Käsityö ja Teollisuus* 2/1924, 26.
- Kuoppamäki, Lauri 1921. Käsityöopetuksemme. *Käsiteollisuus* 3/1921, 23-25; *Käsiteollisuus* 4/1921, 35.
- Kuoppamäki, Lauri 1922. Saksassa käytyä. I messuilta ja näyttelyistä. *Käsiteollisuus* 6/1922, 69-74.
- Kuoppamäki, Lauri 1923. Kotiteollisuusolot Ruotsissa. *Käsiteollisuus* 4/1923, 45-49.
- Kuoppamäki, Lauri 1923. Olisiko messutalosta hyötyä maalaiselinkeinoille? *Käsiteollisuus* 3/1923, 29-30.

- [Kuoppamäki, Lauri] 1924. Elinkeinoihin johtava käsityöopetuksemme. *Käsateollisuus* 2/1924, 23-24.
- [Kuoppamäki, Lauri] 1924. Pienteollisuuden yhteistalo. *Käsateollisuus* 5/1924, 75-76.
- Kuoppamäki, Lauri 1924. Ryijykirjamme. Mihin se velvoittaa. *Käsateollisuus* 6/1924, 92-93.
- Kuoppamäki, Lauri 1925. Norjan ja Ruotsin kotiteollisuusoloista. Vertailua vastaaviin oloihin Suomessa. *Käsateollisuus* 4/1925, 63-66.
- Kuoppamäki, Lauri 1926. Kotiteollisuuskoulujen opetusmenetelmistä. *Käsateollisuus* 4/1926, 55-57.
- Kuoppamäki, Lauri 1927. "Käsateollisuuden" yrityksiä kotiteollisuuden edistämiseksi vuosina 1906-1926. *Käsateollisuus* 1-2/1927, 4-9.
- [Kuoppamäki, Lauri] 1927. Pohjolan kotiteollisuuspäiviltä Tukholmassa. *Käsateollisuus* 4/1927, 61-63.
- Kuoppamäki, Lauri 1927. Huonekalumme. *Käsateollisuus* 5/1927, 81-82.
- Kuoppamäki, Lauri 1930. Yhteismatkat Tukholman näyttelyyn. *Käsateollisuus* 3/1930, 53.
- Kuoppamäki, Lauri 1931. Hyödyllisten kansalaisten kasvatus. *Käsateollisuus* 3/1931, 37-38.
- Kuoppamäki, Lauri 1931. Kotiteollisuustoimisto v. 1931. *Käsateollisuus* 4/1931, 63-64.
- Kuoppamäki, Lauri - Henriksson, Anna ja Jokela Fr. [Frans] 1923. Valtion määrärahat kotiteollisuuden hyväksi. *Käsateollisuus* 6/1923, 81-83.
- Kuvan merkitys asuinhuoneissa. *Kotitaide* 7/1915, 89-94.
- K. V. 1923. Käsityöläistemme liikesyntejä. *Käsateollisuus* 1/1923, 7.
- K. V. [Kaarlo Vanamo] 1924. Huonontuvaa teollisuutta. *Käsateollisuus* 1/1924, 7.
- Kyander, Sampo 1920. Sähkö ja pienteollisuus. *Käsateollisuus* 2/1920, 15-16.
- Käkikoski, Hilda 1899. Mietteitä kodista ja naisesta. *Koti ja Yhteiskunta* 7-8/1899, 54-56.
- Käkikoski, Hilda 1909. Koti ja Yhteiskunta 20 vuotta täyttäessä. *Koti ja Yhteiskunta* 5/1909, 66-67.
- Kärki, Aino 1930. Kudonnan tuotteet Tukholman näyttelyssä I-II. *Käsateollisuus* 5/1930, 76-78, *Käsateollisuus* 6/1930, 95-98.
- Käsateollisuuden mahdollisuuksista nykyhetkellä 1923. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1923, 181-183.
- Käsateollisuuden toimitus 1929. *Käsateollisuus* v. 1930. *Käsateollisuus* 5/1929, 94.
- Käsateollisuus ennen ja nykyisin 1914. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 12/1914, 126-127.
- Käsateollisuus-osasto tulevilla messuilla 1.7.-6.7. *Käsateollisuus* 3/1925, 59-60.
- Käsateollisuustuotteiden vienti ulkomaille. *Käsateollisuus* 5/1926, 73.
- Käsateollisuusyhdistys. *Koti ja Yhteiskunta* 11/1893, 143.
- Käsityöammattien edistämiseksi 1913. *Käsateollisuus* 1/1913, 11.
- Käsityö ja moottorinkäyttö 1912. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 6/1912, 119-120.
- Käsityö ja taide 1926. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1926, 37-38.
- Käsityö- ja Teollisuuslehti 1913. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 12/1913, 125-127.
- Käsityö- ja Teollisuuslehti elämän ja kuoleman vaiheella 1914. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 1/1914, 1-2.
- Käsityökulttuurin päämäärät 1923. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1923, 25-26.
- Käsityö käsityöläisille 1922. *Käsityö ja Teollisuus* 9/1922, 133.
- Käsityöliittoliike ja käsityön uudennus 1913. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1913, 123.
- Käsityöläinen tai liikemies 1912. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 6/1912, 134.
- Käsityöläisjärjestöoloista Saksassa meidän oloihin verrattuna. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1933, 57-59.
- Käsityöläisten olot Saksassa. *Käsityö ja Teollisuus* 11-12/1933, 196.

- Käsityön arvo antiikkiesineenä 1932. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1932, 20-21
- Käsityön asema Saksan työliitossa. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1922, 112.
- Käsityön ja käsityöläissäädyn merkitys ja säilymismahdollisuudet 1928. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1928, 2-3; *Käsityö ja Teollisuus* 2/1928, 18-19; *Käsityö ja Teollisuus* 3/1928, 34-35, jossa otsikosta on pudonnut pois sanat Käsityön ja.
- Käsityön ja pienteollisuuden luottokysymys 1915. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1915, 5-6.
- Käsityön ja pienteollisuuden menestymisen edellytykset 1919. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1919, 37-43.
- Käsityön ja teollisuuden yhteistyöskentely. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1928, 85-86.
- Käsityön ratsionalisoimisesta. *Käsityö ja Teollisuus* 10-11/1929, 129-130.
- Käsityön synty ja kehitys 1922. *Käsityö ja Teollisuus* 12/1922, 179-180.
- Käsityön synty ja kehitys 1923. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1923, 6-8.
- Käsityö pääsee jälleen kunniaan Ranskassa. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1928, 5.
- Käsityöstä ja tyylistä 1920. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1920, 31.
- Käsitöitä v. 1904. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1903, 123-124.
- Käyntejä huonekaluliikkeissä ja puusepäntehtaissa. *Domus* 7/1930, 157-161.
- Laatikko-huonekaluja. Eräs laji funktionalismia. *Käsiteollisuus* 4/1930, 64.
- L. A. 1917. Mietelmiä pienteollisuudenharjoittajain toimintaohjelmasta. *Käsityö ja Teollisuus* 6-7/1917, 46-47.
- L. A. 1921. Kallis aika. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1921, 2-4.
- L. A. 1921. Silmäys kuluneeseen aikaan. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1921, 25-26.
- Lahden Rauta- ja Metalliteollisuus O.-Y:n piirustuskilpailussa. *Kotitaide* 4/1911, 46.
- Laicus. Pieni matkakirje. *Kotitaide* 6/1912, 93.
- Laine, Yrjö 1930. Sisustustaide Pohjoismaissa. *Käsiteollisuus* 3/1930, 37-40.
- Laine, Yrjö 1930. Kalustoista joukkotuotannon huonekalutyyppeihin. *Domus* 8-10/1930, 195-203.
- Lapset ja taide I-III. 1907. *Kotitaide* 1/1907, 1-2; *Kotitaide* 2-3/1907, 20-21; *Kotitaide* 4/1907, 48-51.
- Lauri Kuoppamäki 50-vuotias. *Käsiteollisuus* 1-2/1927, 1-2.
- Laurila, J. K. 1912. Kotoisen puolesta. *Käsiteollisuus* 5-6/1912, 47-48.
- Leena 1925. Pientä pakinaa kankaankudonnasta ja kudontamalleista. *Käsiteollisuus* 1/1925, 9-12.
- Lehtemme lukijoille ja kannattajille 1919. *Käsityö ja Teollisuus* 1-2/1919, 1-3.
- L. Eth. 1894. Käynti Waasan maanviljelys-näyttelyssä I-II. *Koti ja Yhteiskunta* 9/1894, 117-119; *Koti ja Yhteiskunta* 10/1894, 132-133.
- Lindberg, Carolus 1920. Kotien kauneus ja teollisuutemme. *Käsiteollisuus* 5-8/1920, 41-44.
- Lindberg, Carolus 1927. "Käsiteollisuuden" tuolikilpailu. *Käsiteollisuus* 3/1927, 44-46.
- Lindegrén, Yrjö 1925. Mallikoti. Maalaistalo. *Käsiteollisuus* 2/1925, 25-29.
- Lindroos, T. 1899. Ompelijattaren asemasta sananen. *Koti ja Yhteiskunta* 2/1899, 15-16.
- Ljungrén, C. J. F. 1925. Tekniikan apu käsityön palveluksessa. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1925, 54-56.
- Ljungrén, C. J. F. 1925. Käsityö ja tehdastyö. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1925, 128.
- L. K. [Lauri Kuoppamäki] 1929. Toinen päivä huhtikuuta 1929. *Käsiteollisuus* 3/1929, 47.
- L. Kk [Lauri Kuoppamäki] 1929. Tarkoituksenmukaisia tuoleja. *Käsiteollisuus* 5/1929, 86-87.
- L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1923. Kotiteollisuus Tallinnan messuilla. *Käsiteollisuus* 4/1923, 49.

- L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1925. Suomen taideteollisuusyhdistys 50-vuotiaista juhlistamassa. *Käsateollisuus* 5/1925, 81-83.
- L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1928. Koristetaide. Carolus Lindbergin teoksen johdosta. *Käsateollisuus* 2/1928, 22-26.
- L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1929. Viimeisimmistä tyylistä suuressa maailmassa. *Käsateollisuus* 3/1929, 41-45.
- L. Kki [Lauri Kuoppamäki] 1930. Asetukset kotiteollisuusoppilaitoksille. *Käsateollisuus* 1/1930, 6.
- L. K-nen 1926. Vanhasta ryijyteollisuudestamme. *Käsateollisuus* 6/1926, 79-81.
- Lukijalle 1889. *Koti ja Yhteiskunta* 1/1889, 2-3.
- Lukijoille 1913. *Kotitaide* 1/1913, 1.
- Maakauppiat ja kotiteollisuus 1917. *Käsateollisuus* 9/1917, 71-73.
- Maalaisrakennusten parannusyrityksiä Saksassa. *Kotitaide* 1/1907, 9-14.
- Mallikoteja Tukholman näyttelyssä. *Käsateollisuus* 4/1930, 60-61.
- Malmsten, Carl 1924. Muotojen kielestä. *Käsateollisuus* 2/1924, 30-33.
- Mandelstam, Jos. 1898. Om sambandet mellan grefve Leo Tolstojs skönliterära verk och hans moralfilosofiska läror. *Ateneum* 1898, 395-416.
- Manninen, I. [Ilmari] 1929. Viron kotiteollisuudesta. *Käsateollisuus* 2/1929, 21-25.
- Matson, Alex 1933. Englantilainen viikko. *Domus* 5/1933, 110-113.
- Maun ja luonteen muodostuminen kodissa annettavan kasvatuksen kautta. 1915. *Kotitaide* 1/1915, 2-9.
- Maun kehittämisestä. *Kotitaide* 12/1912, 161-162.
- Menneiltä ajoilta. *Kotitaide* 7-8/1918, 42-48.
- Merkkimiehiä Kotitaiteen alalta III. Nykyaikaisesta hollantilaisesta taideteollisuudesta. *Kotitaide* 1/1903, 6-8.
- Mestarin antama vaiko koulumuotoinen opetus? *Käsityö ja Teollisuus* 11-12/1933, 197.
- Messuvuonna 1920. *Käsateollisuus* 1/1920, 1.
- Meyer-Riefstahl, Rudolf 1911. Muhamettilaisten taiteen näyttely Münchenissä ja uuden aikainen taideteollisuus. *Kotitaide* 3/1911, 23-29.
- Michel, Wilhelm 1908. Yleisön maku. *Kotitaide* 8/1908, 99-100.
- Mietteitä Tampereen tapettitehtaan tapettikilpailun johdosta. *Kotitaide* 2/1902(A), 16.
- Miten huonekaluja tehdään? Talonpoikaistuoli. 1903. *Kotitaide* 7/1903, 51-52.
- Miten itsensä elättävä nainen sisustaa kotinsa minimikustannuksin? *Domus* 2/1931, 41-43.
- Mitä tyylyksellä ymmärretään? *Kotitaide* 6/1914, 60-63.
- Mitä voidaan tehdä käsityön kohottamiseksi? *Käsityö- ja teollisuuslehti* 2/1912, 28.
- Moilanen, Lauri 1911. Stipendiaattikertomuksia. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 7/1911, 93-94.
- Morris, William [William] 1905. Taidemietelmä. *Kotitaide* 7-8/1905, 60.
- Morris, William 1909. Työn alennustila. *Kotitaide* 1/1909, 11-12.
- Munthe, Gerhard 1904. Historiallisia tyyllilajeja ja entisaikojen kuvallinen esittäminen. *Kotitaide* 2/1904, 13-16.
- Munthe, Gustaf 1930. Nykypäivien ruotsalainen keramiikka. *Domus* 4-5/1930, 83-91.
- Muthesius, Hermann 1904. Taidetta köyhille. *Kotitaide* 2/1904, 17-18.
- Muthesius, Hermann 1905. Taideteollisuuden tie ja päämäärä. *Kotitaide* 2/1905, 10-12; *Kotitaide* 4/1905, 29-32; *Kotitaide* 5/1905, 34-37.
- Muuan uusi taideopetustapa. *Kotitaide* 6/1906, 81-82.
- Muutama sana kauneudesta ja tyylistä taideteollisuudessa. *Kotitaide* 7-8/1910, 100-105.
- Münchenin näyttely 1908. *Kotitaide* 12/1908, 143-147.
- Mäkinen, H. 1923. Hillittömästä kilpailusta ammatinharjoittajain kesken ja ruumiillisen työn ala-arvioinnista. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1923, 35-37.

- Mäkinen, Lauri 1905. Taavi Järveläisen elämäntyöstä. *Kotitaide* 6/1905, 43-44.
- Mäkinen, Lauri 1908. Kotiteollisuusyhdistysten perustaminen. *Käsateollisuus* 2/1908, 21-22.
- Mäkinen, Lauri 1911. Kotiteollisuusnäyttely Ritarihuoneella. *Käsateollisuus* 1-2/1911, 2-6.
- Mäkinen, Lauri 1912. Kuulumisia Venäjältä. *Käsateollisuus* 5-6/1912, 43-45.
- Mäkinen, Lauri 1913. Pienviljelijäin tai työmiehen kodin sisustaminen. Palkintolautakunnan lausunto. *Käsateollisuus* 1/1913, 9-10.
- Mäkinen, Lauri 1913. Suomen osanotto Pietarin kotiteollisuusnäyttelyyn 1913. *Käsateollisuus* 4-6/1913, 61-68.
- Mäkinen, Lauri 1913. Venäjä kotiteollisuusmaana. *Käsateollisuus* 4-6/1913, 39-40.
- [Mäkinen, Lauri] 1914. Ajatuksia vihan liekkien leimutessa. *Käsateollisuus* 9/1914, 73-74.
- Mäkinen, Lauri 1916. Työväkeä kotiteollisuusvainiolta. Kunnallisneuvos V. von Wright 60-vuotias. *Käsateollisuus* 9/1916, 65.
- Mäkinen, Lauri 1917. Sotilashankinta ja isänmaamme suuri kysymys. *Käsateollisuus* 4/1917, 29.
- Mäkinen, Lauri 1917. Kotiteollisuutemme johto. *Käsateollisuus* 5-6/1917, 39.
- Mäkinen, Lauri 1917. Kotiteollisuustuotteiden tukkukaupan järjestäminen. *Käsateollisuus* 7-8/1917, 58-59.
- [Mäkinen, Lauri] 1917. Kotiteollisuuskysymyksemme valtiopäivillä. *Käsateollisuus* 10/1917, 83-84.
- Mäkinen, Lauri 1918. Kotiteollisuusolojemme vastaisesta järjestämisestä. *Käsateollisuus* 2-4/1918, 17-23; *Käsateollisuus* 5-6/1918, 33-37.
- Mäkinen, Lauri 1918. Pienen kodin kalustaminen. *Käsateollisuus* 7-8/1918, 56-57; *Käsateollisuus* 9/1918, 67-69.
- Mäkinen, Lauri 1919. Rumista ja kauniista huonekaluista. *Käsateollisuus* 7-8/1919, 56-67.
- Määrätietoisempi suunta kotiteollisuudellemme. *Käsateollisuus* 3/1926, 44-45.
- Møller-Jensen, Jens 1924. Hyvästä ja huonosta mausta. *Käsateollisuus* 4/1924, 62-66.
- Mörner, Birger 1900. Något om det modärna rummet. *Ateneum* 1/1900, 46-58.
- Nainen taiteellisen käsityön suorittajana. *Kotitaide* 1/1913, 10-12; *Kotitaide* 2/1913, 22-23; *Kotitaide* 3/1913, 34-35; *Kotitaide* 5/1913, 61-63; *Kotitaide* 6/1913, 75; *Kotitaide* 7/1913, 84; *Kotitaide* 8/1913, 94-95.
- Naisten kotitoimet ja naisasian ystävät Suomessa. *Koti ja Yhteiskunta* 6-7/1892, 61-63.
- Naisten käsityöt Kuopion näyttelyssä. *Kotitaide* 11/1906, 149-153.
- Naisten näyttely Kööpenhaminassa. *Koti ja Yhteiskunta* 7-8/1895, 93-95.
- Naisten töiden näyttely Wienissä 1900. *Koti ja Yhteiskunta* 7-8/1900, 67.
- N. O. [Nanny Odenwall] 1896. Nischnij-Nowgorodin matkalta. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1896, 136-138.
- Nordman, Margaret T. 1925. Keittiöuudistuksista. *Käsateollisuus* 5/1925, 89-91.
- Norrman, A. E. 1921. Teknolooginen opisto. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1921, 42-43.
- Norrman, A. E. 1929. Kauppakotiteollisuutemme edistäminen. Uusi järjestö perustettu. *Käsateollisuus* 4/1929, 59-60.
- N. R. 1901. Muutamia mietteitä naisten käsityöistä. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1901, 44-45.
- Nykyaikaisia asuinhuoneita kalustettaessa käytetyt tyylit ja puulajit. *Kotitaide* 11/1909, 116.
- Nyström, Usko 1910. Mietelmiä kauniista. *Käsateollisuus* 5-6/1910, 49-50; *Käsateollisuus* 7-8/1910, 65-67.
- Nyström, Usko 1911. Mietelmiä kauniista. *Kotitaide* 7/1911, 73-83.
- Näkymätön persoonallisuus. *Kotitaide* 5/1910, 69-70.
- Näkökohtia huoneiden sisustamisesta. *Kotitaide* 10/1917, 95-102.

