

Minna Harjunpää

JUMALHAHMOJA, HEDELMÄNPOIMIJOITA JA KARHUNKAATAJIA

Suomesta ja suomalaisista rakennettu kuva 1920-luvun kansainvälisissä näyttelyissä

Suomen historian pro gradu

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

Huhtikuu 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author Harjunpää Minna Johanna	
Työn nimi – Title Jumalhahmoja, hedelmänpoimijoita ja karhunkaatajia: Suomesta ja suomalaisista rakennettu kuva 1920-luvun kansainvälisissä näyttelyissä.	
Oppiaine – Subject Suomen historia	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Huhtikuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 109
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Itsenäistymisen jälkeen Suomen kansallista identiteettiä rakennettiin kahden, toisiinsa nähden osittain ristiriitaisen näkemyksen mukaan. Toisaalla oli kansallisia ominaisuuksia korostava näkemys, jonka mukaan oman maan erityispiirteet ja sen ainutkertainen historia erottivat sen kaikista muista maista. Toisaalla oli Eurooppaa ja kansainvälistä yhteisöä korostava näkemys, jonka mukaan Suomen kaltaiselle uudelle valtiolle oli tärkeää osoittaa, että se itsestään selvästi kuului modernien, länsimaalaisten teollisuusvaltioiden joukkoon.</p> <p>Suomen ulkoasianministeriö myönsi 1920-luvun alussa propagandamäärärahoja lähetystöilleen ympäri maailmaa ja kehotti vuonna 1924 käyttämään osan rahoista erilaisten näyttelyiden järjestämiseen. Lähetystöt eivät kuitenkaan pystyneet organisoimaan sellaisia itse, mutta ne tekivät Suomea tunnetuksi asemamaassaan ja auttoivat mahdollisuuksiensa mukaan näyttelyiden kokoajia.</p> <p>Tässä tutkimuksessa tarkastellaan Suomi-kuvan rakentumista 1920-luvun kansainvälisissä näyttelyissä. Aihetta tarkastellaan kahden näyttelyn kautta: Pariisin taideteollisuusnäyttely vuonna 1925 ja Barcelonan maailmannäyttely vuonna 1929. Keskeistä on selvittää se, mitä näyttelyissä oli esillä ja millaista kuvaa esineet, tuotteet ja teokset rakensivat Suomesta, mitkä tahot ja toimijat päättivät, mitä näyttelyssä esiteltiin ja mitä esineitä ja asioita näyttelyihin valittiin. Näyttelyosastojen ja sitä kautta Suomi-kuvan rakentaminen ja rakentuminen ei ollut vahingossa tuotettua, vaan tietoisten valintojen tulos.</p>	
Asiasanat – Keywords maailmannäyttelyt, 1920-luku, ulkoasiainhallinto, kansallinen identiteetti, Suomi-kuva, taideteollisuus, teollisuus	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 Johdanto	4
1.1 Tutkimusaiheena Suomesta rakennettu kuva	4
1.2 Aiempi tutkimus	6
1.3 Tutkimuskysymykset	11
1.4 Aineisto	12
1.5 Menetelmät ja tutkimukselliset näkökulmat	16
1.6 Keskeiset käsitteet	19
2 Kansallinen identiteetti ja kansainvälisyys	24
2.1 Talonpoikaiset ihanteet kansallisen identiteetin perustana	24
2.2 Ulkoasiainhallinto muodostamassa kansainvälistä verkostoa	27
2.3 Taideteollisuus ja näyttelytoiminta	31
3 Osallistuminen ja päätöksenteko	36
3.1 Edustustojen toiminta Suomen tunnetuksi tekemiseksi	36
3.2 Pariisi ja kamppailu pätevyydestä	39
3.3 Barcelona ja yhteinen linja	46
4 Pariisin ja Barcelonan kansainväliset näyttelyt	51
4.1 Edistyksen ja uutuuksien näyttämöt	51
4.2 Salon d'honneur	53
4.3 Sinisten pylväiden sali	58
5 Rakentamassa kuvaa Suomesta	63
5.1 Teollisuus ja moderni Suomi	63
5.2 Klassismi sivistyksen ja demokratian ilmentäjänä	68
5.3 <i>Kalevala</i> ja <i>Seitsemän veljestä</i> suomalaisuuden perustana	73
5.4 Maaseutu ja kaupunki arjen ja elämän ympäristöinä	77
5.5 Luonto ja metsästys	80
5.6 Suomi osana maailmaa	86
5.7 Ajanmukaisuus	90
6 Vaatimaton ja tyylikäs	92
Lähteet ja kirjallisuus	99
Liitteet	107

1 Johdanto

1.1 Tutkimusaiheena Suomesta rakennettu kuva

Itsenäistymisen jälkeen Suomen kansallista identiteettiä rakennettiin kahden, toisiinsa nähden osittain ristiriitaisen näkemyksen mukaan. Yhtäällä oli kansallisia ominaisuuksia korostava näkemys, jonka mukaan oman maan erityispiirteet ja sen ainutkertainen historia erottivat sen kaikista muista maista. Toisaalla oli Eurooppaa ja kansainvälistä yhteisöä korostava näkemys, jonka mukaan Suomen kaltaiselle uudelle valtiolle oli tärkeää osoittaa, että se itsestään selvästi kuului modernien, länsimaalaisten teollisuusvaltioiden joukkoon.¹

Suomen ulkoasianministeriö myönsi 1920-luvun alussa propagandamäärärahoja lähetystöilleen ympäri maailmaa ja kehotti vuonna 1924 käyttämään osan rahoista erilaisten näyttelyiden järjestämiseen. Lähetystöt eivät kuitenkaan pystyneet organisoimaan sellaisia itse, mutta ne tekivät Suomea tunnetuksi asemamaassaan ja auttoivat mahdollisuuksiensa mukaan näyttelyiden kokoajia. Ministeriö antoi myös avustuksia monille kulttuurihankkeille ja tuki erilaisten näyttelyiden järjestämistä ja niihin osallistumista. Suomi osallistui 1920-luvulla esimerkiksi pohjoismaisiin yhteisnäyttelyihin ja erilaisiin tietyn taiteen- tai käsityöalan näyttelyihin, ja suurimpina kansainvälisinä tapahtumina olivat osallistuminen Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn vuonna 1925 ja Barcelonan maailmannäyttelyyn vuonna 1929.²

Maailmannäyttelyinstituutio oli yksi osa lisääntynyttä ja monipuolistunutta kansainvälistä kanssakäymistä. Ensimmäisenä varsinaisena maailmannäyttelynä pidetään Lontoossa vuonna 1851 järjestettyä ”Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” -näyttelyä, jonne kerättiin ennen näkemätön määrä teollisuustuotteita, koneita, raaka-aineita ja taidetta useista eri maista. Lontoon Kristallipalatsissa pidetty näyttely antoi mallia uudentlaisille kansainvälisille näyttelyille. Maailmannäyttelyillä ei ollut virallista julkilausuttua ideologiaa eikä niissä seurattu yksittäisiä filosofisia näkemyksiä. Ne olivat tuhansien eri toimijoiden rakentamia näyttelyitä, joille kansalliset järjestäjät

¹ Kervanto Nevanlinna 2003, 366.

² Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 167.

asettivat omia reunaehtojaan. Maailmannäyttelyt perustuivat järjestäjämaan kansallisiin aloitteisiin ja päätökset näyttelyihin osallistumisesta tehtiin yksittäisissä maissa. Varsinaisesta toteutuksesta vastasivat osallistuvat maat ja niiden yritykset, yhteisöt ja yksittäiset henkilöt.³

Maailmannäyttelyt lisäsivät vieraiden maiden tuntemusta, antoivat mahdollisuuden esiintyä yhdessä ja kisailta rakentavassa hengessä. Rauhan retoriikan taustalla voidaan kuitenkin nähdä taistelu statuksesta, aatteista ja markkinoista erilaisten teollisuustuotteiden avulla. Näyttelyt pyrkivät alusta saakka esittelemään uusimpien koneiden ja teknisten innovaatioiden toimintaa siistinä ja hallittuna näytöksenä, ja niissä kantavina voimina olivat edistysajattelu sekä tavaroiden tuottaminen ja kuluttaminen. Näyttelyiden kautta kansakunnat kilvoittelivat keskenään esitellen mahtavuuttaan, taitojaan, voimiaan ja loistavaa tulevaisuuttaan.⁴

Syyt osallistua maailmannäyttelyihin olivat kansallisia, kulttuurisia, taloudellisia ja poliittisia. Suomi osallistui 1920-luvulla sekä Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn että Barcelonan maailmannäyttelyyn. Pariisissa Suomella oli käytössään pieni sali, jossa oli esillä huonekaluja, tekstiilejä ja muuta taideteollisuutta. Barcelonassa Suomella oli käytössään isohko tila, jossa oli esillä taideteollisuutta, teollisuutta ja erilaista tiedotusmateriaalia esittelemässä Suomea modernina eurooppalaisena valtiona. Vaikka resurssit olivat vähäisiä verrattuna moniin muihin maihin eikä Suomi pystynyt toiveista huolimatta kummassakaan näyttelyssä rakentamaan omaa paviljonkia, osallistumista pidettiin ulkoasiainhallinnossa ja taideteollisuus- ja teollisuuspiireissä tärkeänä keinona saada näkyvyyttä ja lisätä tunnettuutta Euroopassa. Suomen oli myös kaupallisista syistä pyrittävä verkostoitumaan läntiseen Eurooppaan ja luotava uusia kauppasuhteita itsenäisenä valtiona.⁵

Suomi-kuvan tuottaminen ei ollut sattumaa, ja osallistuminen kansainvälisiin näyttelyihin oli yksi tapa rakentaa kansallista kuvaa. Maailmannäyttelyillä oli kotimaassa elitistinen leima ja kaikki eivät suinkaan pitäneet kansainvälistä näkyvyyttä tärkeänä Suomen kansallista identiteettiä rakennettaessa. Suomessa panostettiin 1920-luvulla

³ Syrjämaa 2007, 17–20.

⁴ Syrjämaa 2007, 20, 146, 234.

⁵ Rönehalm 1944, 173; MacKeith & Smeds 1992, 26–32.

käytännön asioihin ja yhteiskunnan peruspilareiden rakentamiseen, ja resursseja haluttiin suunnata enemmän kotimaahan kuin tuloksiltaan ja vaikutuksiltaan epävarmoihin ulkomailla tapahtuviin näyttelyhankkeisiin. Muisto Pariisiin vuoden 1900 maailmannäyttelyyn⁶ osallistumisen suuruudesta ja menestyksestä piti silti yllä paloa maailmannäyttelyihin. Painotus kotimaisten ja ulkomaisten näyttelyiden tärkeysjärjestyksessä näkyi kuitenkin esimerkiksi siinä, että Helsingissä 1925 pidetty juustonäyttely sai valtiolta enemmän rahaa kuin Pariisissa pidetty kansainvälinen taideteollisuusnäyttely.⁷

Ensimmäiset kotimaiset messut pidettiin Helsingissä vuonna 1920. Tapahtuma oli patrioottinen, ja siellä haluttiin esitellä Suomen nopea toipuminen sisällissodasta. Messut olivat alku sarjalle kotimaisia ja kansainvälisiä näyttelyitä, joilla haluttiin tuoda esiin tietynlaista nurkkakuntaisuutta sekä haave suuresta suomalaisuudesta, vastenmielisyys venäläisiä kohtaan ja tavoite tehdä Suomesta kansainvälinen ja moderni valtio. Tavoitteet olivat keskenään osin ristiriitaisia, mutta niin olivat ristiriitaisia näkemyksetkin, joiden pohjalle suomalaista kansallista identiteettiä tulisi alkaa rakentaa itsenäisenä kansakuntana. Jotkut halusivat Suomen saavan kansainvälisiä vaikutteita ja suuntautuvan ulkomaille ja jotkut taas katsoivat, että suomalaisuutta rakennettaisiin parhaiten sulkemalla kansainväliset vaikutteet rajojen ulkopuolelle.⁸

1.2 Aiempi tutkimus

Maailmannäyttelyitä on tavallisesti tutkittu laajana kokonaisuutena tai keskittyen joko yhden yksittäisen näyttelyn kartoitukseen tai yhden maan näyttelyosallistumiseen jollakin tietyllä aikavälillä. Näyttelyitä on tutkittu myös identiteetin ja imagon rakentamisen kannalta sekä imperialismin, kulttuurien kohtaamisen ja alistamisen kautta. Näyttelyitä on tarkasteltu myös teknologian, materiaalsen kulttuurin ja kulutuksen tutkimuksen suosion nousun myötä tavaroitumisen malliesimerkkeinä.⁹

⁶ Suomalaisilla arkkitehteillä oli vanhastaan ollut ulkopoliittinen halu saada Suomi maailmankartalle. Suomi osallistui ennen itsenäistymistään omalla paviljongillaan Pariisiin maailmannäyttelyyn vuonna 1900. Asiantuntijat pitivät tätä Herman Geselliuksen, Armas Lindgrenin ja Eliel Saarisen suunnittelemaa jugendtyylistä rakennusta yhtenä näyttelyn parhaista näyttelytiloista. Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 170.

⁷ Paasivirta 1968, 122; Kolbe 2003a, 37; Kyttälä 2011.

⁸ MacKeith & Smeds 1992, 24; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 366.

⁹ Syrjämaa 2007, 20.

Maailmannäyttelyiden yleisenä esittelyteoksena toimii John Allwoodin *The Great Exhibitions 150 Years* (1977/2001), joka esittelee maailmannäyttelyiden historiaa 1700-luvun lopulta 2000-luvun alkuun saakka. Allwood lukee myös Pariisin taideteollisuusnäyttelyn osaksi maailmannäyttelyjatkumoa, vaikka näyttelyssä ei ollutkaan esillä varsinaisiin maailmannäyttelyihin olennaisena osana kuuluvaa teollisuutta ja sitä kautta teknologista kehitystä. Pariisin taideteollisuusnäyttely oli kuitenkin muiden maailmannäyttelyiden tapaan kansainvälinen ja valtioilla oli mahdollisuus esitellä tuotteitaan joko yleisissä halleissa, teemoittaisissa kokonaisuuksissa tai omassa paviljongissa. Tässä mielessä on perusteltua käsitellä omassa tutkimuksessani sekä Pariisin että Barcelonan näyttelyitä ja asettaa ne samantasoisiksi näyttelyiksi. Koska Allwoodin teoksessa maailmannäyttelyhistoria esitellään noin 150 vuoden ajalta, jokainen näyttely on esitelty vain pääpiirteissään. Yksittäisten maiden näyttelyosastoja tai paviljonkeja ei ole erikseen nostettu esille, mikäli niissä ei ole tuotu jotain erityisen uutta tai ainutkertaista näyttille. Teos muodostaa yleiskuvan maailmannäyttelyiden kehittymisestä ja muuttumisesta ja toimii yleisenä maailmannäyttelyinstituutiosta tietoa antavana teoksena.

Taina Syrjämaan *Edistyksen luvattu maailma – Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915* (2007) käsittelee maailmannäyttelyitä vuosina 1851–1915 ja painottaa niille ominaista uskoa ja luottamusta edistykseen ja uuteen teknologiaan. Teoksessa käsitellään varhaisille maailmannäyttelyille ominaisia kilpailullisia ja kansallisia piirteitä sekä ylipäänsä näyttelyiden historiallista taustaa. Syrjämaan mukaan maailmannäyttelyt toimivat teknisen kehittymisen ja uusien innovaatioiden keskeisinä esittelypaikkoina, mutta myös valtioiden kilpailun ja vallan esittelyn ja sitä kautta kansallisen identiteetin rakentamisen areenoina.

Peter B. MacKeithin ja Kerstin Smedsin *The Finland Pavilions – Finland at the universal expositions 1900–1992* (1992) esittelee Suomen osallistumisen maailmannäyttelyihin vuosina 1900–1992. Teoksessa käydään tiiviissä muodossa läpi Suomen osastot näyttelyissä, sekä se, miten Suomea niissä esitettiin ja miten Suomen osastot muuttuivat ajan myötä. Teoksessa esitellään Suomen osastot pääpiirteissään, mutta yksityiskohtaista kuvausta tai analyysia niistä ei tehdä.