- - -o. [Arttu Brummer-Korvenkontio] 1925. Taideteollisuusyhdistyksen näyttely. *Käsitéollisuus* 1/1925, 7,10.
- Okkonen, Onni 1930. Maija Kansasen kudontataiteesta. *Domus* 1/1930, 1-6.
- O. L-la [O. Lajula] 1920. Tulevaisuuden suuntaviivoja lehtemme toimittamisessa. *Käsityö ja Teollisuus* 7/1920, 87-88.
- Omaperäinen Suomi. *Käsitéollisuus* 6/1926, 93-94.
- Onko käsityöllä vielä kultaista perustusta? 1911. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1911, 167.
- Oppilaskysymys päivänpolttava kaikissa Euroopan maissa 1912. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 3/1912, 73.
- Opintoretkiä varten. *Käsitéollisuus* 3/1913, 35-36.
- Ornamenttien eri muodot 1904. *Kotitaide* 2/1904, 19-23.
- Ornamenttien uudelleen elpyminen ja vanhempiin tyyliuuntiin nojautuminen 1917. *Kotitaide* 2-3/1917, 21-23.
- Ornamento. Mikä se on? *Kotitaide* joulukuu/1914, 4-5.
- Palkintokilpailu. *Käsitéollisuus* 3/1913, 36.
- Paloheimo F. A. 1918. Suuntaviivoja pienteollisuuden kehittämistä ja tukemista varten. *Käsitéollisuus* 9/1918, 65-66.
- Petronius [Arttu Brummer] 1930. Kävimme messuilla. *Domus* 3/1930, numeroimaton sivu, 74.
- Petronius [Arttu Brummer] 1932. Helsingitär Domuksen muotiosasto. *Domus* 1/1932, 20.
- Petronius [Arttu Brummer] 1932. Huonekaluteollisuutemme tyylipyrkimyksistä. *Domus* 4/1932, 72, numeroimaton sivu; *Domus* 5/1932, numeroimaton sivu, 109-110.
- Petronius [Arttu Brummer] 1933. Huonekaluteollisuutemme tyylipyrkimyksistä. *Domus* 1/1933, numeroimaton sivu, 31.
- Pienteollisuuden eli Ammattiteollisuudenharjoittajain Liitto 1920. *Käsityö ja Teollisuus* 8-9/1920, 98-100.
- Pienteollisuus - suurteollisuus - käsityöläinen - teollisuusmies 1931. *Käsityö ja Teollisuus* 6/1931, 75.
- Pienviljelijän tai työmiehen kodin sisustus. *Käsitéollisuus* 12/1912, 108.
- Pienviljelys ja kotiteollisuus. *Käsitéollisuus* 12/1912, 99-100.
- Pienyrittäjien ohjelma. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1917, 24-25.
- Pietarin kotiteollisuusnäyttely. Suomen osaston valmistelu. *Käsitéollisuus* 2/1913, 26.
- Pietarin kotiteollisuusnäyttelyä. *Käsitéollisuus* 3/1913, 35.
- Piirustuskilpailu talonpoikaishuonekaluja y. m. esineitä varten. *Kotitaide* 7/1906, 96-97.
- "Pikajunan" päällikkö [Lauri Mäkinen] 1913. Toinen Yleisvenäläinen kotiteollisuusnäyttely Pietarissa v. 1913. *Käsitéollisuus* 4-6/1913, 42-44.
- Pikkuviljelijän rakennuksia Ruotsissa. *Kotitaide* 5/1906, 68.
- Pohjoismainen taideteollisuuskongressi. *Domus* 1/1930, etusisäkansi.
- Pohjolan kotiteollisuuskäräjät Bergenissä. *Käsitéollisuus* 5/1928, 83.
- Pohjolan kotiteollisuuspäiviltä Tukholmassa. *Käsitéollisuus* 4/1927, 61-63.
- P. S-stén 1930. Vaalien lähestyessä. *Käsityö ja Teollisuus* 8/1930, 133-134.
- Puauux, M. René 1926. Omaperäinen Suomi. *Käsitéollisuus* 6/1926, 93-94.
- Pulkkinen, A. 1927. Kotiteollisuusjärjestömme synty ja merkitys. *Käsitéollisuus* 1-2/1927, 10-12.
- Puro, Veikko 1923. Käsityö persoonallisuuden elvyttäjänä ja säilyttäjänä. *Käsityö ja Teollisuus*, 9/1923, 153-154.
- Puusepänteollisuus messuilla 1930. *Käsityö ja Teollisuus*, 7/1930, 111-112.
- Puuseppävalmisteitten ulkomaille vienti. *Käsitéollisuus* 1/1928, 1-2.
- r - [Arttu Brummer] 1931. Väljemmille vesille. *Domus* 7/1931, 111.

- r - [Arttu Brummer] 1932. Muodon yksinkertaistumisen vaara. *Domus* 1/1932, 15 -17.
- Raivio, J. P. 1919. Pikkupiirtoja maalaiskäsityöläisten keskuudesta. *Käsityö ja Teollisuus*, 7/1919, 106-109
- Raivio, J. P. 1919. Koulut ja käsityöläissivistys. *Käsityö ja Teollisuus*, 8/1919, 126-130.
- Rakennusten sisustamisesta. *Kotitaide* 1-4/1918, 8-15.
- Rancken, Karin 1902. Muistelmia suomalaisesta taideteollisuusnäyttelystä Saksassa v. 1900. *Koti ja Yhteiskunta* 5-6/1902, 47-51.
- Rauhamaa, Onni 1931. Käsityö yleisen työperiaatteen pohjana. *Käsitemallisuus* 2/1931, 19-23; 3/1931, 39-40.
- R. B. [Rafael Blomstedt] 1933. Reunamuistutuksia taideteollisuusnäyttelyn johdosta. *Domus* 1/1933, 22-23.
- R. G. 1910. Kotimaisen työn edistämisen merkitys. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 9/1910, 147-148.
- Romdahl, Axel 1928. Kotiteollisuus kansallisena sivistystekijänä. *Käsitemallisuus* 3/1928, 44-48.
- R-t 1911. Käsityön teollistuminen. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 12/1911, 180-182.
- Ruotsin Käsityöjärjestön vuosikokous 30-31.7.10. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1910, 179.
- Ruotsin taide- ja kotiteollisuuden synty ja kehitys. *Käsityö ja Teollisuus* 2/1930, 25-26.
- Ruotsin yleinen taideteollisuus- ja taidekäsityönäyttely. *Käsitemallisuus* 3/1909, 46.
- Ruskin, John 1903. Taide ja Hyödyllisyys. *Kotitaide* 3/1903, 23-26.
- Ruskin, John 1904. Taide ja Hyödyllisyys. *Kotitaide* 4/1904, 27-31, *Kotitaide* 6/1904, 42-44.
- Räsänen, Yrjö 1930. Tukholman näyttelystä. *Käsitemallisuus* 4/1930, 56-59.
- Röneholm, Harry 1930. Taideteollisuus. *Domus* 7/1930, 154-156.
- S. [Saarto-Sahlstedt, Hj.] 1929. Pulakauden numeroita. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1929, 4.
- Saalas, Anna-Liisa 1926. Kankaan kuvittamisesta II. Batiikkivärjäys. *Käsitemallisuus* 2/1926, 25-28.
- Saarto-Sahlstedt, Hj. 1924. Ammatit ammattilaisille. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1924, 159-160.
- Saksalainen käsitemallisuus ja sen harjoittajat. *Käsityö ja Teollisuus*, 5/1924, 88.
- Saksan käsityönäyttely Dresdenissä v. 1914. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1913, 122.
- Saksan teollisuuden tulevaisuus 1911. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 6/1911, 74.
- Saksan Työliitto (Deutscher Werkbund) ja sen tarkoitus 1912. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 6/1912, 131.
- Salmenhaara, L. 1921. Kohtalon ivaa. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1921, 133.
- Sarana [Lauri Mäkinen] 1908. Kotiteollisuuskomitean työn tulokset. *Käsitemallisuus* 2/1908, 17-19.
- Schvindt, Theodor 1914. Kansallispuku-asiasta II. *Käsitemallisuus* 4/1914, 33.
- Seinäkoriste. *Kotitaide* 5/1910, 64-65.
- S. F. [Sigurd Frosterus] 1910. Englantilainen taideteollisuusnäyttely Kansallismuseossa. *Kotitaide* 4/1910, 43-50.
- S. F. [Sigurd Frosterus] 1910. Taidetakomo "Koru". *Kotitaide* 1/1910, 3-6.
- Silmäys Suomen yleisiin teollisuudenharjoittajain kokouksiin 1910. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 7/1910, 119-120.
- Sirelius, U. T. 1926. Suomalaiset ryijyt ulkomailla. *Käsitemallisuus* 5/1926, 74-76.
- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1924. Taloni ja kotini. *Käsitemallisuus* 2/1924, 27-28.
- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1924. Ammattimiehen neuvoja varattomille kodinperustajille. *Käsitemallisuus* 4/1924, 69-74.
- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1924. Tyyleistä. *Käsitemallisuus* 5/1924, 80-81.

- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1925. Kodinsisustus Englannissa. *Käsateollisuus* 1/1925, 2-7.
- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1925. Aikamme tehtäviä. *Käsateollisuus* 2/1925, 36-38.
- Sisustusarkkitehti [Arttu Brummer] 1925. Pariisin taideteollisuusnäyttely. *Käsateollisuus* 3/1925, 45-47.
- Sisustustaidetta ja kauniita koteja. *Domus* 2/1930, 20-24.
- Sohva. *Kotitaide* 1/1905, 13-14.
- Soldan-Brofeldt, Venny 1914. Kansallispuku-asiasta III. *Käsateollisuus* 5-6/1914, 41-43.
- Soldan-Brofeldt, Venny 1915. Taulujen seinälle asettamisesta. *Käsateollisuus* 2/1915, 17.
- Sparre, L. [Louis] 1902. Vähän kaakeliuuneista. *Kotitaide* 1/1902(A), 3-5.
- Sparre, L. [Louis] 1902. Ornamentti. *Kotitaide* 2/1902(A), 14-16.
- Sparre L. [Louis] 1902. Kotitaide Düsseldorfin näyttelyssä. *Kotitaide* 6/1902(A), 59-60.
- Sparre, Louis 1903. Talonpoikaisinteriöörejä. *Kotitaide* 7/1903, 49-50.
- S. R:nen 1914. Pienteollisuusväestö maata hankkimaan. *Käsateollisuus* 1/1914, 2-3.
- S. R:nen 1916. Enemmän maahenkeä teollisuustyöläisiin! *Käsateollisuus* 1/1916, 2.
- S. S-n [S. Snellman] 1902. Gobeliineista ja kuvakudonnasta. *Kotitaide* 6/1902(A), 53-57.
- Stenij, E. O. 1930. Teknillinen opetus maaseudun miehille II. Riittävää työharjoittelua ei ole unohdettava. *Käsateollisuus* 1/1930, 1-2.
- Stenij, E.O. 1933. Kouluhallituksen uusi ehdotus. *Käsityö ja Teollisuus* 11-12/1933, 189-190.
- Strengell, Gustaf 1901. Nya skönhetsvärden. *Ateneum* 9-11/1901, 431-438.
- Strengell, Gustaf 1903. Det nationella i vår dekorativa konst. *Euterpe* 5/1903, 61-63.
- Strengell, Gustaf 1905. Josef Hoffman och "Die Wiener-Moderne". *Euterpe* 43-46/1905, 468-476.
- Strengell, Gustaf 1907. Josef Hoffmann ja "Die Wiener Moderne". *Kotitaide* 5/1907, 61-65; *Kotitaide* 7/1907, 102-105
- Strengell, Gustaf 1908. Uudenaikainen huonesisustus- ja interiööritaide. *Kotitaide* 1/1908, 2-7; *Kotitaide* 2/1908, 27-29; *Kotitaide* 3/1908, 36-42; *Kotitaide* 4/1908, 47-49.
- Strengell, Gustaf 1908. Suomalainen taideteollisuus – huomioonottamaton vientitavara. *Kotitaide* 7/1908, 81-84.
- Strengell, Gustaf 1910. Omakotitutkielma eräässä englantilaisessa puutarhakaupungissa. *Kotitaide* 12/1910, 127-131.
- Strengell, Gustaf 1924. Taideteollisuuspiirtäjät ja taideteollisuus. *Käsateollisuus* 4/1924, 60-62.
- Strengell, Gustaf 1933. Osuustoiminta-yritykset maun kehittäjinä. *Domus* 3/1933, 71-72.
- Ståhlberg, Ester 1927. Aikamme velvoittaa. *Käsateollisuus* 1-2/1927, 3.
- Suomalainen viikko. *Kotitaide* 5/1913, 54-59.
- Suomalaisten taipumus ulkomaisten tavarain ostoon. *Käsityö- ja teollisuuslehti* 8/1911, 95-96.
- Suomen kotiteollisuusvaltuuskunta. *Käsateollisuus* 7-8/1915, 64.
- Suomen kunniasali Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä. *Käsateollisuus* 6/1925, 113-114.
- Suomen Käsityö- ja Teollisuusliiton uusi puheenjohtaja 1934. *Käsityö ja Teollisuus* 9/1934, 84.
- Suomen Käsityöläis-Osakepankki aloittanut toimintansa. *Käsityö ja Teollisuus* 6-7/1917, 56.
- Suomen messut. Tärkeä alote käsityön- ja pienteollisuudenharjoittajille. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 5/1919, 57-60.
- Suomen messut 1923. *Käsateollisuus* 3/1923, 40.

- Suomen taideteollisuus ja taidekäsityö Barcelonassa. *Domus* 1/1930, 7-8.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen keskuskoulu 1906. *Kotitaide* 4/1906, 63-64.
- Suomen tavarainvaihto ulkomaisten kanssa v. 1909. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1910, 178-179.
- Suomen teollisuusvaliokunnan K. K. 1909. Lukijalle. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 0/1909 (näyttenumero), 1-2.
- Suoraviivaista kauneutta. *Käsiteollisuus* 2/1930, 29.
- Suuri saksalainen yhdistys "Werkbund" 1914. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 7/1914, 69.
- Suuri ja pieni teollisuus käsikkäin. *Käsiteollisuus* 2/1928, 21.
- Söderhjelm, Torsten 1900. Parisutställningen och Finland plats på densamma. *Ateneum* 3/1900, 147-159.
- Taide ja hyödyllisyys. *Kotitaide* 2/1904, 23-31; *Kotitaide* 4/1904, 42-44.
- Taideteoksia ulkosalle. *Kotitaide* 10/1907, 138-141.
- Taideteollisuuden arvostelemisesta. *Kotitaide* 5/1910, 69-72.
- Taideteollisuuden muistomerkkejä. *Kotitaide* 11/1915, 126-127.
- Taideteollisuus ja kuluttajan kasvatus. *Kotitaide* 5/1916, 41-43.
- Taideteollisuus-Keskuskoulu 1902(A). *Kotitaide* 2/1902(A), ei sivunumeroa.
- Taideteollisuusnäyttely 1930. *Domus* 8-10/1930, 172-175.
- Taideteollisuus Pohjanlahden toisella puolella, verrattuna oloihin meidän maassamme. *Kotitaide* 1/1917, 10; *Kotitaide* 2-3/1917, 16.
- Taideteollisuusyhdistyksen riemujuhlanäyttely. *Käsiteollisuus* 3/1925, 50-61.
- Taideteollisuusyhdistyksen tyyppituolakilpailu. *Domus* 4/1932, 81.
- Taideteosten myynti. *Domus* 3/1933, 62-63.
- Taiteellisia leikkikaluja. *Kotitaide* 4/1905, 44-45.
- Taiteelliset mallit taideteollisuudessa. *Kotitaide* 9/1910, 107-110.
- "Tanskalaista työtä" 1910. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 2/1911, 13.
- Tattari, Juho 1918. Sananen käsityötaidon merkityksestä. *Käsiteollisuus* 7-8/1918, 50-51.
- Tattari, Juho 1929. Huonekalutyyleistä ja piirustuksista. *Käsiteollisuus* 1/1929, 2,6.
- Tehdasteollisuus ja koristetaiteemme. *Domus* 2/1930, 26-38.
- Teollisuudenharjoittajat Itä-Suomessa. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1911, 153.
- Teollisuusnäyttelyn johdosta Helsingissä v. 1908. *Kotitaide* 8/1908, 101-104.
- Teoreettinen ja käytännöllinen ammattiopetus. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1924, 163-165.
- Thorman, Elisabeth 1930. Ruotsin kutomataiteen pyrkimyksiä vuonna 1930. *Domus* 4-5/1930, 101-109.
- Tieteellinen työmetodi 1913. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 6/1913, 64-65.
- Tilausilmoitus 1890. *Koti ja Yhteiskunta* 1/1890, 1.
- Tilausilmoitus 1892. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1892, numeroimaton sivu.
- Tilausilmoitus 1893. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1893, numeroimaton sivu.
- Tilausilmoitus 1894. *Koti ja Yhteiskunta* 12/1894, numeroimaton sivu.
- Tilausilmoitus 1930. *Domus* 1/1930, numeroimaton sivu.
- Till läsaren 1900. *Euterpe* 0/1900 (näyttenumero), 2.
- T. K. 1908. Taiteellista metalliteollisuutta. *Kotitaide* 1/1908, 13.
- Toimitus 1909. 20 vuotta. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1909, 43-45.
- Toimitus 1912. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* v. 1913. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 11/1912, 217-218.
- Toimitus 1915. Ohjelmamme. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1915, 3-5.
- Toimitus 1917. *Käsityö ja teollisuus* vuonna 1918. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1917, 81.
- Toimitus 1930. Vuoden taitteessa. *Käsityö ja Teollisuus* 12/1930, 201.
- Toimitus 1931. Huomioon otettavaa. *Käsityö ja Teollisuus* 1/1931, 4-5.
- Toimitus 1932. Domuksen ohjelma. *Domus* 1/1932, numeroimaton sivu.