Suomen maailmannäyttelyosallistumista tarkastelee Kerstin Smeds väitöskirjassaan *Helsingfors-Paris – Finlands utveckling till nation på världutställningarna 1851–1900* (1996). Teos käsittelee maailmannäyttelyiden varhaisvaihetta ja erityisesti Suomen osallistumista kansainvälisiin näyttelyihin¹⁰. Smedsin mukaan jokainen Suomen osasto tai paviljonki heijasti Suomen kehittymistä ja kansallisvaltion rakentumista sekä esitteli eräänlaisen miniatyyrimallin Suomesta. Näistä malleista muodostui yhdessä kokonaisuus, jollaisena Suomi näki itsensä Venäjän autonomisena osana. Smedsin mukaan Suomen osallistuminen varhaisiin maailmannäyttelyihin, ja erityisesti vuonna 1873 Wienin maailmannäyttelyyn, oli sysäys kehittää suomalaista taideteollisuutta keinona saada Suomi pois kulttuurisesta takapajulasta esiin maailmankartalle.

Liisa Kyttälä analysoi pro gradu -tutkielmassaan *"Maa, kansa, työ, tulos" – Aino ja Alvar Aallon Suomi-kuva New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939–40* (2011) Suomen paviljonkia New Yorkin maailmannäyttelyssä vuosina 1939–1940¹¹. Hän esittelee tutkielmassaan paitsi New Yorkin maailmannäyttelyä myös maailmannäyttelyiden historiaa vuodesta 1851. Hän myös hieman vertailee Suomen osastojen kehitystä ja ominaispiirteitä ensimmäisistä maailmannäyttelyosallistumisista oman tutkimuskohteensa ajankohtaan. Syvemmin hän tarkastelee Suomen osallistumista New Yorkin maailmannäyttelyssä, joten aiempien näyttelyjen Suomen osastoja hän tarkastelee hyvin pintapuolisesti ja lähinnä tutkimuskohdettaan taustoittavana kehityksenä.

Kerstin Smedsin väitöskirja ja Liisa Kyttälän pro gradu -tutkielma sivuavat sitä, miten lähestyn omaa tutkimuskohdettani. Smedsin väitöskirja ajoittuu kuitenkin maailmannäyttelyiden varhaisvaiheeseen 1800-luvulle noin viidenkymmenen vuoden aikajaksolle ja kattaa usean kansainvälisen näyttelyn. Smedsin tutkimuksen ja oman tutkimukseni erottaa siten ajankohta ja se, ettei Suomi ollut enää tämän tutkimuksen ajankohtana 1920-luvulla osa Venäjää. Smedsin tutkimuksessa on kuitenkin samankaltaisena tavoitteena pyrkiä tavoittamaan se, millaisena Suomi ja suomalaiset haluttiin näyttää kansainvälisillä näyttelyareenoilla. Sitä kautta päästään jäljille siitä, millaista kuvaa Suomesta ja suomalaisista haluttiin rakentaa, miten ja millaisena näyttelyiden

¹⁰ Smeds lukee kansainvälisiin näyttelyihin myös Venäjällä pidetyt näyttelyt.

¹¹ Toisen maailmansodan vuoksi näyttely keskeytettiin ja se jakautui kahden vuoden ajalle tavallisen kuuden kuukauden keston sijasta. Allwood 1977/2001, 119–120.

toimijatahot halusivat suomalaiset määritellä ja mitkä asiat ne näkivät tärkeiksi esitellä ulkomaalaisille.

Liisa Kyttälän pro gradu -tutkielmasta oma tutkimukseni eroaa etenkin aikakauden suhteen. Ero tulee myös siinä, että New Yorkin maailmannäyttelyssä Suomella oli yksi pääarkkitehti, Alvar Aalto, jonka näkemyksen mukaan paviljonki ja sen sisustus rakennettiin. Näyttelyä ei edeltänyt Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn verrattavaa kamppailua pääarkkitehdin kompetenssista eikä arkkitehdin tarvinnut samalla tavalla tasapainotella teollisuuden, taideteollisuuden ja kaupallisuuden välillä kuten Barcelonan maailmannäyttelyssä. Ero Kyttälän pro gradu -tutkielmaan on myös siinä, että minun tutkimuksessani on kaksi näyttelyä enkä pyri niinkään vertailemaan niitä keskenään vaan etsimään yhtymäkohtia. En myöskään vertaa tutkimuskohteitani aiempien näyttelyiden Suomen osastoihin.

Seija Heinäsen väitöskirja *Käsityö – taide – teollisuus: Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammattilehdissä* (2006) sekä Pekka Suhosen Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 125-vuotishistoriateos *Ei vain muodon vuoksi: Suomen Taideteollisuusyhdistys 125* (2000) käsittelevät molemmat taideteollisuuden historiaa ja aikaisten näkemyksiä ja näkemyseroja siitä, mistä lähtökohdista, miten ja mihin taideteollisuutta tulisi kehittää.

Seija Heinänen käsittelee väitöskirjassaan erityisesti 1900-luvun alun lehdistössä käytyä keskustelua käsityön ja taideteollisuuden suhteesta toisiinsa sekä suhteesta taiteeseen ja teollisuuteen. Hänen mukaansa geopolitiikka ja nationalismi, sisäinen ja ulkoinen sekä suomalainen ja eurooppalainen limittyvät tiiviisti yhteen. Suomen kulttuurihistorialla on hänen mukaansa kahdet kasvot, kansalliset ja eurooppalaiset, ja painotus niiden välillä on vaihdellut. Murros käsityön ja taideteollisuuden välillä tapahtui vuonna 1914, johon asti Suomesta oltiin vilkkaassa kanssakäymisessä muun Euroopan kanssa. Kansallista kulttuuria rakennettaessa ulkomaisia vaikutteita ei suljettu pois, vaan niitä käytettiin tietoisesti hyödyksi. Itsenäistyminen ja sisällissota veivät huomion kansallisiin kysymyksiin, ja poliittiset valtasuhteet ja kulttuuripoliittiset järjestelyt suosivat kansallisena pidettyä ja perinteisiin kiinnittynyttä taidetta. Moniäänisyyttä toki esiintyi, mutta sitä ei pidetty tavoittelemisen arvoisena. Heinäsen väitöskirja toimii tässä tutkimuksessa ajat-

telu- ja tulkintaprosessin taustalla. Tutkimuskohteeni sijoittuu osin Heinäsen tutkimuskohteen sisälle osana sitä keskustelua, jota Heinäsen väitöskirjan aineistossa käydään.

Pekka Suhosen teos esittelee Suomen Taideteollisuusyhdistyksen taustalla toimineita henkilöitä, näkemyksiä ja tavoitteita 1870-luvulta 1990-luvulle painottaen yhdistyksen varhaisia vuosikymmeniä. Hän tarkastelee erityisesti 1800-luvulla käytyjä keskusteluja siitä, miten ja millä tavoin taideteollisuutta tulisi kehittää ja miten Taideteollisuusyhdistys parhaiten toimisi osana tätä kehitystä. Suhonen myös esittelee jonkin verran Suomen osallistumista erilaisiin kotimaisiin ja ulkomaisiin näyttelyihin.

Harri Kalha käsittelee väitöskirjassaan *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit* (1997) taideteollisuuden ja muotoilun suhdetta kansalliseen identiteettiin taideteollisuuden kultakaudeksi nimittämällään 1940–50-luvuilla. Hänen tutkimuskohteenaan on esineiden sijaan taideteollisuuteen rakentuneet arvot ja mielikuvat sekä taiteilijoiden ja esineiden julkinen, tuotettu kuva. Kalhan teos ajoittuu eri aikakaudelle kuin oma pro gradu -tutkielmani, mutta sen merkitys on käsitteissä ja tutkimuksen asetelmassa. 1920-luvulta kulkee jatkumo 1940–50-luvuille. Monet Kalhan käsittelemistä piirteistä ja ilmiöistä olivat ainakin orastavina näkyvissä 1920-luvulla. Kalhan väitöksessä on oman tutkielmani kannalta myös mielenkiintoisia ja hyödyllisiä käsitteitä ja näkökulmia näyttelyistä, näyttelyiden rakentamisesta ja merkityksestä.