- T. S. [Toivo Salervo] 1909. Eteläpohjalaisista rahvaantuvan sisustuksista. *Kotitaide* 3/1909, 35-38.
- T. S. [Toivo Salervo] 1910. Leo Tolstoi ja taide. *Kotitaide* 11-12/1910, 135-140.
- T. S. [Toivo Salervo] 1911. Pieni enne. *Kotitaide* 8-9/1911, 105-110.
- T. S. [Toivo Salervo] 1911. Taiteellisesta tuohiteollisuudesta Osjakkien ja Vogulien keskuudessa. *Kotitaide* 11/1911, 131-136.
- T. S. [Toivo Salervo] 1912. Kaksi esitelmää ruotsalaisesta rakennus- ja sisustustaiteesta. *Kotitaide* 1-2/1912, 11-12, 40-43.
- T. S. [Toivo Salervo] 1912. Kalustus työläiskotien somistajaksi. *Kotitaide* 7/1912, 74-79.
- Tukholman näyttelystä. *Käsateollisuus* 4/1930, 56-59.
- Tuoleista. *Domus* 4/1932, 82-84.
- Tuoleja Tukholman näyttelyssä. *Käsateollisuus* 6/1930, 100-101.
- Työkälulaatikko. *Kotitaide* 3/1905, 25-28.
- Tämän vuoden tehtävienne. *Käsateollisuus* 1/1917, 1.
- Uusi ammattikoulusuunnitelma Ruotsissa. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 9/1911, 112.
- Uusi taival edessä 1906. *Kotitaide* 1/1906, 1.
- Uusi työn aika alkanut. *Käsateollisuus* 9/1919, 69.
- Uusimpia ilmiöitä työväen-asunto-olojen järjestämisessä. Badenin Anilini- ja Soodatehtaan työväen-siirtolat Mannheim-Ludwigshafenissa. *Kotitaide* 9/1907, 142-144.
- Uuteen elämään. *Käsateollisuus* 2-4/1918, 17.
- Valpuri 1911. Kotiemme sisustamisesta. *Käsateollisuus* 12/1911, 88-89.
- Valpuri 1912. Kotiemme sisustamisesta. *Käsateollisuus* 1/1912, 4; *Käsateollisuus* 2/1912, 18-19; *Käsateollisuus* 3/1912, 28.
- Vankiloiden harjoittama kilpailu. *Käsityö ja Teollisuus* 5/1932, 70-71.
- Vastaavatko käsityö- ja tehdasyhdistykset enää tarkoitustaan? *Käsityö ja Teollisuus* 4/1932, 51-52.
- Vennervirta, L. 1909. Taiteellisen asioimiston näyttelyt. *Kotitaide* 3/1909, 32-33.
- Verhojen tarkoituksesta ja käyttämisestä nykyaikaisissa asumuksissa. *Kotitaide* 5/1916, 53-57.
- Vesa 1913. Kaksi uuden suunnan teosta kotiteollisuuden alalla. *Käsateollisuus* 12/1913, 135-136.
- Vieläkin ammatin valinnasta. *Käsityö ja Teollisuus* 7/1929, 98-99.
- Viides yleinen kotiteollisuuskokous. *Käsateollisuus* 4/1925, 74.
- Viime kesäiset kurssit ja kokoukset. *Käsateollisuus* 9/1913, 97-101.
- V. P. [Vilho Penttilä] 1902(A). Silmäys kotitaiteen syntyyn. *Kotitaide* 1/1902(A), 2.
- V. P. [Vilho Penttilä] 1903. "Arabian" tehtaan koruesineitä. *Kotitaide* 8/1903, 61.
- V. P. 1933. Terveisiä Saksasta. *Käsityö ja Teollisuus* 11-12/1933, 190-191.
- V. S-B. [Venny Soldan-Brofeldt] 1925. Ostwaldin värioppi. *Käsateollisuus* 1/1925.
- Vuori, K. A. 1919. Havaintoja matkalta Leipzigin messuille syksyllä 1919. *Käsateollisuus* 11-12/1919.
- V. V. 1910. Huonesisustus ja taideteollisuus Brysselin maailmannäyttelyssä. *Kotitaide* 7-8/1910, 83-88.
- Vähän kotiteollisuuskaupoistamme. *Käsateollisuus* 11/1911, 80, 83.
- Väreistä ja väriaineista. *Kotitaide* 2/1905, 14-15.
- Värit laajemmassa merkityksessä. *Kotitaide* 1-2/1911, 20-21.
- W. H. 1902. Konstskatter på gamla herresäten i Finland. *Ateneum* 10-12/1902, 399-409.
- Wikström, Sigrid 1914. Muitten kansojen maalaistaiteesta I-II. *Käsateollisuus* 1/1914, 4; *Käsateollisuus* 4/1914, 34-35.
- Wikström, Sigrid 1914. Kotiteollisuutta sodan jaloissa. *Käsateollisuus* 9/1914, 74-77.

- Willberg, A. 1928. Standardisoimispyrkimyksiä Suomessa. *Käsityö ja Teollisuus* 4/1916, 144-147.
- Wollin, Nils C. 1930. Yhdistys Svenska Slöjdföreningen. *Domus* 4-5/1930, 73-82.
- von Wright, Viktor 1912. Käsityön ja teollisuuden ammattikasvatus. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 4/1912, 80-81.
- von Wright, V[iktor] 1914. Jäähyväiset. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 12/1914, 123-124.
- von Wright, V[iktor] 1916. Eikö ole olemassa käsityöläiskunniain? *Käsityö ja Teollisuus* 9/1916, 103-104.
- von Wright, V[iktor] 1916. Teollinen uupumus. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1916, 124-125.
- von Wright, V[iktor] 1917. Teollisuushallituksen uudistumisesta. *Käsityö ja Teollisuus* 5/1917, 36-38.
- von Wright, V[iktor] 1917. Nykyaika ja käsityöammatti. *Käsityö ja Teollisuus* 6-7/1917, 53-54.
- von Wright, V[iktor] 1922. Käsityösiirtokuntia. *Käsityö ja Teollisuus* 11/1922, 158-160.
- von Wright, V[iktor] 1926. Käsityöammattin kilpailukyvyistä. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1926, 3-5.
- von Wright, V[iktor] 1926. Saksan käsityökammarien toiminta 1900-1925. *Käsityö ja Teollisuus* 3/1926, 5-7.
- von Wright, V[iktor] 1926. Uusi yhteinen järjestö maamme käsityön ja pienteollisuuden harjoittajia varten. *Käsityö ja Teollisuus* 10/1926, 148-149.
- von Wright, V[iktor] 1926. Käsityö vaiko teollisuus? *Käsityö ja Teollisuus* 11/1926, 170.
- Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(A). Moniaita mietteitä. *Kotitaide* 2/1902(A), 19-21.
- Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(B). Lotoskukka taiteen lemmikkinä. *Kotitaide* 1/1902(B), 13-15; *Kotitaide* 3/1902(B), 29-30.
- Y. B. [Yrjö Blomstedt] 1902(B). Opetus kotitaiteen ohjelmassa. *Kotitaide* 1/1902(B), 2-7.
- Yhtä ja toista asumuksemme kaunistamisesta. *Kotitaide* 5/1906, 65-67; *Kotitaide* 6/1906, 77-78; *Kotitaide* 9/1906, 127-128; *Kotitaide* 12/1906, 174-175.
- Y. K. 1910. Kotikulttuurista. *Kotitaide* 2/1910, 15-18.
- Y. K. 1910. Tietoinen tyylitunne. *Kotitaide* 10/1910, 121-125.
- Yleinen kotiteollisuuskokous Tampereella kesäk. 16-20 p. *Käsiteollisuus* 7-8/1919, 64-68.
- Yrjö-Koskinen, Ida 1903. Naisen puvusta. *Koti ja Yhteiskunta* 4/1903, 35-37; *Koti ja Yhteiskunta* 5/1903, 45-47.
- Zilliacus, Konni 1902. Några antydningar om japanesernas sätt att använda växter för prydnadsändamål. *Ateneum* /1898, 457-469.
- Åkerman, A. 1912. J. Liberty Tadd'in uudet kasvatustavat. *Käsityö- ja Teollisuuslehti* 7/1912, 149-150.

LÄHDEKIRJALLISUUS

- Aav, Marianne 1991. Unelma kauneudesta. Teoksessa Arttu Brummer taideteollisuuden tulisielu. Toim. Marianne Aav. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20. Helsinki.
- Aav, Marianne 1999. Kansallinen tehtävä. Teoksessa Ateneum maskarad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Päätoimitaja Yrjö Sotamaa. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.
- Adams, Steven 1992. The Arts and Crafts Movement. Tiger Books International. London.
- Ahlberger, Christer 1996. Konsumtionrevolutionen. Om det moderna konsumtions-samhällets framväxt 1750-1900. Göteborgs universitet. Göteborg.
- Ahlman, Erik 1976. Kulttuurin perustekijöitä. Kulttuurifilosofisia tarkasteluja. 2. p. Jyväskylä.
- Ahoniemi, Pirkko 2000. Käsityön ja taiteen raja ja rajattomuus. Teoksessa Rajansa myös taiteella. Toim. Inkeri Sava. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 10. Helsinki.
- Aikasalo, Päivi 2000. Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia. Naisten pukeutumisihanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvun lopulle. Kansatieteellinen arkisto 47. Suomen Muinaismuistoyhdistys. Helsinki.
- Alapuro, Risto 1980. Finland. An Interface Periphery. Research Reports No. 25. Research Group for Comparative Sociology, University of Helsinki. Helsinki.
- Alapuro, Risto 1985. Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan. Teoksessa Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana. Toim. Tapani Valkonen et al. 4. p. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Alapuro, Risto 1990. Valta ja valtio - miksi vallasta tuli ongelma 1900-luvun vaihteessa. Teoksessa Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Alapuro, Risto 1994. Suomen synty paikallisena ilmiönä 1890-1933. Hanki ja Jää. Helsinki.
- Alapuro, Risto - Stenius, Henrik 1989. Kansanliikkeet loivat kansakunnan. Teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. 2. painos. Kirjayhtymä, Vaasa.
- Alasuutari, Pertti 1994a. Kulttuurintutkimus ja kulturalismi. Teoksessa Kulttuurintutkimus. Johdanto. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Suomen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Alasuutari, Pertti 1994b. Laadullinen tutkimus. 2.uud. p. Vastapaino. Tampere.
- Alasuutari, Pertti 1996. Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994. Vastapaino. Tampere.
- Alasuutari, Pertti 2001. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Gaudeamus. Helsinki.
- Amberg, Anna-Lisa 2003. "Kotini on linnani" - kartano ylemmän porvariston omakuvana. Esimerkkinä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnitelma Suur-Merijoki vuodelta 1904. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 111. Helsinki.
- Ambjörnsson, Ronny 1991. En skön nyvärld. Om Ellen Keys visioner och senare tids verklighet. 90-tal. Visioner och Vägval. Nordiska Museets och Skansens årbok. Fataburen. Stockholm.
- Anscombe, Isabelle - Gere, Charlotte 1978. Arts and Crafts in Britain and America. Academy editions. London.

- Ankersmit, Franklin Rudolf 1994. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphors*. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London.
- Anttila, Jorma 1993. Käsitukset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus. Teoksessa *Mitä on suomalaisuus?* Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologinen Seura. Helsinki.
- Anttila, Pirkko 1983. Prosessi vai produkti? Tutkimus käsityön asenteista ja arvopäämääristä. Kouluhallitus. Kokeilu- ja tutkimuselostuksia n:o 45. Valtion painatuskeskus. Helsinki.
- Anttila, Pirkko 1993. Mitä on käsityöllinen toiminta. Teoksessa *Puheenvuoroja käsityön ja ammattikasvatuksen filosofiasta*. Toim. Anja Heikkinen ja Ulla Salmi. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja A 3/93. Tampere.
- Anttila, Pirkko 1996a. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. 1-2 p. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Anttila, Pirkko 1996b. Tekijän tieto - sisäinen tieto. Teoksessa *Artelogi 5*. Toim. Maritta Päivinen ja Tuija Hänninen. Käsiteollisuuden tutkimusseura. Hämeenlinna.
- Anttila, Pirkko 2005. Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. *Artefakta 16*. Akatemi. Hamina.
- Anttila, Veikko 1964. Suomen kotiseuduntutkimus 1894-1920 ja kansanperinteen joukkokeruun alkuhistoria. *Kansatieteellinen arkisto 17*. Suomen Muinaismuistoyhdistys. Helsinki.
- Anttila, Veikko 1977. Kansantaiteesta folklorismiin. *Kotiseutu* n:o 6, 165-173. *Arkkitehti* 1-2/1948, 1.
- Aspelin, Eliel 1904. *Föreningen Finska Handarbetets Vänner 1879-1904*. Helsingfors.
- Atkinson, R. L. - Atkinson R. C. - Smith, E. E. - Bem, D. J. - Nolen-Hoeksema, S. 2000. Hilgard's introduction to psychology. 13. ed. Harcourt Collage Publishers. Fort Worth (Tex.)
- Auslander, Leora 1996. *Taste and Power. Furnishing Modern France*. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London.
- Bahtin, Mihail 1995 (1965). *Francois Rebelais - keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni. Helsinki.
- Bal, Mieke - Bryson, Norman 1991. Semiotics and Art History. *Art Bulletin*, vol. LXXIII nr 2.
- Baudelaire, Charles 1989a. Modernin elämän maalari. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.
- Baudelaire, Charles 1989b. Modernin elämän sankaruudesta. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.
- Baudrillard, Jean 1996. *The System of Objects*. Verso. New York, London.
- Bauman, Zygmunt 1996. *Postmodernin lumo*. Vastapaino. Tampere.
- Bayley, Stephen (ed.) 1989. *Commerce and Culture. From pre-industrial art to post-industrial value*. Penhurst Press. Great Britain.
- Beardsley, Monroe C. 1991. Eettinen näkökulma. Teoksessa *Taide ja filosofia*. Toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala. *Philosophica*-sarja. Helsinki.
- Behrens, Peter 1984 (1907). *Berliner Tageblatt, August 29.1907. Art in Technology*. Teoksessa *Industriekultur: Peter Behrens and the AEG 1907-1914*. MIT Press. Cambridge (Mass.) and London.
- Belting, Hans 1988. *Das Werk im Kontext*. Teoksessa *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Red. Hans Belting et al. Dritte durchgesehene und erweiterte Auflage. Dietrich Reimer. Berlin.

- Benevolo, Leonardo 1971. History of Modern Architecture II. The Modern Movement. London.
- Benner, Patricia 1989. Aloittelijasta asiantuntijaksi. Sairaanhoidtajien koulutussäätiö. WSOY. Porvoo.
- Blomstedt, Pauli E. 1930. Vanha ja uusi taideteollisuus. Näyttelyluettelo. Pienasuntojen rationalisoimistoimiston julkaisu taideteollisuusnäyttelyssä 1930. Helsinki.
- Blomstedt, Rafael 1928. Taideteollinen opetus. Teoksessa Koristetaiteilijoiden liitto Ornamon vuosikirja III. Helsinki.
- Blomstedt, Yrjö 1898. Kansanomaisia näytekokoelmia. *Nyky aika* 20/1898, 732-737.
- Blomstedt, Yrjö 1901. Mitenkä käsityöopetuksessa ja kansan käsiteollisuudessa muoto- ja kaunoaistia on kehitettävä. Helsinki.
- Blomstedt, Yrjö 1904. Käsitöiden merkityksestä kansantaloudessa. Kyläläisten kirjasia n:o 50. WSOY. Porvoo.
- Blomstedt, Yrjö 1905. Kertomus kutoma- ja käsiteollisuuskoulujen tarkoituksesta v. 1903-1904. Teollisuushallituksen tiedonantoja, 38. vihko. Helsinki.
- Brandt, Frederik R. 1985. Style of New Century. Late 19th and Early 20th Century Decorative Arts. Virginia Museum of Fine Arts. Richmond, Virginia.
- Bringéus, Nils-Arvid 1992. Bondesamhällets folkkonst. Teoksessa Folkkonsten - all tradition är förändring. Kulturhuset i samarbete med Carlsson Bokförlag. Stockholm.
- Bruhn, Karl 1968. 1900-luvun pedagogisia virtauksia. Suomentanut Raili Malmberg. Otava. Helsinki.
- Brummer-Korvenkontio Lea - Brummer-Korvenkontio, Markus 1991. Kirjallista tuotantoa. Teoksessa Arttu Brummer taideteollisuuden tulisielu. Toim. Marianne Aav. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20. Helsinki.
- Bryson, Norman 1994. Art in Context. Teoksessa The Point of Theory. Practises of Cultural Analysis. Ed. Mieke Bal and Inge E. Boer. Continuum. New York.
- Brännback, Ebba 1991. Suomen lippu ja vaakuna. Teoksessa Arttu Brummer taideteollisuuden tulisielu. Toim. Marianne Aav. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20. Helsinki.
- Burns, N. - Grove, S. K. 1997. The Practise of Nursing Research. Conduct, Critique & Utilization. W. B. Saunders Company. Philadelphia.
- Burr, Vivien 1995. An Introduction to Social Constructionism. Routledge. London.
- Bötticher, Karl 1844. Die Tektonik der Hellenen. Bd. 1. Postdam.
- Calinescu, Matei 1988. Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Duke University Press. Durham.
- Campbell, Colin 1987. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Blackwell. Oxford.
- Campbell, Joan 1978. The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- Clark, T. J. 1982. Clement Greenberg's Theory of Art. Teoksessa Pollock and After. The Critical Debate. Ed. Francis Frascina. Paul Chapman Publishing Ltd. London.
- Cornell, Peter 1999. Mellan konst och bruk. *Paletten* 4/1999, 2. Göteborgs konstnärsklubb. Göteborg.
- Crane, Walter 1892. The Claims of Decorative Arts. Lawrence & Bullen. London.
- Cumming, Elizabeth - Kaplan, Wendy 1991. The Arts and Crafts Movement. Thames and Hudson. London.
- Daenens, Lieven 1986. Henry van der Velde 1863-1957. Teoksessa Henry van der Velde 1863-1957. Toim. Anna-Lisa Amberg. Taideteollisuusmuseon ja Suomen rakennustaiteen museon julkaisu. Helsinki.