Suomen virallista kuvaa maailmansotien välillä käsittelevät Pekka Lähteenkorva ja Jussi Pekkarinen teoksessaan *Ikuisen poudan maa: Virallinen Suomi-kuva 1918–1945* (2004), jossa he esittelevät yleiskuvan ulkoasiainhallinnon toiminnasta, Suomen suhteista ulkomaihin sekä erilaisista ulkoasiainministeriön käyttämistä hankkeista kirkastaa Suomi-kuvaa. Yksityiskohtaisemmin ulkoasiainministeriön toimintaa 1920–30-luvuilla tarkastelee Saara Mattila pro gradu -tutkielmassaan *Suomi tunnetuksi! Suomen ulkoasiainhallinnon toiminta Suomen tunnetuksitekemiseksi eteläisessä Euroopassa 1920- ja 1930-luvuilla* (2000). Hänen tutkimuskohteenaan ovat Suomen Rooman ja Madridin lähetystöt ja niiden toiminta. Mattilan työ toimii hyvänä oppaana sekä ulkoasiainministeriön toimintaan yleisesti kyseisinä vuosikymmeninä että Suomen tunnetuksi tekemisestä Espanjassa. Mattilan mukaan lähetystöjen yksittäisillä edustajilla oli suuri merkitys siinä, miten ja millaisia asioita Suomesta tuotiin esille. Edustajan omilla

kiinnostuksen kohteilla sekä ammatillisilla ja henkilökohtaisilla suhteilla oli suuri merkitys esimerkiksi juuri siinä mitä, miten ja kenelle Suomea markkinoitiin.

1.3 Tutkimuskysymykset

Tutkin pro gradu -tutkielmassani sitä, millaista kuvaa Suomesta rakennettiin 1920-luvun kansainvälisissä näyttelyissä. Esimerkkitapauksina käytän vuoden 1925 Pariisin taide-teollisuusnäyttelyä ja vuoden 1929 Barcelonan maailmannäyttelyä. Haluan tietää, mitä näyttelyissä oli esillä, miten ne esittivät Suomea ja suomalaisuutta sekä millaista kuvaa Suomesta näyttelyesineiden kautta rakennettiin. Minua kiinnostaa se, miten kuvaa Suomesta kirkastettiin sisällissodan jälkeen ja millaisena itsenäisenä valtiona Suomi haluttiin esittää Venäjältä irtautumisen jälkeen. Minua kiinnostaa myös ristiriita sen välillä, esiteltiinkö Suomi modernina, länsimaisena ja teollistuneena valtiona vai jonakin erilaisena ja ainutlaatuisena kansallisena erikoisuutena.

Keskeinen tutkimuskysymykseni on: miten ja millaista kuvaa Suomesta esitettiin ja rakennettiin Pariisin ja Barcelonan näyttelyissä näytteillä olleiden esineiden, teosten ja koneiden avulla? Tarkentavia alakysymyksiä ovat: Mitkä tahot ja toimijat päättivät, mitä näyttelyssä esiteltiin sekä mitä esineitä ja asioita näyttelyihin valittiin? Millaisia asioita Suomesta haluttiin tuoda esiin ja miksi? Millaista symboliikkaa esineissä käytettiin ja millaisia mielikuvia ne herättävät Suomesta, suomalaisista ja suomalaisuudesta? Miten suomalaisten esineet ja teokset suhteutuivat ajan tyylivirtauksiin ja mitä se kertoo suomalaisten tavoitteista esitellä Suomea?

Tutkimuksen tavoitteisiin kuuluu ensiksi rakentaa konteksti, jonka kautta voin näyttelyjä tarkastella. Keskeinen näkökulma on tarkastella Suomi-kuvan rakentamista osittain ristiriitaisten näkemysten kautta, jolloin suomalaisuutta pyrittiin rakentamaan toisaalta kansallisesti omien rajojen sisäpuolella ja toisaalta luomalla ja vahvistamalla suhteita kansainvälisiin tahoihin. Suomi-kuvaa ei rakennettu kummassakaan näyttelyssä vahingossa tai tiedostamatta, vaan kuva oli tietyissä olosuhteissa tehdyn harkinnan tulos. Kontekstiin kuuluu myös se, millainen yhteiskunta Suomi oli 1920-luvulla, ja sitä kautta se, millaisena Suomi ja suomalaiset haluttiin esitellä ulkomailla. Tavoitteisiin kuuluu myös muodostaa yleiskuva siitä, miten taideteollisuus ja sen eri alueet kehittyivät ja miten ne suhteutuivat kansallisen identiteetin rakennusprosessiin. Taide ja

sen eri ilmenemismuodot läheisine aloineen ovat oivallinen kohde tarkastella niitä asioita, ominaisuuksia ja piirteitä, joita yhteiskunnassa pidettiin tärkeinä ja esittelemisen arvoisina. On kuitenkin hyvä muistaa, etteivät kansainväliset näyttelyt kerro kaikkea, mitä sen paremmin yhteiskunnassa kuin taidemaailmassakaan tapahtui. Näyttelyt olivat kuitenkin pintaraapaisu ja eräänlainen puhtaaksi kiillotettu edustuskuori, jonka takana oli paljon muutakin. Konteksti toimii aineiston ja tutkimuskohteen analysoinnin taustana ja kehyksenä.

Näyttelyiden kuvaaminen antaa kuvan siitä, millaisia Suomen osastot olivat Pariisin ja Barcelonan näyttelyissä. Kuvauksessa ei voi esitellä kaikkea eikä tuoda jokaista esinettä tai seinän värisävyä esille. Kuvauksen tarkoitus on mahdollistaa lukijan pääsyn näyttelyosastoihin sisälle niin pitkälti kuin se kirjoitetun tekstin kautta on mahdollista.

Näyttelyiden päätöksentekoprosessin analysoiminen kertoo siitä, kuka teki päätökset näyttelyyn osallistumisesta, kuka suunnitteli Suomen osastot, millaisia mahdollisuuksia näyttelyn järjestäjille annettiin ja miksi näyttelyissä esiteltiin juuri sitä, mitä siellä esiteltiin. Päätöksentekoprosessin tarkasteleminen kertoo siitä, mitkä tahot tekivät päätöksiä niin osallistumisesta kuin siitä, millaista kuvaa Suomesta näyttelyiden kautta rakennettiin.

Varsinainen näyttelyesineiden analyysi ja tulkinta rakentavat kuvaa Suomesta. On hyvä muistaa, että näyttelyvieraiden saama kuva Suomesta oli erilainen kuin tutkijan. Näyttelyvieraat saattoivat syventyä joihinkin esineisiin tarkemmin ja jättää toiset vähemmälle huomiolle. Kuvissa ja esineissä käytetty symboliikka saattoi olla tuntematon katsojalle ja sitä kautta kuvan merkitys jäi ainakin osin tavoittamatta. Tämän tutkimuksen tarkoitus on tarkastella sitä, mitä suomalaiset näyttelyjärjestäjät halusivat esitellä ja millaista kuvaa Suomesta luoda, eikä sitä, millaisena kuva vieraille välittyi.

1.4 Aineisto

Tärkeimmät toimijat Pariisin taideteollisuusnäyttelyn ja Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastojen järjestämisessä ja päätöksentekemisen prosesseissa olivat Suomen ulkoasiainministeriö ja lähetystöt Pariisissa ja Madridissa, Koristetaiteilijain Liitto

Ornamo, Suomen Taideteollisuusyhdistys ja näyttelyiden Suomen osastojen pääarkkitehdit Gustaf Strengell Pariisissa ja Harry Röneholm Barcelonassa.

Koristetaiteilijain Liitto Ornamo¹² perustettiin vuonna 1911 Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistuneiden ammattiyhdistykseksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys puolestaan oli perustettu vuonna 1875 ottamaan taideteollisuusalojen opetusta antamaan perustetun, Taideteollisuuskeskuskoulun edeltäjän, Veistokoulun¹³ kokoelmat haltuunsa ja edistämään muutoinkin taideteollisuutta. Arkkitehti Gustaf Strengell¹⁴ oli Taideteollisuusyhdistyksen aktiivinen toimija eri tehtävissä vuodesta 1901 lähtien, ja sisustusarkkitehti Harry Röneholm¹⁵ oli jäsenenä Ornamon johtokunnassa muutamain tauoin vuodesta 1912 lähtien.¹⁶

Keskeisen aineiston tutkimukselle muodostavat ulkoasiainministeriön arkisto (UMA), Teollisuustaiteen Liitto Ornamon arkisto (OA), Gustaf Strengellin yksityisarkisto (GSA), Gustaf Strengellin artikkeli Suomen osallistumisesta Pariisiin taideteollisuusnäyttelyyn *Arkitekten*-lehden numerossa 8/1925 sekä Harry Röneholmin teoksista erityisesti *Markkinat, messut ja näyttelyt I* (1945).