- Dahlbäck Lutteman, Helena 1985a. En bakgrund. Teoksessa Den Svenska Formen. Red. Monica Boman. Carlsson Bokförlag. Stockholm.
- Dahlbäck Lutteman, Helena 1985b. Konstindustri. Teoksessa Den Svenska Formen. Red. Monica Boman. Carlsson Bokförlag. Stockholm.
- Danielson, Sofia 1991. Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdrörelsen. Nordiska museets Handlingar 111. Lund.
- Daun, Åke - Löfgren Orvar 1980. Etnologian metodeja. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitosa. Tutkimuksia 14. Jyväskylä.
- Design Issues. Vol. 11. Number 1. Spring 1995. Eds. Richard Buchanan, Dennis Dooran, Victor Margolin. MIT Press for the Department of Design, Carnegie Mellon University. Cambridge.
- Dewey, John 1980 (1934). Art as Experience. Perigee Books. New York.
- Dey, Ian 1993. Qualitative Data Analysis. A User-Friendly Guide for Social Scientists. Routledge. London and New York.
- De Zurko, Edward Robert 1957. Origins of functionalist theory. Columbia University Press. New York.
- Diderot, Denis 2003 (1751). Konst. Första gången publicerad som "Art" i Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Vol I. Paris, Briasson 1751. Texten är översatt ur Frommann-Holzbooks Faksimiliutgåva. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1988, s. XII-XIII. Översättning av Jonas (J) Magnusson. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Dormer, Peter 1990. The Meanings of Modern Design. Thames and Hudson. London.
- Dormer, Peter 1994. The Art of the Maker. Skill and its Meaning in Art, Craft and Design. Thames and Hudson. London.
- Dormer, Peter 1997a. The language and practical philosophy of craft. Teoksessa The Culture of Craft. Status and Future. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press. Manchester and New York.
- Dormer, Peter 1997b. The salon de refuse? Teoksessa The Culture of Craft. Status and Future. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press. Manchester and New York.
- Droste, Magdalena 1991. Bauhaus 1919-1933. Bauhaus-Arckiv Museum für Gestaltung. Benedikt Taschen. Köln.
- Dreyfus, Hubert L. - Dreyfus, Stuart E. 1986. Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer. Blackwell. Oxford.
- Eagleton, Terry 1983. Literary Theory. An Introduction. Blackwell. Oxford.
- Edelfelt, Albert 1898. Koristeellisen kaunoaistin rappeutumisesta ja uudelleensyntymisestä. *Nykyaika* 3/1898, 93-100.
- Edwards, Derek 1997. Discourse and Cognition. Sage. London.
- Ehrnrooth, Jari 1992. Sanan vallassa vihan voimalla. Sosialistiset vallankumousopit ja niiden vaikutus Suomen työväenliikkeeseen 1905-1914. Suomen historiallinen seura. Helsinki.
- Eisner, Elliot W. 1997. A Qualitative Approach to Research on Artistic Phenomena. Teoksessa Produkt, fenomen, upplevelse. Proceedings of Nordic Symposium Helsinki November 7.-9.1996. Eds. Pirita Seitamaa-Hakkarainen and Minna Uotila. Techne Series B:3. NordFo. Helsinki.
- Ekelund, Hilding 1932. Suomen rakennustaidetta. Suomen Arkkitehtiliitto. Helsinki.
- Eckholm, Mirja 2002. Suomalaista osaamista 90 vuotta. Lehdessä Hyvä Suomi! Suomalaisen Työn Liiton 90-vuotisjuhlalehti. Helsinki.

- Elenius, Edvard 1915. Kotiemme kauneus. Kansanvalistusseuran käsiteollisuuskirjasto N:o 17. Helsinki.
- Eskola, Jari 2001. Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen tutkimuksen analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Toim. Juhani Aaltola ja Raine Valli. PS-kustannus. Jyväskylä.
- von Essen, Werner 1925. Suomen Taideteollisuusyhdistys ja sen Keskuskoulu 1870-1925. Muistokirjoitus. Taideteollisuusyhdistyksen julkaisema 50-vuotisjuhlansa johdosta. Helsinki.
- Estlander, Carl Gustaf 1871. Finska Konstens och Industrins utveckling hittills och hädanefter. Helsingfors.
- Fairclough, Norman 1997. Miten media puhuu. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Vastapaino. Tampere.
- Fernie, Eric (ed.) 1995. Art History and Its Methods. A Critical Anthology. Phaidon. London.
- Fiedler, Jeannine - Feierabend, Peter (Eds.) 2000. Bauhaus. Könemann. Cologne.
- Finch, Alfred, William. A. W. Finch 1991. Museopedagogisen yksikön julkaisuja 1. Käännökset Marjatta Levanto ja Susanne Lehtinen. Valtion taidemuseo. [Helsinki].
- Findeli, Alain 1995. Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry. *Design Issues*. Vol. 11. Number 1. Spring 1995. MIT Press. Cambridge.
- Forty, Adrian 1986. Objects of Desire. Design and Society 1750-1980. Thames and Hudson. London.
- Foucault, Michel 1972. The Archaeology of Knowledge. Pantheon Books. New York.
- Frampton, Kenneth 2001. Le Corbusier. Thames and Hudson. London.
- Fred, W. 1900. Die Prae-Raphaeliten. Eine Episode englischer Kunst. Strassburg.
- Frick, Gunilla 1978. Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905. Nordiska Museets Handlingar 91. Lund.
- Frosén, Annette 2003. Saksalaisia kulttuuriyhteyksiä. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870- 1945). Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.
- Gardner, Howard 1985. Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences. Basic Books. New York.
- Von Goethe, Johann Wolfgang 2003 (1797). Konst och hantverk. Första gången publicerad som "Kunst und Handwerk" 1797. Texten är översatt ur Schriften über Bildende Kunst, del 31 av Goethes Werke. Vollständige Ausgabe in vierzig Teilen auf Grund der Hempelschen Ausgabe. Deutsches Verlagshaus Bong & Co. Berlin, Leipzig, Wien & Stuttgart 1904, s. 160-163. Översättning av Tobias Dahlkvist. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Giersch, Ulrich 2000. Bauhaus Chronology. Teoksessa Bauhaus. Eds. Jeannine Fiedler and Peter Feierabend. Könemann. Cologne.
- Glabek, Ingeborg 1988. Kunsten, Nyttan og Moralen. Kunstindustri og Husflid i Norge 1800 - 1900. Oslo.
- Gravagnuolo, Benedetto 1982. Adolf Loos. The Theory and Works. English translation by C. H. Evans. Rizzoli. New York.

- Greenberg, Clement 1989a. Avantgarde ja kitsch. Teoksessa Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.
- Greenberg, Clement 1989b. Modernistinen maalaustaide. Teoksessa Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.
- Greenhalgh, Paul 1997a. The History of Craft. Teoksessa The Culture of Craft. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press.
- Greenhalgh, Paul 1997b. The progress of Captain Ludd. Teoksessa The Culture of Craft. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press.
- Gronow, Jukka 1991. Kitsch, muoti ja maun turmellus. *Synthese* 3/1991,77-93.
- Gropius, Walter 2003 (1919). Ur "Bauhausmanifestet". Första gången publicerad som "Der Program des Staatlichen Bauhaus in Weimar". Flygblad, Weimar april 1919. Texten är översatt ur Walter Gropius. Band 3: Ausgewählte Schriften. Red. Hartmut Probst och Christian Schädlich. Wilhelm Ernst & Sohn. Berlin 1988, s. 72. Översättning av Thomas Karlsruhn. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Gropius, Walter 2003 (1935). Ur "Den nya arkitekturen och Bauhaus". Första gången publicerad som i engelsk översättning som "The Bauhaus" The new Architecture and the Bauhaus. Faber and Faber. London 1935. Texten är översatt ur den första tyska utgåvan Die neuen Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Florian Kupferberg Verlag. Mainz och Berlin 1965, s. 22-54. Översättning av Thomas Karlsruhn. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Grote, Ludwig 1983. Perusmuodot ja funktionalismi. Teoksessa Bauhaus. Stuttgartin ulkomaisten kulttuurisuhteiden instituutin julkaisu yhteistyössä Suomen rakennustaiteen museon, Taideteollisuusmuseon ja Helsingin Goethe-instituutin kanssa. [Toim. Karl-Georg Bitterberg]. [Suomentanut Vilma Vaikonpää]. Canzsche Druckerei. Stuttgart.
- Haapala, Arto 1990a. Johdanto. Teoksessa Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi. Toim. Arto Haapala. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Haapala, Arto 1990b. Taidekritiikki - tiedettä vai taidetta? Teoksessa Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi. Toim. Arto Haapala. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Haapala, Arto - Pulliainen, Ukri 2003. Taide ja kauneus. Johdatus estetiikkaan. 2. painos. Gummerus. Jyväskylä.
- Haapala, Pertti 1986. Tehtaan valossa. Teollistuminen ja työväestön muodostuminen Tampereella 1820-1920. Historiallisia Tutkimuksia 133. Helsinki.
- Haapala, Pertti 1990a. Talous, valta vai valtio - johdatus vinoon katseeseen. Teoksessa Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Haapala, Pertti 1990b. Työväenluokan synty. Teoksessa Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Haapala, Pertti 2003. "Rihkamakansa" - työväki sivistyneiden silmin. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870-1945). Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.

- Habermas, Jürgen 1987. *The Philosophical Discourses of Modernity*. MIT Press. Cambridge, Mass.
- Halonen, Tero 2003. Pro Finlandia -adressi ja sivistyneistön moraalinen vastuu. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870-1945)*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.
- Hannula, Mika - Suoranta, Juha - Vadén, Tere 2003. Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. [Eurooppalaisen filosofian seura]. Tampere.
- Heat, Adrian - Heat, Ditte - Lund Jensen, Aage 2000. *300 Years of Industrial Design. Function, Form, Technique 1700-2000*. Watson-Guption Publications. New York.
- Heikkinen, Anja 1995. Lähtökohtia ammattikasvatuksen kulttuuriseen tarkasteluun. Esimerkkinä suomalaisen ammattikasvatuksen muotoutuminen käsityön ja teollisuuden alalla 1840-1940. *Acta Universitas Tamperensis Ser. A 442*. Tampere.
- Heikkinen, Antero 1996. *Menneisyyttä rakentamassa*. Yliopistopaino. Helsinki.
- Heikkinen, Kaija 1997. Käsityöt naisten arjessa. Kulttuuriantropologinen tutkimus pohjoiskarjalaisten naisten käsityön tekemisestä. *Artefakta 4*. Akatiimi. Helsinki.
- Heikkinen, Sakari - Hoffman, Kai 1982. *Teollisuus ja käsityö*. Teoksessa *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi*. Toim. Jorma Ahvenainen, Erkki Pihkala, Viljo Rasila. Tammi. Helsinki.
- Heikkinen, Sakari 1990. *Aineen voitot - 1800-luvun elintaso*. Teoksessa *Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta*. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Heinonen, Raija-Liisa 1986. *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Suomen rakennustaiteen museo. Helsinki.
- Heinänen, Seija 1993a. *Kotitaide-lehti ja kansainväliset aatevirtaukset*. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 13*. Taidehistorian Seura. Helsinki.
- Heinänen, Seija 1993b. *Sadan vuoden odotus*. Suomen kotiteollisuusmuseon julkaisuja 9. Jyväskylä.
- Heinänen, Seija 1994. *Kansantaide - arkitaide*. Teoksessa *Kauneus on katsojan silmässä*. Toim. Seija Heinänen. Suomen kotiteollisuusmuseon julkaisuja 10. Jyväskylä.
- Heinänen, Seija - Periäinen, Tapio (toim.) 1996. *Käsityö - mitä se on? Raportti kansallisesta tilanteesta*. *Work done by hands - what is it? Report on the situation in Finland*. Suomen käsityöneuvosto. Helsinki.
- Heinänen, Seija 1998. *Museo käsityölle! Suomen käsityön museon historiaa 110 vuoden ajalta*. Teoksessa *Käsityö kunniaan - nostalgiaa ja nykyaikaa*. Toim. Seija Heinänen. Suomen käsityön museon julkaisuja 16. Jyväskylä.
- Heiskala, Risto 1990. *Tulkinnan koeteltavuus ja aikakauslehtien analyysi*. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Gaudeamus. Helsinki.
- Helsingissä 14.-16. päivänä kesäkuuta 1900 pidetyn yleisen käsityökokouksen pöytäkirjat liitteineen. 1903. Helsinki.
- Henriksson, Anna [1943]. *Katsaus Suomen kotiteollisuusjärjestöjen keskusliiton vaiheisiin 30-vuotisen toiminnan aikana vuosina 1913-1943*. Suomen kotiteollisuuden keskusliitto. Helsinki.
- Herf, Jeffrey 1996. *Reactionary modernism. Technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Heskett, John 1986. *German Design 1870-1918*. Taplinger Publishing Company. New York.
- Heskett, John 1987. *Industrial Design*. Thames and Hudson. London.

- Heslop, T. A. 1997. How strange the change from major to minor. Hierarchies and medieval art. Teoksessa *The Culture of Craft. Status and Future*. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press. Manchester and New York.
- Hiedanniemi, Britta 1980. Kulttuuriin verhottua politiikkaa. Kansallissosialistinen kulttuuripolitiikka Suomessa 1933-40. Otava. Helsinki.
- Hjelt-Cajanus, Ester 1948. Vera Hjelt - uranuurtaja. Suomentanut Tyyni Brofelt. Aura. Turku.
- Hjerppe, Riitta 1990. Kasvun vuosisata. VAPK-Kustannus. Helsinki.
- Hobsbawm, Eric 1983. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914. Teoksessa *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cardinal. London.
- Holopainen, Orvokki 1990. Suomen ensimmäiset messut 1920. Finlands första mässa 1920. Memoria 5. Helsingin kaupungin museo. Helsinki.
- Honko, Lauri - Pentikäinen, Juha 1975. Kulttuuriantropologia. 2. p. Porvoo.
<http://www.uhia.fi/page_exhibition.asp?path=1;1456;2793,2973;2889> 10.09.2004.
- Huovio, Ilkka 1991. Näkijä ja tekijä. Teoksessa Arttu Brummer taideteollisuuden tuisielu. Toim. Marianne Aav. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20. Helsinki.
- Huovio, Ilkka 1998. Invitation from the Future. Treatise on the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into the University Level School 1871-1973. Acta Universitas Tampereensis 610. Tampere.
- Huuhtanen, Päivi 1978. Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 341. Helsinki.
- Huuhtanen, Päivi 1984. Mitä on taidekasvatus? Taidekasvatuksen esteettiset perusteet. Jyväskylän yliopisto. Taidekasvatuksen laitos. Julkaisuja 7. Jyväskylä.
- Hämäläinen, Juha 1987. Laadullinen sosiaalitutkimus käytännössä. Johdatus laadullisen sosiaalitutkimuksen "käsityötaitoon". Kuopion yliopiston julkaisuja. Yhteiskuntatieteet. Tilastot ja selvitykset 2/1987. Kuopio.
- Häti-Korkeila, Marjatta - Kähönen, Hannu 1985. Tuotesuunnittelun perusteita. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Ihatsu, Anna-Marja 2002. Making Sense of Contemporary American Craft. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteellisiä julkaisuja 73. Joensuu.
- Inkilä, Arvo 1960. Kansanvalistusseura Suomen vapaassa kansansivistystyössä 1874-1959. Otava. Helsinki.
- Itkonen-Kaila, Marja 1997. Thomas More ja hänen utopiansa. Teoksessa *More, Thomas. Utopia*. Suomennos Marja Itkonen-Kaila. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Jaakkola, Kaisu 1979. Women's Magazines as a Source for Ethnological Research. *Ethnologia Fennica. Journal of Finnish and Fenno-ugric studies in ethnology*. Helsinki.
- Jervis, Simon 1984. *The Penguin Dictionary of Design and Designers*. Penguin Books. Harmondsworth.
- Jokinen, Arja - Juhila, Kirsi - Suoninen, Eero 2002. Diskurssianalyysi liikkeessä. 2 p. Vastapaino. Tampere.
- Johnson, Philip 1934. *Architecture and Industrial Art*. Teoksessa *Modern Works of Art*. Ed. Alfred H. Barr Jr. The Museum of Modern Art and W. W. Norton and Company. New York.
- Juhila, Kirsi 2002. Tutkijan positiot. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen 2. p. Vastapaino. Tampere.

- Julier, Guy 2004. *The Thames & Hudson Dictionary of Design Since 1900*. Thames & Hudson world of art. Second edition. Thames & Hudson. London.
- Järvinen, Esa-Matti 2000. Teknologiakasvatus nyt! Teknologiakasvatukseen liittyviä projekteja ja hankkeita Suomessa ja ulkomailla.
<<http://www.oulu.fi/teknokas/docs/projekteja.doc>> 15.03.2005.
- Järvinen, Juha - Koskinen Ilpo 2001. *Industrial Design as a Culturally Reflexive Activity in Manufacturing*. Assisted by Pekka Korvenmaa, Juhani Salovaara, Jaana Hytönen ja Tanja Kotro. Sitra Reports series 15. Publication series of the University of Art and Design Helsinki UIAH A 33. Helsinki.
- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa*. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssi. Suomen Historiallinen Seura ja Taideteollisuusmuseo. Helsinki.
- Kallio, Rakel 1999. *Kuinka kansallinen nero rakennetaan - Onni Okkosen suhde Väinö Aaltoseen*. Teoksessa *Ajan paineessa*. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aate maailmasta. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 759. Helsinki.
- Kallio, Veikko 1993. *Modernismi*. Teoksessa *Taiteen pikkujättiläinen*. 2.p. Toim. Raakel Kallio et.al. Toinen painos. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Kallio, V. J. 1945. *Suomen vaatturiliikkeen harjoittajain keskusliitto r.y. 1894-1944*. Porvoo.
- Kananoja, Tapani 1989. *Työ, taito ja teknologia*. Yleissivistävän koulun toiminnallisuuden ja työhön kasvattamisesta. Turun yliopiston julkaisuja sarja C 72. Turku.
- Kananoja, Tapani 1993. *Muuttuvat taidot: käsityönopetuksen peruslähtökohtia*. Teoksessa *Puheenvuoroja käsityön ja ammattikasvatuksen filosofiasta*. Toim. Anja Heikkinen ja Ulla Salmi. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisu-sarja A 3/1993. Tampere.
- Kant, Immanuel 1952. *The Critique of Judgement*. Transl. With Analytical Indexes by James Greed Meredith. Clarendon Press. Oxford.
- Kantola, Jouko 1997. *Cygnaeuksen jäljillä käsityönopetuksesta teknologiseen kasvatukseen*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 133. Jyväskylä.
- Karihalme, Oili 1996. *Muotoilun teoriansaston termistyminen*. Acta Wasaensia 51. Vaasan yliopisto. Vaasa.
- Karihalme, Oili 1997. *Onko sana työväline vai kahle?* Teoksessa *Artelogi 6*. Toim. Mirja Kälviäinen ja Marja-Sisko Kataikko. Käsieteollisuuden tutkimusseura ry. Kuopio.
- Kaukinen, Leena K. 2004. *Käsityöt institutionaalisina genreinä*. Teoksessa *Käsillä tehty*. Toim. Tarja Kupiainen. Edita. Helsinki.
- Kaukonen, Toini-Inkeri 1985. *Kansantaide*. Teoksessa *Sukupolvien perintö 2*. Talonpoikauskulttuurin kasvu. Toimituskunta Martti Linkola, Toivo Hakamäki, Heikki Kirkinen. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Keinänen, Timo 1980. *Taideteollisuus ja esinesuunnittelu*. Konstindustri och design. Teoksessa *Funkis*. Suomi nykyaikaa etsimässä. Modernismens intåg i Finland. Toim. Kirmo Mikkola, Timo Keinänen, Marja-Riitta Norri. 2. korj. painos. Helsinki.
- Kekkonen, Jalmari 1908. *Asunomme ulkoa ja sisältä*. Neuvoja ja ohjeita "oman kodin" rakentajille. Kansanvalistusseuran toimituksia 148. Helsinki.
- Kekkonen, Jalmari 1929. *Kansanomaisia rakennustapoja ja koristemuotoja Karjalasta kahden puolen rajaa keränneet Uno Ullberg, Alarik Tawaststjerna, Jalmari Kekkonen*. Suomen muinaismuistoyhdistys. Helsinki.