Ulkoasiainministeriön arkiston aineisto koostuu kirjeenvaihdosta Madridin ja Pariisin lähetystöjen ja ulkoasiainministeriön välillä sekä ulkoasiainministeriön ja opetusministeriön, kauppa- ja teollisuusministeriön sekä muiden näyttelyihin liittyvien tahojen välillä. Kirjeenvaihdossa keskusteltiin näyttelyihin osallistumisesta, näyttelyjärjestelyistä ja käytännön asioista. Kirjeenvaihtoa kävivät tavallisesti ulkoasianministeri ja lähetystön suurlähettiläs tai asiainhoitaja keskenään tai sihteerinsä välityksellä. Kiireelliset asiat hoidettiin sähköitse ja kiireettömät ja pidemmän tekstin vaatineet asiat kirjeitse. Pariisin ja Madridin lähetystöjen arkistojen materiaali on suurelta osin vastaava kuin ulkoasiainministeriön arkiston materiaali eikä se ulkoasiainministeriön

¹² nyk. Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.

¹³ myöh. Taideteollisuuskeskuskoulu, myöh. Taideteollinen oppilaitos, myös. Taideteollinen korkeakoulu, myöh. Aalto-yliopisto. Suhonen 2000, 9–10.

¹⁴ Gustaf Strengell (1878–1937) toimi urallaan arkkitehtina, kirjailijana ja kriitikkona sekä muun muassa Suomen Taideyhdistyksen kokoelmien intendentti. Arkkitehtina hän oli erikoistunut erityisesti huviloiden ja sisustusten suunnitteluun. Arkkitehtuurimuseo, arkkitehdit, Strengell, Gustaf.

¹⁵ Harry Röneholm (1892–1951) toimi useiden kotimaisten ja kansainvälisten näyttelyiden ja messujen rakentajana, suunnittelijana ja näyttelytoimikuntien johtajana. Röneholm 1944; Röneholm 1945.

¹⁶ Röneholm 1944; Aaltonen 2009, 61; Suhonen 2000, 102; Ornamon johtokunnat ja hallitukset 1911–2013.

arkistonhoitajan mukaan sisällä mitään erityistä tai erilaista ulkoasiainministeriössä olevaan aineistoon verrattuna¹⁷. Lähetystöjen arkistoja ei käytetä tässä tutkimuksessa, koska aineistoa on muiden arkistojen ja lähteiden kautta riittävästi.

Osana Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arkistoa on Gustaf Strengellin yksityisarkisto, jossa on Pariisissa esillä olleiden esineiden vakuutusluetteloita, Strengellin kirjeenvaihtoa ulkoasiainministeriön kanssa, Strengellin raportti näyttelystä ja muutama valokuva Suomen osastosta. Strengell kävi kirjeenvaihtoa suoraan ulkoasiainministerin kanssa näyttelyä valmistellessaan ja selvittäessään näyttelyn päätyttyä sen lopullisia kustannuksia. Strengell myös kirjoitti laajan raportin näyttelystä ja siihen osallistumisesta. Raportti on tallennettu sekä ulkoasiainministeriön arkistoon että Strengellin yksityisarkistoon.

Teollisuustaiteen Liitto Ornamon arkistossa on näyttelyihin liittyviä ja niitä käsitteleviä kokouspöytäkirjoja ja artikkeleita. Pöytäkirjamerkinnot päätöksistä ja tiedonannoista ovat tavallisesti hyvin suppeita ja lyhyitä. Merkinnoista näkee kuitenkin käytyjen keskustelujen ajankohdat ja niihin osallistuneet henkilöt. Vuoden 1927 vuosikirjassa on valokuvia Pariisin taideteollisuusnäyttelystä, ja vuoden 1929 vuosikirjassa on Harry Röneholmin artikkeli Barcelonassa esillä olleesta taideteollisuudesta. Lisäksi vuoden 1930 vuosikirjassa on valokuvia Barcelonassa esillä olleista esineistä, ja vuoden 1933 vuosikirjassa on Arttu Brummerin¹⁸ muistokirjoitus samana vuonna menehtyneestä Henry Ericssonista¹⁹, jonka taiteellinen panos oli suuri molemmissa näyttelyissä.

Alkuperäisaineistona käytän myös Harry Röneholmin teoksia *Maailman markkinoilta* (1944) ja *Markkinat, messut ja näyttelyt 1* (1945). *Maailman markkinoilta* on Röneholmin muistelmateos. *Markkinat, messut ja näyttelyt 1* on Suomen Messut Osuus-

¹⁷ Sami Heinon sähköposti UM:n arkiston tietopalvelusta Minna Harjunpälle 4.2.2013; puhelinkeskustelu Oulun maakunta-arkiston ylitarkastajan Anssi Lampelan kanssa 20.2.2013

¹⁸ Arttu Brummer, vuoteen 1927 Brummer-Korvenkontio (1891–1951), oli opettaja, kriitikko ja suunnittelija. Hän toimi muun muassa Koristetaiteilijain Liitto Ornamon puheenjohtajana 1918–1926. Tässä tutkimuksessa käytetään molempia sukunimiä riippuen siitä, kumpaa muotoa lähteessä tai tutkimuskirjallisuudessa on käytetty. Ornamon johtokunnat ja hallitukset 1911–2013; Sininen laulu, Suomen taiteiden tarina, Arkkitehdit ja muotoilijat, Brummer, Arttu.

¹⁹ Henry Ericsson (1898–1933) oli monipuolinen taiteilija, joka erikoistui taideteollisuuteen ja koristetaiteeseen. Hän teki 1920-luvulla useita opintomatkoja Eurooppaan ja omaksui Manner-Euroopassa vallalla olleiden klassismin tyyli-ihanteet. Hän toimi muun muassa Koristetaiteilijain Liitto Ornamon johtokunnassa ja varapuheenjohtajana, Suomen Taideteollisuusyhdistyksen hallintoneuvoston jäsenenä, Suomen Käsityön Ystävien johtokunnan jäsenenä ja Valtion Arkkitehtuuri- ja Koristetaidelautekunnassa. Brummer 1933, 10; Anttonen 2003, 619–620.

kunnan kaksiosaisen historiikin ensimmäinen osa, jossa Rönehholm esittelee sekä kotimaisia näyttelyitä että suomalaisten osallistumista kansainvälisiin näyttelyihin. Röneholmin teoksissa on paljon omakohtaista ja ensikäden tietoa sekä etenkin *Markkinat, messut ja näyttelyt I* -teoksessa paljon valokuvia sekä Pariisiin että Barcelonan näyttelyiden Suomen osastoista. Käytän aineistona myös *Helsingin Sanomien*, *Uuden Suomen* ja *Suomen Kuvalehden* uutisointia näyttelyjä koskien.

Näyttelyistä otettuja valokuvia on eri taiteenalojen teoksissa ja museoiden internet-sivuilla osana taidekokoelmia. Valokuvia on myös esimerkiksi Ornamon vuosikirjoissa vuosilta 1927, 1929, 1930 ja 1933 sekä *Helsingin Sanomien*, *Uuden Suomen* ja *Suomen Kuvalehden* näyttelyjä koskeneissa uutisissa ja artikkeleissa. Analyysissä käyttämäni kuvien lähteet olen merkinnyt alaviitteeseen.

Näyttelyissä olleiden esineiden ja Suomen osastojen dokumentointi ja kuvien saatavuus asettavat omat rajoituksensa analyysille. Ensiksi kuvamateriaali on pääsääntöisesti mustavalkoista, jolloin teosten ja osastojen värit jää osittain aikalaisten kirjallisen dokumentoinnin varaan. Mustavalkoisuus myös eräällä tavalla latistaa ja yksinkertaistaa näyttelyistä saatavaa visuaalista kuvaa. Lisäksi erityisesti laajojen yleiskuvien laatu on monessa tapauksessa heikohko, joten yksityiskohtia saattaa jäädä huomaamatta. Toiseksi tietyt kuvat toistuvat hyvin usein eri lähteissä ja tutkimuskirjallisuudessa ja jotkin esineet jäävät vain kirjoitetun maininnan tasolle. Kumpakaan Suomen osastoa ei ole systemaattisesti dokumentoitu valokuvaamalla. Kolmanneksi jotkin esineet tai esinekokonaisuudet näkyvät ainoastaan laajemmissa yleiskuvissa, koska kaikkea näyttelyissä ollutta aineistoa ei kuvallisesti dokumentoitu. Olen paikoin yrittänyt teoksen tai esineen nimen ja tekijän sekä yleiskuvan perusteella hakea vastaavaa teosta museoiden taidekokoelmista, tekijän elämäkerrasta tai jostakin laajemmin aiheita käsittelevästä tutkimus- tai historiateoksesta. Useiden esineiden kohdalla täysin varmaa identifiointia on mahdoton tehdä, joten olen jättänyt ne käsittelemättä tai käsittelen niitä vain yleisellä tasolla. Neljänneksi Pariisin näyttelyn Suomen osastossa olleita esineitä ei ole kattavasti luetteloitu tekijänsä mukaan, vaan esineet on luetteloitu vakuutusluetteloissa omistajansa mukaan. Joitakin yleiskuvissa näkyviä teoksia on siten mahdoton yksilöidä ja yhdistää tiettyyn tekijään etenkin, kun Suomen osastosta otetut yleiskuvat ovat pääsääntöisesti heikkoja laadultaan.