- Kekkonen, J. - Pinomaa, V. (toim.) 1934. Käsityöläisen kalenteri 1935. Suomen Käsiö- ja Teollisuusliitto. Helsinki.
- Kekkonen, Jalmari - Saha, Isak 1910. Tutkimus ammattienedistämistoimenpiteistä Keski-Euroopan ja Skandinavian maissa. Keisarillinen Senaatti. Helsinki.
- Kempainen, Juha - Ruuskanen, Pekka 1989. Käsityö ja teollisuus. Teoksessa Muuramen kirja. [JYY:n kotiseutusarja 27] Toim. Pekka Ruuskanen. Jyväskylä.
- Kervanto Nevanlinna, Anja 2003. Kaupungit modernisoinnin moottoreina. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870- 1945). Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.
- Kettunen, Pauli 1999. Tekniikka, kulttuuri ja työläisten sielu. Kasvatustieteilijä Aksel Rafael Kurjen reaktionääri modernismi. Teoksessa Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 758. Helsinki.
- Kira, Mari 2003. Byrokratian jälkeen - kohti uudistavaa työtä ja kestävää työjärjestelmäkehitystä. Työpoliittinen tutkimus no 254. Työministeriö. Helsinki.
- Kiuru, Elina 2000. Kauneus, taitavuus ja muuttumattomuus eli miten ja miksi kansantaiteen käsite Suomessa syntyi? Teoksessa "Toinen" sivilisaatio. Arkielämä, sivilisaatio ja kansankulttuuri Suomessa noin 1500-2000. Toim. Pekka Junkala ja Elina Kiuru. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 36. 2. p. Jyväskylä.
- Kivikuru, Ullamaija 1996. Vieraita lehtiä. Aikakauslehti ajan ja paikan risteyksessä. Yliopistopaino. Helsinki.
- Kjerström Sjölin, Eva 1997. Det konstnärliga och det hantverkliga. Modernisterna och deras föregångare. Teoksessa *Kulturen 1997. Aspekter på Modernismen*. Huvudredaktör Eva Kjerström Sjölin. Lund.
- Klemelä, Kirsi 1999. Ammattikunnista ammatillisiin oppilaitoksiin. Ammatillisen koulutuksen muotoutuminen Suomessa 1800-luvulta 1990-luvulle. Turun yliopisto. Koulutus sosiologian tutkimuskeskuksen raportti 48. Turku.
- Kleinbauer, W. Eugene 1971. *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. University of Toronto Press. Toronto.
- Klinge, Matti 1975. Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheita. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Klinge, Matti 1977. Kansanvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja liberalismien maailmankuvista sata vuotta sitten. Teoksessa *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Otava. Helsinki.
- Klinge, Matti 1982. Suomen sinivalikoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä. 2. lis. p. Otava. Helsinki.
- Klinge, Matti 1986. Senaatintorin sanoma. Tutkielma suurruhtinaskunnan ajalta. Otava. Helsinki.
- Klinge, Matti 1993. *The Finnish Tradition. Essays on structures and identities in the North Europe*. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Knuutila, Seppo 1992. Kansanhuumorin mieli. Teoksessa *Kaskut maailmankuvan aineksina. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 554*. Helsinki.
- Knuutila, Seppo 1994a. Kaiken kattava kulttuuri? Teoksessa *Kulttuurintutkimus. Johdanto*. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Knuutila, Seppo 1994b. Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan. *Tietolipas 129. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*. Helsinki.

- Koho, Timo 2000. Modernismi suomalaisessa arkkitehtuurissa 1900-1960. Rakennustieto. Helsinki.
- Koistinen, Tero - Sevänen, Erkki - Turunen Risto 1995. Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista. Teoksessa Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta. Gummerus. Jyväskylä.
- Kojonkoski-Rännäli, Seija 1995a. Ajatus käsissämme. Käsitteiden merkityssisällön analyysi. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C 109. Turku.
- Kojonkoski-Rännäli, Seija 1995b. Käsitteiden ymmärtämistä. Teoksessa Pro arte - taidon puolesta. Toim. Marjo-Riitta Simpanen. Suomen kotiteollisuusmuseon julkaisuja 12. Jyväskylä.
- Kolbe, Laura 2003. Ortodoksinen Suomi. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870-1945). Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.
- Komitebetänkande 1876:3. Handtverks- och Industriskolors inrättande i Landet jemte Förslag till Instruktion för Manufakturdirektionen. Helsingfors.
- Komiteamietintö 1908:20. Kotiteollisuuskomitean mietintö. Helsinki.
- Komiteamietintö 1908:21. Kotiteollisuuskouluoloja ulkomailla. Kirjoittanut Alexandra Gripenberg. Helsinki.
- Komiteamietintö 1908:22. Selontekoja Suomen kotiteollisuuden asemesta arvosteltuna v. 1906 Kuopiossa pidetyn yleisen käsiteollisuusnäyttelyn perusteella. Helsinki.
- Komiteamietintö 1908:23. Aineksia Suomen kotiteollisuustilastoon. Laatinut Lauri Mäkinen. Helsinki.
- Komiteamietintö 1908:24. Ohjelmien suunnittelu kotiteollisuuskouluille. Helsinki.
- Komiteamietintö 1912:8. Ammattikasvatuskomitean mietintö käsityö- ja teollisuusammattikasvatuksesta oppilaitoksissa ja työoverstaissa sekä tähän kuuluvissa laitoksissa. Helsinki.
- Komiteamietintö 1912:9. Koskeva Teollisuusammattien oppilasoloja. Helsinki.
- Komiteamietintö 1912:10. Kansakoulujen käsityöopetus. Helsinki.
- Komiteamietintö 1918:2. Ammattikasvatuskomitean täydennysosa. Helsinki.
- Komiteamietintö 1944:3. Taideteollisuuskomiteamietintö. Helsinki.
- Komiteamietintö 1973:1. Kotiteollisuuskomitean mietintö. Helsinki.
- Konttinen, Riitta 2001. Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat. Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta - Laajoki, Liisa 2000. Taiteen sanakirja. Otava. Helsinki.
- Korhonen, Teppo 1993. Suomalaisuuden aineellista symboleista. Teoksessa Mitä on suomalaisuus? Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologinen Seura. Helsinki.
- Kortti, Jukka 2003. Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Korvenmaa, Pekka 1999. Sadankolmenkymmenen vuoden keskustelu. Teoksessa Ate-neum maskarad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Päätoimittaja Yrjö Sotamaa. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.
- Kotilainen, Sirkku 1999. Mediakasvatuksen monet määritelmät. Teoksessa Mediakasvatus. Toim. Sirkku Kotilainen, Mari Hankala ja Ullamaija Kivikuru. Edita. Helsinki.
- Kotimaisen teollisuuden albumi 1913. Album öfver den inhemska industrin. Helsingin kustannusosakeyhtiö. Helsinki.
- Kotiteollisuus* 6/1947.

- Kruft, Hanno-Walter 1980. The Artists' Colony on the Matildenhöhe. Teoksessa The Werkbund. Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1932. Ed. Lucius Burkhard. Barron's Educational Series and Design Council. London.
- Kruskopf, Erik 1989. Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaiheita. Suomensuos Rauno Ekholm. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Kuka kukin oli 1961. Henkilötietoja 1900-luvulla kuolleista julkisuuden suomalaisista. Toim. Iisakki Laati et al. Otava. Keuruu.
- Kuka kukin on 1966. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Otava. Helsinki.
- Kurikka, Jussi - Takkala, Marketta 1983. Suomen aikakauslehdistön bibliografia 1782-1955. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 47. Helsinki.
- Kyöstiö, O. K. 1955. Suomen ammattikasvatuksen kehitys käsityön ja teollisuuden aloilla osa I. Jyväskylän kasvatustieteellisen korkeakoulun julkaisuja nro 11. Jyväskylä.
- Kälviäinen, Mirja 1996. Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaliteoksia. Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa. Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia. Taitemia 4. Kuopio.
- Kärnä-Behm, Jaana 2005. Käsityö kulttuurisena kategoriana. Käsityön ja käsityöläisyyden representaatio suomalaisissa päivälehdissä. Helsingin yliopisto. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 15. Helsinki.
- Laine, Katri 1943. Suomen Talousseura pellavanjalostuksen elvyttäjänä 1797-1861. Suomen Maataloustieteellisen Seuran julkaisuja 53. Helsinki.
- Laine, Katri 1968. Kotiteollisuuden historiaa vuoteen 1968. Maataloushallitus. Kotiteollisuusosasto. Helsinki.
- Laine, Timo 1985. Ansiokotiteollisuus teollisessa yhteiskunnassa. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 19. Jyväskylä.
- Laine, Yrjö 1953. Kotiteollisuusjärjestöjen keskusliiton 40-vuotispäivänä. *Kotiteollisuus* 12/1953, 187.
- Lammenranta, Markus 1991. Taiteen tiedollinen ja moraalinen merkitys. Teoksessa Taide ja filosofia. Toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Philosophica-sarja. Helsinki.
- Lash, Scott 1992. Sociology of Postmodernism. Routledge. London and New York.
- Lassen, Erik 1982. The Early 20th Century. Design in Transition. Teoksessa Scandinavian Modern Design 1880-1980. Ed. David Revere MacFadden. Abrams. New York.
- Le Corbusier 1981 (1925). The Decorative Art of Today. Translated by James J. Dunnett. The MIT Press. Cambridge, Mass.
- Lehtonen, Juhani U. E. 1982. Kaupungistuva kansankulttuuri. Suomen kulttuurihistoria III. Toimituskunta Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Leino, Kasimir 1898. Suomalaisesta rakennustaiteesta ja sen ehdoista. *Nyky aika* 13-14/1898, 535-539.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko 1992a. Aikakauslehdistön itsenäistymisvuodet 1918-1955. Teoksessa Suomen lehdistön historia 10. Aikakauslehdistön historia. Aikakauslehdistön kehityslinjat. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila. Kuopio.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko 1992b. Monipuolistuva aikakauslehdistö 1880-1917. Teoksessa Suomen lehdistön historia 10. Aikakauslehdistön historia. Aikakauslehdistön kehityslinjat. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila. Kuopio.

- Lepistö, Vuokko 1994. Joko Teillä on primuskeitin? Kotitalousteknologian saatavuus ja tarjonta Helsingissä 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun lopulle. Historiallisia tutkimuksia 181. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Levanto, Marjatta 1972. Taiteellista tehdastavaraa - teollisen muotoilun aatteiden yleistyminen Suomessa. Suomen taideteollisuusyhdistyksen vuosikirja 1972. Helsinki.
- Levanto, Yrjänä 1999. Kuluttajat kriittikkoina. Teoksessa Ateneum maskarad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Päätoimittaja Yrjö Sotamaa. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.
- Liikanen, Ilkka 1989. Kansanvalistajien kansakunta. Kansanvalistusseura fennomanian aatteellisena ja organisatorisena keskuksena. Teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. 2. painos. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Lincoln, Yvonne S. - Guba, Egon G. 1985. Naturalistic Inquiry. Sage. Beverly Hills, Calif.
- Lindberg, Carolus 1927. Koristetaide. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Lindeqvist, K. O. 1928. Hämeenlinnan käsityöläiset ja Hämeenlinnan käsityöläis- ja tehtailijayhdistys. Hämeenlinna.
- Lindinger, Herbert (ed.) 1990. Ulm Design. The Morality of Objects. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ernst & Sohn Verlag. Berlin.
- Lindström, Aune 1938. Fanny Churberg. Elämä ja teokset. Porvoo.
- Lintula, Petri 2002. Käsityörittäjyys Euroopan unionissa. Teoksessa Käsien tehty tulevaisuus. Näkökulmia käsityörittäjyyteen. Toim. Marketta Luutonen ja Anne Äyväri. Sitran raportteja 24. Helsinki.
<<http://www.sitra.fi/julkaisut/raportti24pdf>> 20.3.2005.
- Lith, Pekka 2005. Käsityörittäjyys Suomessa 2000-luvulla. Yritykset ja alan keskeiset kehityslinjat. KTM Julkaisuja 10/2005. Elinkeino-osasto. Helsinki.
- Loos, Adolf 1908. Ornament and Crime. Teoksessa Adolf Loos - Pioneers of Modern Architecture. Eds. Ludwig Münz and Gustav Künstler 1964. Thames and Hudson. London.
- Lorentz, Otto 1987. Art Nouveau. Gallery Press. London.
- Lucic, Karen 1991. Charles Sheeler and the Cult of the Machine. Reaktion Books. London.
- Lucie-Smith, Edward 1981. The Story of Craft. The Craftsman's Role in Society. Phaidon. Oxford.
- Lukkarinen, Ville 1998a. Taiteen kielet. Teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Lukkarinen, Ville 1998b. Taiteen tarina. Teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Luova työote - tuottava työ. Työelämälähtöiseen luovuuteen perustuva tuottavuusstrategia. Työhallinnon julkaisu 345. Työministeriö 2005.
<http://www.mol.fi/mol/fi/99_pdf/fi/06_tyoministerio/06_julkaisut/07_julkaisu/thj345.pdf> 20.10.2005.
- Luutonen, Marketta 2005. Käsien tehty mahdollisuus. Teoksessa Käsityörittäjyys Suomessa 2000-luvulla. Yritykset ja alan keskeiset kehityslinjat. Pekka Lith. KTM Julkaisuja 10/2005. Elinkeino-osasto. Helsinki.
- Löfgren, Orvar 1992. Den svenska rikssmaken och vardagens kreativitet. Teoksessa Folkkonsten - alla tradition är förändring. Kulturhuset & Carlsson Bokförlag. Stockholm

- Lönnqvist, Bo 1986. Kodin ihanne. Teoksessa Koti kaupungissa. 100 vuotta asumista Helsingissä. Toim. Marja-Liisa Rönkkö, Marja-Liisa Lehto, Bo Lönnqvist. Helsinki.
- Macdonald, Stuart 1970. The History and Philosophy of Art Education. University of London Press. London.
- MacKeith, Peter B. - Smeds, Kerstin 1993. The Finland pavilions. Finland at the universal expositions 1900-1992. Kustannus Oy City. Tampere.
- Manufaktuurihoitokunta 1857. Manufaktur-Direktioner i Finland underdåniga utlåtande, angående åtgärder till främjande af finska industrin och bygghanteringen, med detill hörande bilagor. Helsingfors.
- Marcus, George H. 1995. Functionalist Design. An Ongoing History. Prestel. München, New York.
- Marcus, George H. 1998. Design in the Fifties. When Everyone Went Modern. Prestel. München, New York.
- Markkola, Pirjo 1994. Työläiskodin synty. Tamperelaiset työläisperheet ja yhteiskunnallinen kysymys 1870-luvulta 1910-luvulle. Historiallisia tutkimuksia 187. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Massey, Anne 1994. Interior design of the 20th century. Reprinted. Thames and Hudson. London.
- Maunula, Leena 1971. Konstindustrin och "den finska stilen". Teoksessa Finskt Sekelskifte. En konstbok från National museum redigerad av Eva Nordenson. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 18. Stockholm.
- Maunula, Leena 1989. Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870-1910. Ars. Suomen taide 4. Toim. Salme Sarajas-Korte et.al. Otava. Keuruu.
- Maunula, Leena 1990. Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910-1940. Ars. Suomen taide 5. Toim. Salme Sarajas-Korte et.al. Otava. Keuruu.
- Metcalfe, Bruce 1997. Craft and art, culture and biology. Teoksessa The Culture of Craft. Status and Future. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press. Manchester and New York.
- Mickelsen, Karl-Erik 1997. Teollisuuden ja tekniikan aikakauslehdet. Teoksessa Suomen lehdistön historia 9. Aikauslehdistön historia. Erikoislehdet. Toim. Päiviö Tommila et. al. Kustannuskiila. Kuopio.
- Mikkola, Kirmo 1990. Funktionalismi (Eriyisartikkeli). Teoksessa Ars. Suomen taide 5. Toim. Salme Sarajas-Korte et.al. Otava. Keuruu.
- Mitä Ranskan suuret miehet tämänsuuntaisesta lehdestä sanovat 1897. *Nyky aika* 0/1897 (näyttenumero), numeroimaton sivu.
- Moles, Abraham 1972. Psychologie des Kitsches. Carl Hanser. München.
- More, Thomas 1997. Utopia. Suom. Marja Itkonen-Kaila. WSOY. Juva
- Morris, William 1914. Art and Its Producers. Teoksessa Collected Works of William Morris. vol. XXII. London.
- Morris, William 1969. The Unpublished lectures of William Morris. Ed. Eugene Lemire. Wayne State University Press. Detroit.
- Morris, William 1988. William Morris by himself. Design and Writings. Ed. Gillian Naylor. Macdonald Obris. London.
- Morris, William 2003 (1889). Dagens konst och hantverk. En Föreläsning hållen i Edinburgh inför "The National Association for the Advancement of Art" i oktober 1889. Första gången publicerad som "The Arts & Crafts of To-day". Texten är översatt ur "The theory of Decorative Art". Red. Isabelle Frank. Yale University Press. New Haven and London 2000, s. 61-70. Översättning av Leif Hasselgren. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter

- före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Moxey, Keith 1994. *The Practise of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Cornell University Press. Ithaca. London.
- Munck, Marita 1961. *Irisfabriken och Sparres möbelkonst*. Osma. Suomen museoliiton vuosikirja 1960-1961. Helsinki.
- Mustaranta, Markku 1991. Maku - aatehistoriallista tarkastelua. *Synteesi* 3/1991, 17-29.
- Mustelin, Olof 1962. *Ateneum 1898-1903. Några anteckningar om finlandssvenska kulturtidskrifter kring sekelskiftet 1900*. Teoksessa *Historisk Tidskrift för Finland*. Årg. 47 (1962). Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.
- Mustelin, Olof 1963. *Euterpe. Tidskriften och kretsen kring den*. Svenska Litteratursällskapet i Finland Nr 398. Helsingfors.
- Myllykylä, Tehdas. Koulu. Yhdyskunta. Eero ja Lauri Mäkisen oppilaitten ja työtövereiden toimittama muistojulkaisu vuosilta 1881-1926. Helsinki.
- Münch, Richard 1984. *Die Struktur der Moderne. Grundmuster und differentielle Gestaltung des institutionellen Aufbaus der modernen Gesellschaft*. Shurkamp. Frankfurt am Main.
- Münch, Richard 1986. *Die Kultur der Moderne. Band I-II*. Shurkamp. Frankfurt am Main.
- Mäkelä, Klaus 1990. *Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet*. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Gaudeamus. Helsinki.
- Mäkelä, Taisto H. 1998. *Architecture and Modern Identity in Finland*. Teoksessa *Finish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930-1997*. Eds. Mariannne Aav and Nina Stritzler-Levine. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts and Yale University Press. New Haven and London.
- Mäkinen, Lauri 1914. *Kotiteollisuusoloista Venäjällä*. Teollisuushallituksen tiedonannot N:o 61. Suomen Senaatti. Helsinki.
- Määtänen, Pentti 1997. *Filosofia. Johdatus peruskysymyksiin*. Lisäp. Gaudeamus. Helsinki.
- Naylor, Gillian 1971. *The Arts and Crafts Movement. A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*. Studio Vista. London.
- Niiniluoto, Ilkka 1989. *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Otava. Helsinki, Keuruu.
- Niiniluoto, Ilkka 1992. *Taitotieto*. Teoksessa *Taito. Suomen filosofisen yhdistyksen Helsingissä 11.-12.1.1990 järjestämän kollokvion esitelmät*. Toim. Ilpo Halonen, Timo Airaksinen ja Ilkka Niiniluoto. Helsinki.
- Niiniluoto, Ilkka 1993. *Ihminen työkaluja valmistavana eläimenä*. Teoksessa *Käsi luo, kasvattaa ja yhdistää. The Hand Creates, Educates and Unites*. Helsingissä 20.-22.5.1992 pidetyn toisen kansainvälisen Young Hands -kongressin esitelmät. Toim. Anja Norha. Käsi- ja taideteollisuusliitto. Helsinki.
- Niiniluoto, Ilkka 2001. *Järki, arvot ja välineet. Kulttuurifilosofisia esseitä*. 2. p. Otava. Helsinki.
- Nikander, Ragna 1936. "Åbo snickarskrå". Teoksessa *Kulturhistorisk årsbok 1935*. Ekenäs.
- Nikula, Riitta 1988. *Armas Lindgren 1874-1929 arkkitehti - architect*. Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja. Helsinki.
- Nikula, Riitta 1990. *Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku*. *Ars Suomen taide*. Toim. Salme Sarajas-Korte et.al. Otava. Keuruu.

- Nonaka Ikijiro - Konno, Noboru 1998. The Concept of "Ba": Building, Foundation for Knowledge Creation. *California Management Review* Vol. 40. No. 3 Spring, pp 40-54.
- Nordenstreng, Sigurd 1936. L. Mechelin. Hans statsmannagäring och politiska personlighet. Del I. Helsingfors.
- Noro, Arto 1986. Simmel, muoti ja moderni. Teoksessa Simmel, Georg. Muodin filosofia. Suomentanut Antti Alanen. Odessa. Helsinki.
- Noro, Arto 1991. Muoto, moderniteetti ja "kolmas". Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta. Tutkijaliitto. Helsinki.
- Nyberg, Martti - Lindström, Maarit 2005. Muotoilun taloudelliset vaikutukset. ETLA Elinkeinoelämän tutkimuslaitos. Keskustelunaiheita No. 982. Helsinki.
<http://www.etla.fi/files/1317_Dp982.pdf> 20.10.2005.
- "Nykyajan" Toimitus 1897. Lukijalle. *Nyky aika* 0/1897, 1-5.
- Nykysuomen sanakirja 2002. Toinen osa J-K ja viides osa S-Tr. Päätoimittaja Matti Sandeniemi. 15. p. Suomen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Ohjelma lehtori Mäkisen laajennetulle ammattikoululle Sortavalassa. *Nyky aika* 11-12/1898, 439-441.
- Okkonen, Onni 1955 (1945). Suomen taiteen historia. Jälkimmäinen osa. 2.p. WSOY. Porvoo.
- Ollila, Anne 1993. Suomen kotien päivä valkenee... Marttajärjestö suomalaisessa yhteiskunnassa vuoteen 1939. Historiallisia tutkimuksia 173. Helsinki.
- Palin, Tutta 1998. Merkistä mieleen. Teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja Koulutuskeskus. Lahti.
- Parker, Rozsika - Pollock, Griselda 1981. Old Mistress. Women, Art and Ideology. Pandora. London.
- Parko, Severi 1986. Esineiden esperanto. Teoksessa Huomisen haaste, muuttuva muotoilu. Toim. Marjatta Häti-Korkeila. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B6. Helsinki.
- Parko, Severi 1999. Taiteellinen johtaja 1912-43 Rafael Blomstedt. Teoksessa Ateneum maskarad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Päätoimittaja Yrjö Sotamaa. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.
- Paulsson, Gregor 1949. Kritik och program. Ett urval uppsatser tidningsartiklar och föredrag. Hugo Gebers förlag. Stockholm.
- Paulsson, Gregor 1986 (1919). Vackrare vardagsvara. Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation. Stockholm.
- Peltonen, Matti (toim.) 1990. Arki ja murros. Tutkielma keisarinajan lopun Suomesta. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Peltonen, Matti 1992. Aatelisto ja eliitin muodonmuutos. Teoksessa Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Periäinen, Tapio 1981. Näissä puitteissa toimimme. Teoksessa Esineitä ympärillämme. Toim. Kristiina Paatero ja Tuula Puisto. Suomen taideteollisuusyhdistys. Helsinki.
- Pevsner, Nikolaus 1973. Academies of Art. Past and Present. Reprinted. DaCapo Press. New York.
- Pevsner, Nikolaus 1985. The Sources of Modern Architecture and Design. Reprinted. Thames and Hudson. London
- Pevsner, Nikolaus 1986 (1936). Pioneers of Modern Design from Morris to Walter Gropius. Reprinted. Penguin Books. London.

- Pietilä, Veikko 1976. Sisällönerittely. 2. korj. p. Gaudeamus. Helsinki.
- Pinomaa, Veli 1931. Viktor Julius von Wrigh. Käsityöläisveteraanin muistelmia. Helsinki.
- Polanyé, Michael 1966. *The Tacit Dimension*. Routledge & Kegan Paul. London.
- Polanyé, Michael 1983. *Personal Knowledge*. Routledge. London.
- Posener, Julius 1980. *Between Art and Industry*. Teoksessa *The Werkbund. Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1932*. Ed. Lucius Burkhard, *Barron's Educational Series and Design Council*. London 1980.
- Pred, Allan 1995. *Recognizing European Modernities. A Montage of the Present*. Routledge. London and New York.
- Priha, Päikki 1999. Suomen Käsityön Ystävien perustaminen. Teoksessa *Rakkaat ystävät. Suomen Käsityön Ystävät 120 vuotta*. Toim. Päikki Priha. Ajatus. Helsinki.
- Pulkkinen, Tuija 1989. Kansalaisyhteiskunta ja valtio. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. 2. painos. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Pulma, Panu 1990. Köyhästäkö kansalainen? Köyhyys poliittisena ongelmana. Teoksessa *Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta*. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Puustinen, Marja - Perheentupa, Eljas (toim.) 1990. *Yrityksen muotoilutieto*. Design Forum - Muotoilun tiedotuskeskus. Helsinki 1990.
- Rahkonen, Keijo 1989. Charles Baudelaire modernin elämän maalari. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.
- Ramsay, Alexandra 2003. Kansa ja sen kaksi kieltä. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma (1870-1945)*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Tammi. Keuruu.
- Rauske, Eija 2004. Kivet puhuvat. Arkkitehtuuritoimiston Usko Nyström - Petrelius - Penttilä asuinkerrostalot Helsingissä 1895-1908. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 112. Helsinki.
- Read, Herbert 1961. *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*. Indiana University Press. Bloomington.
- Read, Herbert 2003 (1934). Ur "Konst och industri". Några historiska och teoretiska aspekter på problemet. Första gången publicerad som "The problem in its historical and theoretical aspects" in *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*. Faber and Faber. London 1934. texten är översatt ur den femte upplagen från 1966. Översättning av Leif Hasselgren. Teoksessa *Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960*. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Rees, A. L. & Borzello, Frances 1986. *The New Art History*. Camden Press. London.
- Rees, Helen 1997. *Patterns of making: thinking and industrial design*. Teoksessa *The Culture of Craft*. Ed. Peter Dormer. Manchester University Press.
- Reitala, Aimo 1987. Romantiikasta modernismiin. Teoksessa *Suomen historia 6. Romantiikasta modernismiin, rajamaasta tasavaltaan*. [Toim. Paula Avikainen, Ilari Hetemäki, Erkki Pärssinen]. Weilin + Göös. Espoo.
- Reuna, Risto 1984. Puutyöläisten historia I. Puutyöläisten keskitetty järjestötoiminta teollistumisen sosiaalista taustaa vasten 1800-luvulta vuoteen 1930. Puutyöväen liitto. Helsinki.
- Rhodes, John Grant 1983. *Ornament and Ideology. A Study in Mid-Nineteenth-Century British Design Theory*. Harvard University. Michigan.

- Riegl, Alois 2003 (1893). Inledning till Stilfrågor. Första gången publicerad som "Einleitung 'I' Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik". Verlag von Siemens. Berlin 1893, s. V-XIX. Översättning av Tobias Dahlkvist. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Riikonen, Hannu 1984. Taiteiden ja kauneuden asema renessanssin utopiakirjallisuudessa. Teoksessa Renessanssin estetiikka. Toim. Hannu Riikonen, Jyri Aroaho ja Maija Lehtonen. Gaudeamus. Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1979. Hafva vi en egen stil? Några drag i debatten om modern form ca 1830-1930. Teoksessa Societas Scientiarum Fennica. Årsbok - Vuosikirja LVII B No. 3. Helsingfors.
- Ringbom, Sixten 1980. Finländsk konstflitdebatt före det konstindustriella genombrottet. Historiska uppsatser 27.XI.1980. Skrifter utgivna av Historiska Samfundet i Åbo X. Åbo.
- Ringbom, Sixten 1987. Stone, Style and Thruth. The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880-1910. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 91. Helsinki.
- Rodgers, Peter 1989. The Work of Art. A Summary of Economic Importance of the Arts in Britain. Calouste Gulbenkian Foundation Police Studies Institute. London.
- Ruskin, John 1905. Keskinäinen ihmisyyys. Helsinki.
- Ruskin Today. Chosen and annotated by Kenneth Clark. Reprinted in Penquin Books. Hammondswoth 1982.
- Räsänen, Liisa 1990. Jac. Ahrenberg - en av pionjärerna inom den finska konstindustrin. Särtryck ur Finska museum 1990. Helsinki.
- Röneholm, Harry 1944. Maailman markkinoilla. Helsinki.
- Röneholm, Harry 1945. Markkinat, messut ja näyttelyt I. Suomen messut. Helsinki.
- Saarikangas, Kirsi 1998. Tilan tekijät. Teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Saarikangas, Kirsi 2004. Metsän reunalla: Suomen rakentaminen 1900-luvulla. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki (1900 -2000). Toim. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää ja Minna Sarantola-Weiss. Tammi. Keuruu.
- Saarikangas, Kirsi 2004. Minun kotini. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki (1900 -2000). Toim. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää ja Minna Sarantola-Weiss. Tammi. Keuruu.
- Salmela, Mikko 1999. Eino Kaila ja Erik Ahlman 1930-luvun poliittis-yhteiskunnallisen kehityksen kulttuurifilosofian tulkitsijoina. Teoksessa Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 758. Helsinki.
- Salmi, Hannu 1996. "Atoomipommilla kuuhun!". Tekniikan mentaalihistoriaa. Edita. Helsinki.
- Sammallahti, Leena 1980. The "Popular" (Fi. kansanomainen) Concept in Finnish Ethnological Research. Ethnologia Fennica 10. Helsinki.
- Sandqvist, Tom 1989. Clement Greenbergin jäljillä eli Hirvittävä harhaluulo? Teoksessa Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Toim. Jaakko Lintinen. Taide. Helsinki.

- Santanen, Sami 1990. Kritiikin Lapsu(u)s. Huomioita Kantin Arvostelukyvyn kritiikistä. Teoksessa Taiteen kritiikki. Toim. Arto Haapala. WSOY, Porvoo - Helsinki - Juva.
- Sarantola-Weiss, Minna 1995. Kalusteita kaikille. Suomalaisen puusepänteollisuuden historia. Puusepänteollisuuden liitto ry. Gummerus. Jyväskylä.
- Sarantola-Weiss, Minna 2003. Sohvaryhmän läpimurto. Kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 912. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme 1972. 20-luvun kasvot. Suomen taideakatemia julkaisu n:o 49. Helsinki.
- Sarjas-Korte, Salme 1981. Vid symbolismens källor. Den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895. Övers. Erik Kruskopf. Jakobstads tryckeri. Jakobstad.
- Sarje, Kimmo 2000. Sigurd Frosteruksen modernin käsite, maailmankatsomus ja arkkitehtuuri. Dimensio 3. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Valtion taidemuseo. Helsinki.
- Schildt, Göran 1985. Nykyaika. Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin. Suomen-
tantu Raija Mattila. Otava. Helsinki.
- Schybergson, M. G. 1916. Carl Gustaf Estlander. Levnadsteckning. Skrifter utgivna av Svensk Litteratursällskapet i Finland. CXXXI. Helsingfors.
- Schybergson, Per 1990. Ensimmäiset teollisuuskapitalistit. Teoksessa talous, valta ja valtio. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.
- Selle, Gert 1974. Jugendstil und Kunst-Industrie. Zur Ökonomie und Ästhetik des Kunstgewerbes um 1900. Otto Meier Verlag. Ravenburg.
- Selle, Gert 1987. Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung. DuMont. Köln.
- Sembach, Klaus-Jürgen - Leuthäuser, Gabrielle - Gössel, Peter 1990. Huonekalumuotoilu 1900-luvulla. Taschen. Köln.
- Semper, Gottfried 2003 (1852). Ur "V etenskap, industri och konst". Första gången publicerad som "Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der londoner Industrie-Austellung". Friedrich Vieweg und Sohn. Braunschweig 1852. Översättning av Thomas Karlsohn. Teoksessa Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Red. Torsten Weimarck. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- Sevänen, Erkki 1994. Taide sosiologisen ja humanistisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa Kulttuurintutkimus. Johdanto. Toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Sevänen, Erkki 1997. Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. Sivistyneistö, älymystö ja kansa sotien välisessä Suomessa. Teoksessa Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomen Kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Sevänen, Erkki 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 709. Helsinki.
- Shusterman, Richard 1997. Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofian näkökulma estetiikkaan. Suomentanut Vesa Mujunen. Gaudeamus. Tampere.
- Siivonen, Timo 1997. Shokkiefektit ja panssaroidut tekstit. William Gibson ja tekno-
ruumiin ruumiittomuus Teoksessa Koneihminen - kirjoituksia kulttuurista ja fik-

- tiosta koneen aikakaudella. Toim. Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä ja Timo Siivonen. Atena. Jyväskylä.
- Silverman, Debora 1989. *Art Nouveau in Fin-de Siècle France. Politics, Psychology and Style*. University of California Press. Berkley Los Angeles London.
- Silverman, David 2001. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. Sage. London.
- Sirelius, U. T. 1924. *Finlands ryor. Textilhistorisk undersökning*. Otava. Helsingfors.
- Sirelius, U.T. 1927. *Kansantaide. Teoksessa Suomen taide. Toim. L. Wennervirta. Otava. Helsinki.*
- Skerl, Joachim 1987. *The Functionalism Concept of the 19th Century. Form and Vision*. Ed. Susann Vihma. Publications of the University of Industrial Arts B 7. Helsinki.
- Smeds, Kerstin 1989. *Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti. Teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius. 2. p. Kirjayhtymä. Helsinki.*
- Smeds, Kerstin 1993. *The Image of Finland at the World Exhibitions 1900-1992. Teoksessa The Finland pavilions. Finland at the universal expositions 1900-1992. Peter B. MacKeith and Kerstin Smeds. Kustannus Oy City. Tampere.*
- Smeds, Kerstin 1996. *Helsingfors - Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900. Svenska litteratursällskapet i Finland. Finska Historiska Samfundet. Helsingfors.*
- Smeds, Kerstin 1999. *Teollisuutta Suomeen! Teoksessa Ateneum maskarad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Päätoimitaja Yrjö Sotamaa. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.*
- Soini, Helena 2005. *Kultainen kuherruskuukausi: Suomen kansallistaiteilijoiden vaikutus Venäjän taiteeseen. Venäläisen taiteen Suomi-kuva 1875-1925. Suomentanut Kristiina Lehmus. Gummerus. Helsinki.*
- Soininen, Marjo 1998. *Käsityö kunniaan. Tutkimuskohteena Lauri Kuoppamäki. Teoksessa Käsityö kunniaan - nostalgiaa ja nykyaikaa. Kirjoituksia käsityöstä ja Suomen käsityön museosta. Toim. Seija Heinänen. Suomen käsityön museon julkaisuja 16. Jyväskylä.*
- Sparke, Penny 1987a. *Consultant Design. The history and practice of the designer in industry*. Pembrige Press. London.
- Sparke, Penny 1987b. *Design in Context*. Bloomsbury Publishing. London.
- Stavenow-Hidemark Elisabeth 1984. *Hemmet som konstverk. Heminredning i teori och praktik på 1870- och 80 -talen. Nordiska Museets och Skansens årbok. Fataburen. Stockholm.*
- Stavenow-Hidemark Elisabeth 1987. *Sweden goes English. A New Approach to the National Heritage. Form and Vision*. Ed. Susann Vihma. Publications of University of Industrial Arts B7. Helsinki.
- Stenius, Henrik 1990. *Julkisen keskustelun rajat suuriruhtinaskunnassa. Teoksessa Talous, valta ja valtio. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Vastapaino. Tampere.*
- Stenros, Anne (toim.) 1999. *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Otava. Helsinki.
- Sterner, Gabriele 1982. *Art Nouveau. An Art of Transition - from Individualism to Mass Society*. Barron's Educational Series. Woodbury.
- Stjernschantz, Torsten 1907. *Yhdistys Taidetta kouluihin selonteko*. [Helsinki].
- Strauss, Anselm L. - Corbin, Juliet 1990. *Basics of qualitative research. Grounded theory, procedures and techniques*. Sage. Newbury Park (Calif.).
- Strengell, Gustaf - Frosterus, Sigurd 1904. *Arkitektur en stridskrift våra motståndare tillägnad av Gustaf Strengell och Sifurd Frosterus*. Euterpe Förlag. Helsingfors.