1.5 Menetelmät ja tutkimukselliset näkökulmat

Tutkimukseni on laadullista sisällönanalyysia ja lähilukua, jolloin tarkastelen sekä kuva- että tekstiaineistoa yksityiskohtaisesti ja rinnakkain toistensa kanssa. Tekstiaineistossa kiinnostuksen kohteena on tekstien sisältö, ei niinkään tekstien kielenkäyttö tai valtarakenteet. Sisällönanalyysi on joukko erilaisia sanallisesti tai tilastollisesti kuvailevia menettelytapoja, joiden avulla tutkimuksessa käytettävien dokumenttien sisällöstä tehdään havaintoja ja kerätään tietoa. Sisällönanalyysin avulla voidaan myös tuottaa uusia näkemyksiä ja saattaa esiin piileviä tosiasioita. Tulkinnan perustana on merkityksen koherenssi, eli ymmärtämisen kokonaisuuden huomioon ottaminen. Tutkimuksen tekijänä tarvitsen siten käsitteitä ja tietoa tutkittavan ilmiön kontekstista voidakseni osoittaa aineistossa olevia merkitysisältöjä.²⁰

Kuva on historiantutkimuksessa lähde eikä kohde, kuten taiteentutkimuksessa. Taiteentutkimuksen tutkimussuunnat ja niiden soveltaminen omiin tarpeisiin antavat näkökulmia oman kuvallisen lähdeaineiston tulkitsemiseen. Taiteentutkimuksen metodit eivät kuitenkaan toimi sellaisenaan historiantutkimuksen menetelminä, vaan pikemminkin auttavat ymmärtämään paremmin kuvia osana omaa aikaansa. Taide ei nimittäin vain passiivisesti heijasta aikansa poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, vaan se myös synnyttää ja siirtää niitä aktiivisesti eteenpäin.²¹

Taideteollisuuden analyysia voidaan lähestyä monesta suunnasta. Tämän tutkimuksen kannalta keskeisimpiä näkökulmia ovat taideteollisuus osana tuotannollista ja sosiaalista muutosta sekä esineiden analysoiminen kuvien kautta. Tuotannollisen ja sosiaalisen muutoksen kautta voidaan tehdä ymmärrettäväksi se, miksi juuri tietynlaisia esineitä valmistettiin ja valittiin näyttelyihin esiteltäväksi juuri tutkimuksen kohteena olevan ajankohdan poliittis-yhteiskunnallisessa tilanteessa. Tällöin tärkeäksi muodostuu oikeanlaisen kontekstin rakentaminen sekä pinnalla ja pinnan alla olevien vaikutteiden ja tyylivirtausten havainnointi. Käytän tässä tutkimuksessa taidehistoriallisia tyyli- luokitteluja tarkastellessani ja analysoidessani sitä, millaisia piirteitä näyttelyesineissä oli ja miten ne suhteutuivat ajan muihin piirteisiin ja ilmiöihin. Tällöin esillä olleiden ja myös näyttelyistä puuttuvien esineiden kautta pyrin tavoittamaan sitä, mitä näyttelyihin

²⁰ Heinänen 2006, 20–21.

²¹ Lukkarinen 1998, 33, 52; Rydén 2006, 491.

vieti ja mitä jätettiin viemättä. Näin voin päästä kiinni siihen, minkälaiset asiat ja ilmiöt koettiin tärkeiksi Suomi-kuvan rakentajiksi ja mitä ei haluttu kuvaan mukaan.²²

Taidehistoriallisia tyylejä voidaan ajatella toistuvina malleina noudattaa tapoja toimia ja tehdä valintoja. Tyyli voidaan ajatella kehykseksi, jonka puitteissa sosiaalinen elämä ilmenee tiettyinä historiallisena hetkenä. Taiteen alueella tyyli on ajatus tapojen tai teoksen ulkoisten piirteiden toistettavuudesta, jolloin joukko taideteoksia jakaa joitakin visuaalisesti vakioisia piirteitä. On hankala täysin tyhjentävästi määrittellä, mitä visuaalisesti vakioiset elementit ovat tai miten paljon niitä teoksessa täytyy olla, jotta ne muodostavat tyylin tai tekevät teoksesta osan jotakin tyyliä. Nykyisin tyylien ajatellaankin olevan pragmaattisia ja sopimuksenvaraisia apukeinoja jäsentää, hahmottaa ja tulkita eri elementtien muodostamaa kokonaisuutta.²³

Tässä tutkimuksessa tarkastelen esineitä valokuvien kautta ja välityksellä, jolloin joitain asioita jää väistämättä havaitsematta ja kokematta. Kuva ei voi välittää jokaista yksityiskohtaa, kuten se ei voi myöskään välittää esineiden kolmiulotteisuutta ja sen vaikutusta sommitelmaan ja esineen kokemiseen. Monessa tapauksessa esine on kuvattaessa myös irrotettu asiayhteydestään eli näyttelykokonaisuudesta. Tarkastellessani yksittäistä esinettä pyrin huomioimaan sen myös osana näyttelykokonaisuutta ja sitä näyttelyssä ympäröinyttä esinemaailmaa.²⁴

Kansainvälisten näyttelyiden Suomen osastojen erilaiset esineet toimivat sekä yksittäisinä tuotteina että yhteisenä kokonaisuutena, jolloin esineiden merkitys syntyy ja muodostuu paitsi niiden itsensä kautta, myös niiden ollessa osa suurempaa kokonaisuutta. Näyttelyt rakentuvat siten sekä yksittäisistä esineistä että esineiden muodostamasta kokonaisuudesta. Kokonaissommitelmassa esineet ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja tuottavat myös yhdessä merkityksiä.²⁵

Kuvan merkityksen voidaan katsoa muodostuvan kahdesta tasosta. Ensiksi sen merkitys muodostuu ilmeisistä merkityksistä, joihin viitataan käsitteellä denotaatio. Jos kuva esittää taloa, sen denotaatio muodostuu talosta. Kuvattuihin kohteisiin liittyy myös

²² Vihma 2008, 35–37.

²³ Kallio 1998, 59, 79.

²⁴ Vihma 2008, 35–37.

²⁵ Lukkarinen 1998, 37; Viestintätieteiden yliopistoverkosto, kuvanlukutaito.

toisenlaisia merkityksiä, joihin viitataan käsitteellä konnotaatio. Nämä merkitykset kietoutuvat yhteen ilmeisen merkityksen kanssa. Kuva esittää taloa, mutta talo voi mieltä katsojan mielessä mummonmökiksi. Konnotaatio muodostuu katsojan kohteeseen liittämien subjektiivisten tuntemusten sekä kulttuuristen arvojen pohjalta. Katsoja ei tässä tutkimuksessa ole kuvitteellinen näyttelyvieras, vaan tutkimuksen tekijä, jona pyrin havainnoimaan konnotaatioiden kautta sitä, millaista kuvaa Suomesta näyttelyesineiden ja niiden muodostaman kokonaisuuden kautta rakennettiin.²⁶

Symbolit ja niiden käyttämisen havainnointi on myös yksi keskeinen tapa analysoida näyttelyissä esillä olleita tuotteita ja esineitä. Symboli edustaa tai havainnollistaa jotain tärkeäksi koettua ilmiötä, arvoa, asennetta, aatetta, myyttiä tai uskomusta. Symboli voi olla mikä tahansa kuva, esine, henkilö, ilmiö, rakennus tai tapahtuma, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen asiaan.²⁷

Kollektiivisissa symboleissa näkyy yksilön ja yhteisön kohtaaminen. Yhteisöt käyttävät symboleja vahvistamaan yhteisöllisyyttään, ja yksilöt samastuvat sellaisiin symboleihin, jotka he kokevat omikseen. Siten yhteiset symbolit myytteineen ja kliseineen luovat ja vahvistavat yhteisöllistä identiteettiä sekä tietoisuutta oman kansakunnan erilaisuudesta, ainutlaatuisuudesta tai samankaltaisuudesta. Monet yhteisölliset symbolit ovat ehdollisia merkkejä, joiden olemassaolon ja käytön mahdollistaa merkityksen ymmärtäminen samalla tavalla yhteisön sisällä. Kansalliset symbolit ovat kollektiivisia symboleja ja ne liittyvät kansakunnan elämään tai menneisyyteen²⁸. Kansakunnan identiteetti, kulttuuri, muisti ja traditiot rakentuvat symbolien varaan, ja koska symbolit ovat luonteeltaan sopimuksenvaraisia, ne eivät ole ikuisia ja muuttumattomia. Kansallinen symboli syntyy, kun yleinen, useasti toistuva objekti tulee osaksi kansakunnan identiteettiä. Symboleja voidaan myös tietoisesti tai keinotekoisesti synnyttää.²⁹

Suomen osastoja voitaisiin katsoa ja tarkastella myös tiloina. Joudun tutkimuksessani katsomaan Suomen osastoja etäältä, rajattuina ja valokuvien välittämänä visuaalisina

²⁶ Fiske 1990/2005, 113–114.

²⁷ Halonen & Aro 2005, 7.

²⁸ Suomalaisia kansallissymboleja on muodostanut ja vakiinnuttanut erityisesti Zachris Topeliuksen *Maamme kirja* (1875), jossa Topelius käsittelee kansaan ja heimoihin, kansakunnan historiaan ja maantietoon liittyviä keskeisiä tapahtumia ja paikkoja. Kirja oli useita vuosikymmeniä koulujen oppikirja ja vahvisti siinä käsiteltyjen ilmiöiden muodostumista kansallisiksi symboleiksi. Halonen & Aro 2005, 7–8.

²⁹ Halonen & Aro 2005, 7–8.

kokonaisuuksina enkä pysty suoraan kokemaan niitä havaintoja ja aistimuksia, joita tilassa liikkuja on siinä kokenut. Valokuva-aineiston perusteella on hankala kuvitella tai varsinkaan aistia, miltä tila on näyttänyt ja tuntunut, miten eri tilat ovat avautuneet niissä liikkussa ja miten erilaiset esineet ja kokonaisuudet ovat näkyneet toisten rinnalla, takana tai edessä ja lomittuneet kokonaisuudeksi. Tila ja sen kokemus täytyy tässä tutkimuksessa jättää muutamiksi yksittäisiksi havainnoiksi ja huomioiksi.

On myös hyvä muistaa, että näyttelyiden luoma kuva Suomesta ja suomalaisuudesta ei palaudu suoraan yksittäisiin esineisiin. Harri Kalhan mukaan taideteollisuusnäyttelyn rakentamista voi luonnehtia näyttämölle panoksi, kulissin luomiseksi esineistä ja esineitä varten. Esineitä tarkasteltaessa yksittäin täytyy huomioida se, että ne ovat olleet osa tiettyä näyttelykontekstia. Näyttelyn kokeminen edellyttää tiettyjen assosiaatiovoimaltaan latautuneiden esineiden mukanaoloa sekä niiden rinnastumista muuhun esinejoukkoon. Esineet on valittu jostakin esinejoukosta osaksi tiettyä kokonaisuutta edustamaan tässä tapauksessa Suomea.³⁰

1.6 Keskeiset käsitteet

Tämän tutkimuksen keskeiset käsitteet voi ryhmitellä kahtia: ensimmäiseen ryhmään kuuluvat kansallisvaltion ja kansallisen identiteetin käsitteet ja toiseen ryhmään käsitteet, jotka liittyvät taiteen ja taideteollisuuden määrittelyihin. Luvun lopussa määrittelen vielä modernismin käsitteen, koska se tulee tutkimuksessani esille ja koska se on käsitteenä epämääräinen ja usein monella tavalla käytetty.

Kansallisvaltio tarkoitti alunperin tiettyä, alueelliseen valtioon yhdistettyä kansallista yhteisöä, mutta nykyisin termillä tarkoitetaan kaikkia maailman valtioita. Vaikka yksi valtio–yksi kansa-periaate ei käytännössä ole toteutunut täydellisesti missään, kansallisvaltio ymmärretään kuitenkin valtion, sen väestön sekä kieleen ja kulttuuriin tai alkuperään perustuvan yhteisön keskinäisistä suhteista rakentuvaksi. Ne nähdään saman kansallisvaltion eri aspekteina.³¹

³⁰ Kalha 1997, 28.

³¹ Saukkonen 1998, 213.

Kansallisen identiteetin käsite liittyy kiinteästi kansallisvaltion käsitteeseen. Kansallisen identiteetin käsite on suhteellisen uusi; sitä alettiin käyttää satunnaisesti 1960-luvulla ja se nousi keskeiseksi identiteettikeskustelun kohteeksi 1980-luvulla. Pasi Saukkonen jakaa käsitteen merkityserot kolmeen pääkategoriaan. Ensiksi sillä tarkoitetaan yksilön identifioitumista kansalliseen ryhmäänsä tai kansallisuutensa symboleihin. Kysymys on tällöin yksilön identiteetistä kansakuntaryhmän jäsenenä. Toiseksi käsitteellä voidaan viitata kollektiiviseen identiteettiin tai ryhmäidentiteettiin. Kysymys on tällöin yhdestä me-identiteetistä, joka voi tarkoittaa kahden henkilön yhdistävää identiteettiä, mutta myös sukujen, ammattikuntien ja alueellisten yhteisöjen identiteettejä sekä kansallisia, uskonnollisia ja poliittisia identiteettejä. Kolmanneksi käsitteellä voidaan viitata kansallisen kokonaisuuden erityisluonteeseen muihin ryhmiin ja yhteisöihin verrattuna. Keskeinen erityisyyttä luova piirre on tällöin kansallisen yhteisön suhde poliittiseen organisaatiomuotoon eli valtioon. Voidaan siten puhua kansallisvaltion identiteetistä. Tässä työssä kansalliseen identiteettiin viitataan jaottelun toisessa ja kolmannessa merkityksessä.³²

Kun kansallisella identiteetillä viitataan kansallisvaltion identiteettiin, tärkeimmät suhteet vallitsevat eri kansallisten yhteisöjen ja yksikköjen välillä. Kysymys on siten valtioinstituution yhteydestä esimerkiksi virallisiin ja puhuttuihin kieliin, väestön sukujuuriin tai alkuperään, kansalliseen kulttuuriin, yhteiseksi koettuun historiaan, kotimaaksi määriteltyyn alueeseen ja kansallistunteeseen. Olennaista on myös kansallisvaltion suhteet muihin kansainvälisen yhteisön jäseniin, toisiin valtioihin.³³

Tämän tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen on *identiteettipolitiikan* käsite ja hyödynnettävyys. Koska kansa ja kansallinen identiteetti eivät koskaan ole itsestään selviä ja yksiselitteisiä käsitteitä, on aina mahdollisuus esittää niiden määritelmä ja kuvaus toisin. Kansallisvaltion identiteettiä määrittelevällä ja kuvaavalla henkilöllä on aina valittavanaan lukuisia vaihtoehtoisia malleja. Siten näyttelyissä olleet esineet kertovat jotakin, ei vain siitä, minkälaisen kuvan ne antavat Suomesta ja suomalaisuudesta, vaan myös siitä, minkälainen kuva on haluttu antaa. Vaihtoehtoja on ollut olemassa, esineet on valittu tietystä esinejoukosta, tilastot on valittu tietystä jou-

³² Saukkonen 1998, 213.