- Suhonen, Pekka 1985. Artek. Alku, tausta, kehitys. Artek. [Helsinki].
- Suhonen, Pekka 1989. Tehdään betonista. Betoni suomalaisessa arkkitehtuurissa. Concrete in Finnish Architecture. Toim. Jouni Kaipia. Suomen Betoniteollisuuden keskusjärjestö ja Suomen rakennustaiteen museo. Helsinki.
- Suhonen, Pekka 1999. Functionalism and the Aaltos. Teoksessa Visions of Modern Finnish Design. Ed. Anne Stenros. Otava. [Helsinki].
- Suhonen, Pekka 2000. Ei vain muodon vuoksi. Suomen taideteollisuusyhdistys 125. Otava. Helsinki.
- Sullivan, Louis Henry 1979 (1894). Kindergarten Chats and Other Writings. New York. Suomen kielen perussanakirja. Osa A - K. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 55. Helsinki.
- Suomen Puusepänteollisuuden Liiton toimintakertomus 1928. Helsinki.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimikunnan kertomus vuodelta 1910. Helsinki.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimikunnan kertomus vuodelta 1911. Helsinki.
- Suomen Teollisuushallituksen tiedonantoja 1888. Suomen Senaatti. Helsinki.
- Suomen Yleinen Käsiteollisuusyhdistys r. y. lakkaa toimimasta. *Kotiteollisuus* 3/1950, 82.
- Suominen-Kokkonen, Renja 1992. The Fringe of Profession. Women as Architects in Finland from the 1890s to the 1950s. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 98. Helsinki.
- Suominen-Kokkonen, Renja 1998. Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet teoksessa Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Supinen, Marja 1993. A. B. Iris. Suuri yritys. Taide. Helsinki.
- Susitaival, Paavo 1950. Suomen puusepänteollisuuden vaiheita. Suomen puusepänteollisuuden liiton julkaisu No 7. Lahti.
- Schweiger, Werner 1984. Wiener Werkstätte. Design in Vienna 1903-1932. Transl. by Alexander Lieven. Abbeville Press. New York.
- Sydhoff, Beate 1992. Den okända folkkonsten. Teoksessa Folkkonsten - all tradition är förändring. Kulturhuset och Carlsson Bokförlag. Stockholm.
- Sääskilahti, Nina 1997. Kansa ja tiede. Suomalainen kansatiede ja sen kohde 1800-luvulta 1980-luvulle. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 31. Jyväskylä.
- Takala-Schreib, Vuokko 2000. Suomi muotoilee. Unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 23. Helsinki.
- Takala-Schreib, Vuokko. Suomi muotoilee - Unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa. Tiivistelmä. <http://www.uhia.fi/page_exhibition.asp?path=1;1456;2793; 2953; 2889> 10.9.2004.
- Talve, Ilmar 1990. Suomen kansankulttuuri. Suomen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 514. Kolmas tarkistettu ja täydennetty painos. Helsinki.
- Tenkama, Pirkko 1987. Tavoitteena arkikauneus. Tekstiilitaiteilija Maija Kansanen, toimintaa ja tuotantoa. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki.
- Toimitus 1898. Vanhoille ja uusille lukijoillemme. *Nyky aika* 23-24/1898, 900-906.
- Toimitus 1899. Ote-osastomme ohjelma. *Nyky aika* 1-2/1899, 15.
- Tschudi-Madsen, Stephan 1976. Sources of Art Nouveau. Da Capo. New York.
- Thompson, John B. 1995. The Media and Modernity. A Social Theory of the Media. Polity Press. Cambridge.
- Th. S. [Theodor Schivindt] 1883. Suomen Käsiyön Ystävät. Kansanvalistusseuran kalenteri 1884. Helsinki.

- Tuomi, Jouni – Sarajärvi, Anneli 2003. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. 2. p. Tammi. Helsinki.
- Tuomi, Ritva 1979. Kansallisen tyylin etsimisestä. Abacus. Suomen rakennustaiteen museon vuosikirja 1979. Helsinki.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1977. Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Historiallisia tutkimuksia 103. Suomen historiallinen seura. Helsinki.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1978. Kotiteollisuuden kulttuuripoliittinen merkitys. I Johdanto. *Kotiteollisuus* 6/1978, 6-9.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1979a. Kotiteollisuuden kulttuuripoliittinen merkitys. II Kotiteollisuuden merkitys taiteen kannalta. Kansantaiteen löytyminen. *Kotiteollisuus* 1/1979, 10-13, 38-39.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1979b. Kotiteollisuuden kulttuuripoliittinen merkitys. III Kasvatustiede ja kansantaide, kasvatustiede ja kotiteollisuus. *Kotiteollisuus* 2/1979, 8-11, 32.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1979c. Kotiteollisuuden kulttuuripoliittinen merkitys. IV Kotiteollisuuden kehitys 1900-luvun alussa. *Kotiteollisuus* 3/1979, 8-11, 36-39.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1979d. Taidekasvatus Suomessa I. Taidekasvatuksen teoria ja käytäntö koulupedagogiikassa 1860-luvulta 1920-luvulle. [Jyväskylän yliopisto]. [Jyväskylä].
- Turtia, Kaarina 2001. Sivistyssanat. Otava. Helsinki.
- Turunen, Risto 1995. Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalista asemasta. Teoksessa Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia N:o 8. Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta. Joensuu.
- Tuusvuori, Jarkko, S. 2004. "Kulttuurilehtien kronikka. Muistojemme lehdet kuolleet ja elävät." Kultti ry. <<http://www.kultti.net/tutkimukset/kronikka/kronikka.html>. > 4.1.2004.
- Twitchell, James B. 1992. Carnival Culture. The Trashing of Taste in America. Columbia University Press. New York.
- Urry, John 1990. Sosiologian kriittinen funktio. *Sosiologia* 3/1990. Vsk. 27. Westermarck-seuran julkaisu. Tampere.
- Vainio-Korhonen Kirsi 1996. Valmistaja, kouluttaja, vaikuttaja – ammattikäsiyö ja sen tekijät menneinä vuosisatoina. Teoksessa Artelogi 5. Toim. Maritta Päivinen ja Tuija Hänninen. Käsiteollisuuden tutkimusseura ry. Hämeenlinna.
- Valkonen, Markku 1973. Piirteitä Sigurd Frosteruksen taidekäsitteestä. Jyväskylän yliopisto. Taiteentutkimuksen laitoksen julkaisuja. Jyväskylä.
- Varnedoe, Kirk 1981. Nationalism, Internationalism and the Progress of Scandinavian Art. Teoksessa Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880 -1910. Ed. By Kirk Varnedoe. The Brooklyn Museum. New York.
- Vartiainen, Henri J. 1974. Suomen taloudellinen kehitys ja talouspolitiikka sotien välisenä aikana. Kansantaloudellinen aikakauskirja. Helsinki.
- Varto, Juha 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Kirjayhtymä. Helsinki.
- van de Velde, Henry 1962. Geschichte meines Lebens. Hans Curjel, R. Piper & Co Verlag. München.
- Vihma, Susann 2002. Ornamentti ja kuutio. Johdatus modernin muotoilun historiaan. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 68. Helsinki.
- Viljo, Eeva Maija 1984. Planerna för ett "Konstens hem" i Finland under 1870- och 1880-talen. Teoksessa Taidehistoriallisia Tutkimuksia 7. Taidehistorian seura. Helsinki.

- Viljo, Eeva Maija 1985. Theodor Höijer. En arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 88. Helsinki.
- Viljo, Eeva Maija 1987. Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871-1905. Teoksessa Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985-1986. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Taidehistorian seura. Helsinki.
- Vilkka, Matti 1993. Käsityö - kehon taito. Teoksessa Puheenvuoroja käsityön ja ammatikasvatuksen filosofiasta. Toim. Anja Heikkinen ja Ulla Salmi. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja A 3/1993. Tampere.
- Virrankoski, Pentti 1963. Myyntiä varten harjoitettu kotiteollisuus Suomessa autonomian ajan alkupuolella (1809 - noin 1865). Suomen historiallinen seura. Historiallisia tutkimuksia LXIV. Helsinki.
- Virrankoski, Pentti 1982. Talonpoikauskulttuuri. Suomen kulttuurihistoria III. Toim. Tuskunta Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Virrankoski, Pentti 1994. Käsityöstä leivän lisää. Suomen ansiokotiteollisuus 1865 - 1944. Historiallisia Tutkimuksia 186. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Virtanen, Leea 1988. Suomalainen kansanperinne. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Virtanen, Leea 1993. Kansanperinne. Teoksessa Suomen taide ja kulttuuri. Toim. Päivi Molarius. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Vuorinen, Jyri 1990. Baumgartenin estetiikka. Teoksessa Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi. Toim. Arto Haapala. WSOY. Porvoo - Helsinki - Juva.
- Vuorela, Toivo 1977. Ethnology in Finland before 1920. The History of Learning and Science in Finland 1828-1918. Societas Scientiarum Fennica. Helsinki.
- Väkevä, Seppo 1993. Taideteollisuus, käsityö ja muotoilu. Suomen taide ja kulttuuri. Toim. Päivi Molarius. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Väliverronen, Esa 1998. Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan. Toim. Anu Kantola, Inka Moring ja Esa Väliverronen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.
- Völker, Angela 1994. Textile of the Wiener Werkstätte 1910-1932. Rizzoli. New York.
- Wahlberg, Anna Greta 1988. Carl Malmsten. Signum. Kristianstad.
- Waris, Heikki 1936. Kaupungit ja muut asutuskeskukset. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria IV. Industrialismin ja kansallisen nousun aika. Toim. Gunnar Suolahti et al. Gummerus. Jyväskylä.
- Waris, Heikki 1939. Suomen teollisuudenharjoittajain yleiset kokoukset. Johdanto. Teoksessa Maamme käsityön ja teollisuuden murroskaudelta. Yleiset teollisuudenharjoittajain kokoukset vv. 1875 -1928 ja Suomen Käsityö- ja Teollisuusliiton kokoukset vv. 1930 -1938. Suomen Teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitean kokoukset 1930 -1938. Toim. [Viktor] von Wright ja [Jalmari] Kekkonen. Helsinki.
- Watkinson, Raymond 1970. Pre-Raphaelite Art and Design. Studio Vista. London.
- Warncke, Carsten-Peter 1991. The Ideal as Art. De Stijl 1917-1931. Taschen. Köln.
- Weimarck, Torsten (red.) 2003. Design och konst - texter om gränser och överskridanden del I. Texter före 1960. Skriftserien Kairos nummer 8. Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Raster förlag.
- White, Hayden 1973. Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.
- Whitford, Frank 1988. Bauhaus. Reprinted. Thames and Hudson. London.

- Wiberg, Marjo 1996. *The Textile Designer and Art of Design. On the formation of a profession in Finland.* Publication series of the University of Art and Design Helsinki UIAH A 15. Helsinki.
- Wiio, Osmo A. 1992. *Viestinnän tutkimussuuntia.* Viestintätutkimusseuran julkaisusarja n:o 12. Helsinki.
- Wildhagen, Frederik 1987. *From Industrial Arts to Craft and Design. Form and Vision.* Ed. Susann Vihma. Publications of the University of Industrial Arts B 7. Helsinki.
- Wolf, Naomi 1991. *The Beauty of Myth. How images of beauty are used against women.* Vintage. London.
- Woodham, Jonathan M. 1997. *Twentieth-Century Design.* Oxford University Press. Oxford, New York.
- von Wright, V[iktor] 1912. *Käsityön ja teollisuuden ammattikasvatus.* Nykyaikainen yhteiskuntapolitiikka XI. WSOY. Helsinki.
- von Wright, [Viktor] – Kekkonen, [Jalmari] 1939. *Maamme käsityön ja teollisuuden murroskaudelta. Yleiset teollisuuden harjoittajain kokoukset vv. 1875 -1928 ja Suomen Käsityö- ja Teollisuusliiton kokoukset vv. 1930 -1938. Suomen Teollisuusvaltuuskunnan keskuskomitean kokoukset 1930 -1938.* Helsinki.
- Wäre, Ritva 1991. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa.* Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 95. Helsinki.
- Wäre, Ritva 1999. *The National Context.* Teoksessa *Visions of Modern Finnish Design.* Ed. Anne Stenros. Otava. Helsinki.
- Yanagi, Soetsu 1999. *Teet väg.* *Paletten* 4/1999, 37. Alkuperäislähteenä Soetsu Yanagi 1972. *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty.* Kodansha International. New York - London.
- Yhteenasetelma ja muodostelma 1887 vuoden kotiteollisuustiedustelun tuloksista.* Helsinki 1888.
- Ylönen, Irene 2003. *Taito elää. Käsi- ja taideteollisuusliitto Taito ry:n yhdeksän vuosikymmentä. Käsi- ja taideteollisuusliitto Taito ry sekä Akatiimi Oy.* Helsinki, Hamina.
- Änkö, Matti 1968. *Helsingin käsityö- ja teollisuusyhdistyksen varhaisvaiheet. Teoksessa Käsityön ja pienteollisuuden parissa. Helsingin käsityö- ja teollisuusyhdistys 1868-1968.* Helsinki.

HENKILÖHAKEMISTO

- Aalto, Aino 315
 Aalto, Alvar 244, 251, 310, 315, 318
 Aav, Marianne 41
 Adelcrantz, Carl, Fredrik 24, 241
 Adlersparre, Sophie 50, 132
 Ahde, Alli-Salli 135
 Ahlstedt, Margareta 244
 Aho, Juhani 54
 Ahoniemi, Pirkko 16
 Ahrenberg, Jac. (Johan Jacob) 153
 Aikasalo, Päivi 21
 Alapuro, Risto 152, 157
 Alasuutari, Pertti 20, 22, 43, 151
 Aleksanteri III 172
 Alkio, Santeri 180
 Andersson, Acke 54, 231, 263
 Anttila, Eva 135, 167, 244, 292, 311-312
 Anttila, Pirkko 27, 43
 Aristoteles 17, 276
 Ashbee, Charles 75, 80
 Aspelin, Eliel 152, 266
 Asplund, Gunnar 120-121
 Autere, Hannes 165
- Baillie Scott, Mackay Hugh 80-81, 311, 324
 Banham, Reyner 106
 Barthes, Roland 20
 Bartning, Otto 105
 Baudelaire, Charles 35, 73, 321
 Bauman, Zygmunt 39
 Behrens, Peter 80, 82, 97-98, 100, 105, 311, 324
 Bel Geddes, Norman 93
 Benner, Patricia 19
 Bergroth, Edvin 179
 Bertsch, Karl 111
 Blomstedt, P. E. 253, 316-317
 Blomstedt, Rafael 20, 49, 157-158, 164, 191-192, 230, 237-239, 242, 244, 248-249, 251, 259, 263-265, 287, 290-291, 311-315, 329, 334-335, 337, 339, 347, 349-350
 Blomstedt, Väinö 233
 Blomstedt, Yrjö 59-60, 136, 158, 170, 176-177, 270, 279, 281, 297
- Blount, Godfrey 78
 von Boden, Wilhelm 105
 Borenus, Ellen 231
 Borg, K. N. 236
 Borzello, Frances 34
 Bourdieu, Pierre 156
 Breuer, Marcel 269, 325
 Bringeus, Nils-Arvid 151
 Brummer (-Korvenkontio), Arttu 20, 49, 64, 68-69, 127, 162, 164-166, 185, 239-246, 250-253, 256, 259, 263-264, 276, 289, 291, 293-295, 311-313, 316, 323, 329, 332, 334-336, 338-340, 347-348
 Brunila, Birger 81-82, 124, 303
 Brunius, August 124-125, 135, 305
 Brunius, Célie 134-135
 Bruun, Amanda 84, 179
 Brühning, A. 286
 Bücher, Karl 113
 Bürger, Peter 150
 Böhm, Adolf 283
 Bötticher, Karl 37
 Böök, Einar 66, 178
- Calinescu, Matei 321
 Campbell, Joan 103, 105
 Carlyle, Thomas 71, 73, 77, 214, 302
 Castrén, Gunnar 56-57
 Cedercreutz, Emil 163
 Cederschiöld, Maria 50, 122
 Chaplin, Charles 94
 Churberg, Fanny 153
 Clark, John S. 282
 Cole, Henry 71, 100, 142, 279
 Corander, O. V. 170
 Crane, Walter 13, 77, 100
 Cygnaeus, Uno 154, 255, 260, 279, 282, 332
 Cuypers, T. J. H. 88
- Dahl, Hjärdis 190
 Danielson, Sofia 331
 Danielson-Kalmari, J. R. 196
 Danto, Arthur, C. 11
 De Zurko, Edward Robert 268
 Dewey, John 10, 143, 279
 Dey, Ian 22

- Diaghilew, Sergej [Djakilev, Sergei] 136
 Dietrichson, Lorentz 226
 Diktonius, Elmer 58
 Donner, Otto 54
 Dormer, Peter 11-12, 18, 42, 257, 339
 Dreyfuss, Henry 93
 Dreyfus, Hubert, L. 19
 Durkheim, Émile 57
 Dürer, A. 78
 Dysselhoff, G. V. 88
 Dörmann, Felix 54
- Edelfelt, Albert 54, 75-76, 141, 297
 Ehrenström, Eric 54
 Ehrnrooth, Leo 56, 66, 199
 Eisner, Elliot W. 10, 15
 Eklund, Ingegerd 236
 Elias, Norbert 156
 Elenius, Edvard 63, 113, 237, 274, 289, 295, 307, 312, 324
 Elenius, Oskar 236.237
 Engblom, Runar 251
 Engelberg, John 63, 137
 Ericsson, Henry 311
 Estlander, Carl, Gustaf 46, 153, 196, 227-229, 279
- Fairclough, Norman 21
 von Falke, Jacob 153, 298
 Finch, A. W. 76-77, 85-86, 91, 140, 143-144, 231, 301, 304, 322, 337-338, 349
 Findeli, Alain 17, 42
 Finne, Hilikka 63, 164, 287
 Flodin, Karl 53-54, 56
 Ford, Henry 93-94, 96
 Forslund, Erik 297
 Forty Adrian 42-43, 215, 225, 258, 277
 Foucault, Michel 17, 20
 Frank, Josef 121
 Frank, Willy 82, 236
 Fred, W. 78
 Frelander, Max 161, 177
 Freudenthal, Axel Olof 151
 Frick, Gunilla 121
 Friggs, A. 94
 Frosén, Annette 97
 Frosterus, Sigurd 49, 56-57, 60, 79-80, 82, 88, 90, 108, 111, 143-146, 215, 269, 271-272, 321-322, 335, 337, 347, 349, 352
- Fröbel, F. 283
 Furuhjelm, Maria 50
 Förnäs, J. 320
- Gadolin, Juhana 195-196
 Gallén, Axel; Gallen-Kallela, Akseli 54-55, 132, 139, 143, 160, 165, 167, 240, 265, 297
 Gardner, Howard 19
 Gauguin, Paul 110, 154
 Gautier, Théophile 73
 von Goethe, Johann Wolfgang 73, 307
 de Goncourt, Edmond 85, 296
 de Goncourt, Jules 85, 296
 van Gogh, Vincent 154
 Gravanuolo, Benedetto 107
 Greenberg, Clement 35, 277
 Greenough, Horatio 37
 Greenhalgh, Paul 13, 28, 42, 44, 255, 258
 Gregersen, Gunnar 126, 205
 Gripenberg, Aleksandra 49-52, 61, 109, 137, 178, 301
 Gripenberg, Bertel 53, 56
 Gropius, Walter 79, 99-102, 105-106, 117-118, 147, 247, 337
 Grotenfelt, Ossian 190
 Guimard, Hector 74
 Gustafsson, Gunnel 251
 Gyldén, Eva 64, 244
- Haapala, Arto 14
 Haavio, Martti 48
 Hagelstam, Wentzel 52, 54-55, 86, 108
 Hahl, Nils-Gustav 69, 332
 Hallio, F. 66, 113-114, 203, 205
 Halme, Aatu 179
 Halonen, Pekka 167, 266
 Hannover, Emil 89
 Hasselblatt, Emil 56
 Hazelius, Arthur 124, 132
 Hedlund, S. A.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 34, 155, 267
 Heikkinen, Anja 260
 Heinonen, Raija-Liisa 37
 Henningsen, Poul 46
 Henriksson, Anna 63, 125-126, 182
 Henry, Charles 85
 Herder, Johann Gottfried 155
 Heskett, John 269

- Hicks, Mary Dana 282
 Hiidenheimo, Artturi 63
 Hirn, Karin 77, 139, 141
 Hirn, Yrjö 231
 Hitler, Adolf 103-104
 Hjelt, Vera 175
 Hjerppe, Riitta 41
 Hobsbawm, Eric J. 152
 von Hofmann, A. 273
 Hoffmann, Josef 45, 80, 106, 109-111,
 113, 235, 246, 252, 308, 322-324, 336-
 337, 349
 Holmberg, John 269
 Holme, Charles 45
 Holmén, Olaf 56
 Holstén-Heiniö, Juho 66
 Honkanen, H. 162
 Hoover, Herbert 97
 Hornborg, Signe 252
 Horta, Victor 86
 Huovio, Ilkka 229
 Huxley, Aldous 94
 Huysman, [Joris-Karl] 136
 Hällström, Ester 63, 163, 284
 Hörhammer, Ivar 242
- Ihatsu, Anna-Marja 29
 Image, Selwyn 80
 Ingman, Junia 51
 Ingman (Ivalo), Santeri 54
 Ivalo, Ellinor 59, 61, 125, 161, 164, 304,
 310, 323
- Jahn, Anna 231
 Jalava, Ilona 62, 233
 Jokela, Frans 49, 63, 169, 181-182, 184,
 186, 189, 274, 310, 315, 347
 Jones, Owen 71, 142
 Juhila, Kirsi 39
 Jung, Bertel 76, 85, 144, 270, 298, 319
 Järveläinen, Taavi 59-60
- Kalela, Jorma 260
 Kalha, Harri 16, 41, 340
 Kallio, Oiva 311
 Kandinsky, Wassily 149
 Kansanen, Maija 16, 295
 Kant, Immanuel 11, 18, 35, 143, 276
 Kaplan, Wendy 42
 Karihalme, Outi 26
- Karttunen, Laila 244
 Kauppi-Heikki 180
 Kekkonen, Jalmari 21-22, 49, 59, 62, 66-
 67, 77, 80, 84, 87, 89-91, 96, 108, 141,
 144-145, 158, 163, 185, 195-197, 200-
 202, 204, 211, 217, 233, 260, 270, 281-
 282, 285, 303, 307, 321-322, 324, 334,
 337, 347-349
 Key, Ellen 124, 297-298, 305
 King, Jessie M. 84
 Kilpi, O. K. 216
 Kivi, Aleksis 165
 Kleinbauer, W., Eugene 34
 Klinge, Matti 152, 228, 265
 Knuuttila, Seppo 156, 342
 Kojonkoski-Rännäli, Seija 27
 Kolbe, Laura 298
 Kolinen, Tyyne 59
 Korhonen, Otto 251
 Korvenmaa, Pekka 340
 Koskelin, K. V. 178
 Koskinen, Alma 181, 190
 Koskinen, Samuel 213
 Kovero, Martti 218
 von Kraemer, Alexis 56-57
 Kreis, Wilhelm 80
 Krogius, Ali 54
 Kruskopf, Erik 41
 Kurki, Aksel Rafael 222
 Kuoppamäki, Lauri (ks. myös Mäkinen,
 Lauri) 21, 165-167, 170, 185-189, 191,
 222-223, 246, 251, 262, 311, 315, 321-
 322, 335, 339, 347-348, 352
- Kyöstilä, Einar 251
 Kåge, Wilhelm 120
 Käkikoski, Hilda 52
 Kälviäinen, Mirja 340
 Kärki, Aino 133
- Lagerborg, Rolf 57
 Lagerborg, Signe 233
 Laine, Yrjö 318
 Lajula, O. 67
 Lammenranta, Markus 18
 Lang, Fritz 94
 Larsson, Carl 297-298
 Lash, Scott 257
 Laurila, J. K. 162
 Laurin, Carl 124, 301, 305
 Le Corbusier 45, 46, 107, 268-269

- Léger, Fernand 214
 Lehtonen, Juhani U.E. 31
 Leino, Eino 46, 57, 154
 Leino, Kasimir 46, 57
 Lethaby, William 75
 Levanto, Yrjänä 340-341, 352
 Lichtwark, Alfred 45, 119-120, 282
 Lindberg, Carolus 187, 246, 259, 323, 329
 Lindegren, Yrjö 64, 289, 311
 Lindgren, Armas 55, 59, 62, 78, 157-158, 161, 177-178, 230, 248, 298, 323, 335
 Lindström, Fredr. J. 59, 61
 Linnankoski, Johannes 180
 Lintula, Petri 29, 342
 Lion-Cachet, C. 88
 Lissitzky, El 45, 149
 Ljungren, C. J. F. 208-209
 Loewy, Raymond 93
 Loos, Adolf 106-107, 111, 147, 268, 323
 Lucie-Smith, Edward 73
 Lukkarinen, Ville 34, 329
 Luukannel, Terttu 332
 Luutonen, Marketta
 Löfgren (Lounasmaa), Elisabeth 50
- Macdonald, Francis 80-81, 311
 Macdonald, Margaret 80-81, 311
 Mackintosh, Charles Rennie 74, 80-81, 100, 106, 311, 324
 MacNair, Herbert 81
 Madsén, Valborg 311
 Malin, Hannes 162
 Malmsten, Carl 130, 134, 187, 293-294, 298
 Mandelstam, Jos. 136
 Manninen, Ilmari 140
 Marcus, George H. 42, 269
 Margolin Victor 42
 Massey, Anne 42
 Mathsson, Bruno 121
 Matson, Alex 85
 Maunula, Leena 41
 Mechelin, Leo 172, 174
 Meier-Graefe, Julius 45, 89
 Metcalf, Bruce 11
 Meyer-Riefstahl, Rudolf 112
 Michelsen, A. 135
 Mies van der Rohe, Ludwig 45, 101, 269, 325
- Moholy-Nagy, László 46, 214
 Moilanen, Lauri 112-113
 Morena, Pierre 54
 Morris, William 17, 29, 60-61, 71-77, 79-80, 84, 88-89, 105, 108, 141-144, 155, 226, 228, 231, 240, 246, 263, 268-269, 271, 280-281, 297, 332-333
 Moser, Koloman 235
 Munthe, Gerhard 122-123, 176
 Mustaranta, Markku 277
 Mustelin, Olof 52, 54, 57-58
 Muthesius, Hermann 37, 79, 81-82, 99-103, 113, 119-120, 146, 233-235, 245, 272, 303, 322, 335, 339, 348
 Myntti, Eemu 165
 Mäkelä, Juho 165
 Mäkelä, Klaus 345
 Mäkelä, Taisto 155, 326
 Mäkinen, Eero 154-155, 173, 260
 Mäkinen, Lauri (ks. myös Kuoppamäki, Lauri) 22, 49, 60, 62-64, 115-118, 123-126, 128-129, 137-138, 141, 146-149, 177-182, 184, 218, 220-221, 260, 274, 309, 334, 337
 Møller-Jensen, Jens 167, 292
 Mörne, Arvid 54
 Mörner, Birger 232, 301
- Naumann, Friedrich 99-100
 Naylor, Gillian 75
 Neovius, Frithof 173-174
 Neumann, Hans 156
 Niemeyer, Adalbert 111
 Niemi, Oskari 162
 Nietzsche, Friedrich 57
 Niewenhuys, F. 88
 Niiniluoto, Ilkka 17-18
 Nishidan, Kitara 19
 Nissinen, J. 58
 Norman, A. E. 126, 190
 Nordman, Margaret 64, 244, 251, 311
 Noro, Arto 320
 Nykänen, Vietti 59
 Nyström, Astrid 231
 Nyström, Usko 60, 233, 285
 Näsström, Gustaf 121
- Odenwall, Nanny 51-52, 178
 Okkonen, Onni 138, 259, 295, 329

- Olbrich, Joseph Maria 80, 82, 105, 109, 111
 Ollonqvist (Olki), Mary 64
 Olsoni, A. 50
- Paatela, Jussi 59
 Paavolainen, Olavi 48
 Pabst, Alwin 171
 Paloheimo, F. A. 220
 Pankok, Bernhard 98
 Paul, Bruno 45, 98-100, 111, 311
 Paulaharju, Samuli 158
 Paulsson, Gregor 17, 119-121, 126, 132, 135, 230-231, 298, 323, 335, 337, 348
 Paxton, Joseph 267, 269
 Peltonen, Mauritz 259
 Peltonen, Matti 156
 Penttilä, Vilho 58-62
 Pero, Paavo 67, 207
 Perry, Valter S. 282
 Petrelius, Albert 58
 Pevsner, Nikolaus 42, 106, 269
 Pietilä, Veikko 20
 Pinomaa, Veli 67
 Pissarro, Lucian
 Platon 17-18, 276
 Poirot, Jean 57
 Poelzig, Hans 100
 Polanyé, Michael 18
 Ponti, Gio 45
 Pugin, A. W. N. 71, 267
 Puromies, K. F. 67
 Prytz, Eiler Krog 128
 Prytz, Jakob 135
- Raivio, J. P. 170
 Rancken, Karin 158
 Rathbone, [Richard L. B.] 80
 Rauhamaa, Onni 171, 256
 Rautenstrauch, Walter 97
 Read, Herbert 12, 25, 225, 269, 281
 Redgrave, Richard 71
 Rees, A. L.
 Rees, Helen 34
 René-Puaux, M.
 Reuter, Jonathan 179
 Riegl, Alois 26
 Riemerschmid, Richard 80, 97-99, 111, 235, 303, 311, 324
 Richardson, H. H. 37
- Ringbom, Sixten 30, 154, 228
 Rivera, Diego 214
 Robertson, J. C. 277
 Rodtšenko, Aleksander 149
 Romdahl, Axel 130-131, 168
 Rosenberg, Nathan 31
 Rossetti, D. G. 79
 Rousseau, Jean-Jacques 155
 Runeberg, J. L. 54, 57
 Ruskin, John 11, 28-29, 71-77, 79-80, 84, 89, 105, 115, 142-144, 155, 214, 228, 240, 246, 263, 268, 279, 333
 Ryle, Gilbert 18
 Räsänen, Yrjö 132-133
 Rönehholm Harry 161, 250
- Saarikangas, Kirsi 324
 Saarinen, Eliel 167, 265
 Saarto-Sahlstedt, Hj. 67, 96, 208, 213, 223, 294
 Saha, Isak 66
 de Sain-Simon, Claude-Henri
 Salervo, Toivo 49, 59, 161, 285, 304-307, 323, 347
 Sallinen, Tyko 165
 Sarje, Kimmo 271
 Sarpaneva, Timo 41
 Schauman, Eugen 56
 Schelling, Friedrich 267
 Schiller, Friedrich 35
 Schinkel, C. F. 267
 Schmidt, Karl 98, 303
 Schnitz, Hans 114
 Schroderus, Eino 59, 62, 123-124, 235
 Schultz, Sigurd 237
 Schultze-Naumburg, Paul 104
 Schvindt, Theodor 163
 Schwartzberg, Maria 233
 Sederholm, J. J. 96
 Selle, Gert 32-33
 Semper, Gottfried 26, 71, 86, 153, 278
 Setälä-Cornér, Salme 311
 Sevänen, Erkki 150, 328, 330
 Shusterman, Richard 12, 43, 143, 257
 Sibelius, Jean 54, 165, 167
 Sillanpää, F. E. 165
 Simberg, Hugo 54, 165
 Sirelius, U. T. 137, 164-167, 180, 242
 Sirén, Osvald 55
 Skogster, Greta 244, 311

- Smeds, Kerstin 174
Smirnoff, Aleksandra 50
Snellman, Aina 178
Snellman, J. V. 174
Snellman, Sofie 51
Soininen, Mikael 170-171, 327
Sokrates 143, 267
Soldan, A. F. 282
Soldan-Brofelt, Venny 163
Sohlberg, G. W. 179
Sombart, Werner 113-114
Somersalo, Eva 63
Sonck, Lars 298
Sparke, Penny 225, 280
Sparre, Eva 231
Sparre, Louis 45, 60, 87, 108, 140, 146,
159, 232, 266, 270, 297, 322, 337, 349
Stenij, E. O. 202
Stenbäck, Josef 58
Stenius, Elisabeth 50
Stenros, Anne 41
Stepanova, Varvara 149
Stickley, Gustav 44
Stigell, H. J. 58
Strengell, Gustaf 49, 53, 56, 58, 60, 64,
68, 80-81, 86-87, 90-92, 109-111, 135,
140, 144, 147, 160-61, 235-236, 241-
243, 269-270, 298, 303, 311, 320-321,
332, 337, 347, 349
Strindberg, August 252
Stritzler-Levine, Nina 41
Stålberg, Aino 311
Ståhlberg, Ester 312
Suhonen, Pekka 24, 251
Suolahti, Gunnar 47
Sullivan, Louis 37, 107
Svensson, K. 161-162
Söderhjelm, Torsten 53, 56, 139
Söderhjelm, Werner 54

Tadd, J. Liberty 95, 256, 282
Takala-Schreib, Vuokko 16, 41, 266, 340
Tammelander, Seb. 58
Tatlin, Vladimir 149
Tattari, Juho 248, 314
Taut, Bruno 105
Tawaststjerna, Alarik 59, 158
Tawaststjerna, Karl 54
Taylor, Frederic Winslow 95-96
Teague, Walter Dorwin 93

Thomé, W. 178
Tikkanen, J. J. 160
Toivonen, Evert 136, 251
Tolstoi, Leo 285
Topelius, Zacharias 54
Tostrup, Oluf 25
Tuokko, Matti 158
Tuomikoski-Leskelä, Paula 41, 169-170,
174, 228
Twitchell, James B. 342
Tynell, Paavo 62, 311

Ullberg, Uno 59, 158
Urry, John 257

Valkola, Väinö 58
Valkonen, Markku 145
Vallgren, Ville 54
van de Velde, Henry 74, 80, 82, 85-92,
99-102, 105, 109, 111, 113, 144-146,
176, 263, 302, 311, 322, 337, 349, 352
Vikstedt, Karin 244, 311
Vikstedt, Topi 161-162
Viljo, Eeva Maija 153, 323
Violet-le Duc, Eugéne 88
Virrankoski, Pentti 41, 174, 255, 261
Voysey, C. F. A. 80-81, 309, 311
Vähäkallio, Väinö 59, 92
Väkevä, Seppo 24

Wagner, Otto 108
Wagner, Richard 74
Wahlman, Lars Israel 120
Wallander, Alf 124-125
Warburg, Aby 14
Waris, Heikki 195
Weber, Max 35
Weimarck, Torsten 11, 23, 42, 339
Wells, H. G. 271
Wennervirta, Ludwig 61
West, Werner 161, 187, 251, 311
Westman, Carl 85, 120, 124
Wettergren, Eric 126, 132
Wetterhoff, Fredrika 60
Whitley, Nigel 42
Whistler, James McNeill 136
Wiberg, Marjo 42
Willberg, A. 224
Wilhelms, Carl 64, 311
Wikström, Sigrid 63, 125, 233

- Wilde, Oscar 73
Wildhagen, Frederik 25, 226, 265
Wilhelms, Carl 311
Wirkkala, Tapio 41
Wohlin, Nils G. 135
de Wolfe, Elsie 298
Woodham, Jonathan, M. 42, 103
Wright, Frank Lloyd 37
von Wright, Viktor 21, 49, 58, 60, 65-67,
85, 112, 115-116, 127, 129, 173, 178-
179, 185, 199, 205, 207, 209-210, 220,
229, 260, 337, 339, 347-348, 352
- Wyatt, Matthew Digby 71
Wäre, Ritva 154, 259
Yanagi, Soetsu 28
Yrjö-Koskinen, Ida 303
- Zilliacus, Emil 56, 236
Zilliacus, Konni 54
- Åkerman, A. 95
- Östberg, Ragnar 130