³³ Saukkonen 1998, 215.

kosta, valokuvat on valittu kuvaamaan tiettyjä asioita. Joku taho on tehnyt nämä valinnat ja käyttänyt siten valtaa esittää suomalaisuuden tietyllä tavalla. Identiteetin muodostuminen tai pikemmin muodostaminen on poliittista siten, että sen syntyprosessi vaatii motivaation, päämäärän ja argumentatiivisen tavoitteen. Kysymyksiä ovat tällöin missä, milloin, miten ja miksi suomalaisuutta esitettiin julkisilla näyttämöillä ja myös miksi juuri siten kuin sitä esitettiin. Kyse on siitä, millä perusteella, oikeutuksella ja motivaatiolla kansakunta määriteltiin tietyllä tavalla. Voidaan myös kysyä, keitä olivat nämä henkilöt ja tahot, jotka suomalaisuutta määrittivät ja millaisia yhteisöjä ja yhteisöllisyyttä he valinnoillaan loivat.³⁴

Taideteollisuuden liittyviä käsitteitä käytettiin 1920-luvun teksteissä varsin vakiintumattomasti. Käytän tässä tutkimuksessa *taideteollisuutta* yleiskäsitteenä, jonka alle sopivat sellaiset aikalaisteksteissä esiintyvät termit kuten käsityö, taidekäsityö, koristetaide, teollisuustaide, hyötytaide, käyttötaide ja taidetyö.³⁵ Tutkimuksen kannalta rajanvetoa ei ole tarpeen täysin yksiselitteisesti tehdä, mutta on paikallaan nostaa esille muutamia seikkoja liittyen taiteen, käsityön, taidekäsityön ja taideteollisuuden käsitteisiin.

Taiteen käsite muotoutui nykyiseen merkitykseensä 1700-luvun jälkipuoliskolla. Olennaista tämän tutkimuksen kannalta on nähdä taide ja taideteos osana kulttuuria ja ideologioita. Taide ei ole ajaton tai ajasta ja yhteiskunnallisista oloista irrallaan oleva ilmiö, vaan se on yhteiskunnan osa ja yksi toiminnan muoto. Käsitys taiteen olemuksesta ja sen asemasta yhteiskunnassa muuttuu ajan myötä. Nykyisin taiteen asemaa korostetaan laajojen sosiaalisten, psykologisten ja ideologisten rakenteiden heijastajana ja muovaamana. Toisaalta esimerkiksi 1900-luvun alun modernistit näkivät taideteoksen muusta yhteiskunnasta irrotettavana yksittäisen neron ajattomana tuotoksena.³⁶

Käsityö voidaan määritellä käsin tai käsityöksi katsottavin menetelmin suoritettavaksi työksi sekä käsin tehdyn työn tuotteeksi. Olennaista on käsityön tekijän välitön yhteys materiaaliin, ja esineessä ilmenevät tekijänsä kyvyt ja taidot erilaisina laatuina ja ominaisuuksina. Tekemiselle on tyypillistä se, että tekoprosessin kaikki vaiheet eli

³⁴ Saukkonen 1998, 221–222.

³⁵ Kalha 1997, 14.

³⁶ Heinänen 2006, 33–34.

ideoinnin, taiteellisen ja teknisen suunnittelun, valmistamisen ja arvioinnin, suorittaa sama tekijä. Käsityössä tärkeää on myös käyttöfunktio, jota on korostettu silloin, kun se on haluttu erottaa taide-esineistä. Erotteluperusteena on myös käytetty käsityön traditiossa pitäytymistä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen käsityö alkoi muuttaa muotoaan ja eriytyä, vaikkakin se samalla nähtiin tapana siirtää kulttuurisia taitoja ja tietoja. Käsityön tekeminen institutionalistui ja organisoitui, vaikka siinä korostui edelleen varsin syvällä oleva jako suoritettavien tehtävien ja suunnittelutehtävien välillä.³⁷

Taidekäsityö voidaan kenties selkeimmin määritellä tekijän kautta. *Taidekäsityöläiseksi* voidaan määritellä henkilö, joka sekä suunnittelee että valmistaa esineen tai muun tuotteen lähtökohtanaan hyvä materiaalintuntemus ja valmistustaito, kyky uudistaa traditiota ja jolla on vahva taiteellinen näkemys. Suunnittelija ja valmistaja ovat siis sama henkilö. Ero käsityöhön ja käsityöläiseen on joskus häilyvä, mutta *taidekäsityöllä* tarkoitetaan yleensä tuotteen ainutlaatuisuutta, työprosessin suunnittelijakeskeisyyttä sekä yksilöllisyyttä korostavaa, taiteen kaltaista käsityötä. Erona kuvataiteeseen *taidekäsityölle* on käytännöllisen toimivuuden huomioon ottaminen.³⁸

Taideteollisuuden tunnusmerkkejä ovat suurtuotanto, laaja työnjako, vaihteluyömyisyys, koneistus ja työprosessin järkiperaistaminen. Työ on ositettu eikä työntekijä vastaa kokonaisuudesta. Erona käsityöläisyyteen on se, että ammattikäsityöläinen hallitsee koko työprosessin työn suunnittelusta ja valmistuksesta markkinointiin. *Taideteollisuuden* palveluksessa aiemmin itsenäisestä käsityöläisestä ja taiteilija-suunnittelijasta tuli teollisuuden palkansaaja ja ryhmän jäsen. *Taideteolliset* yritykset eivät olleet 1900-luvun alussa kovinkaan järjestäytyneitä tai tehokkaasti organisoituneita. Lasi- ja keramiikkatuotantoa lukuun ottamatta suomalainen *taideteollisuus* oli enemmänkin ammattikäsityötä, *taidekäsityötä* ja pienissä yrityksissä tehtävää tuotteiden valmistamista käsityönomaisiin tavoin.³⁹

Moderni ja *modernismi* ovat usein ja monesti eri merkityksissä käytettyjä käsitteitä. *Modernismista* puhutaan usein mielikuvamaisiin käsitteihin ja sitä on vaikea määritellä tiukasti vuosilukujen mukaan. Käsitteillä on kuitenkin joitakin peruserkityksiä, joita

³⁷ Kruskopf 1989, 14; Heinänen 2006, 27–29.

³⁸ Heinänen 2006, 30; Kosonen 2008, 265–267, 281.

³⁹ Heinänen 2006, 32–33.

muut käyttötarkoitukset varioivat. Ensiksi modernilla tarkoitetaan uutta aikaa erotuksena vanhasta ajasta ja keskiajasta. Modernismin alku on ulotettu 1800-luvun puolivälissä Ranskan taiteessa alkaneseen murrokseen, vaikka yleensä käsitteellä tarkoitetaan 1900-luvun keskeisimpiä suuntauksia kuvataiteissa, kirjallisuudessa, musiikissa, arkkitehtuurissa ja muotoilussa. Modernille ajalle on tyypillistä ihmiskeskeisyys ja edistysuskaisuus. Modernilla viitataan myös erilaisiin yhteiskunnallisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin kehityskulkuihin modernin aikakauden sisällä. Modernisoituminen tarkoittaa tällöin nykyaikaistumista.⁴⁰

Yksi tunnetuimpia modernismin määrittelijöitä oli Charles Baudelaire, joka antoi käsitteelle sen nykyisen merkityksen. Hänen oivalluksensa oli se, että jokaisen aikakauden oli koettava itsensä nykyisyytenä ja taiteensa modernina. Modernistin tuli siten rikkoa vakiintuneita, sovinnaisia normeja ja kokeilla taiteen rajoja. Usein modernismi samastetaan avantgarde-liikkeisiin eli uusia ilmaisumuotoja etsivään taiteeseen.⁴¹

Suomalaisessa muotoilussa ja arkkitehtuurissa modernin ja modernismin käsitteillä tarkoitetaan lähinnä pyrkimystä irtautua 1800-luvun kertaustyyleistä ja koneellisen tuotannon halvalta vaikuttaneesta koristeellisuudesta. Keskeistä oli ajatus, että ollakseen kaunis esineen tulisi selkeästi paljastaa rakenteensa, materiaalinsa ja funktionsa. Tuotteita ei enää valmistettu vain eliitille vaan kaikille. Suomalaisessa muotoilussa kansainvälinen modernismi alkoi vaikuttaa erityisesti 1920-luvun lopulla, vaikka piirteitä on näkyvissä jo 1900-luvun alusta lähtien. Kehitykseen liittyy myös funktionalismin käsite, joka oli modernismin tapaan enemmän tapa ajatella kuin tietty tyyli. Esineissä funktionalismin keskeisinä piirteinä voidaan pitää tarkoituksenmukaisuutta, koristelemattomuutta, sarjatuotantoa, standardisointia ja hygieenisyyttä. Lisäksi materiaaleja käytettiin järkevästi ja säästeliäästi ja niitä muokattiin niiden ominaislaatuja kunnioittaen. Tekniset rakenteet jätettiin usein näkyville. Funktionalistiseen suunnitteluun liittyivät myös tekninen kehitys ja sosiaaliset muutokset. Se asetti sarjatuotannon yksilöllisen taidekäsityksen edelle ja halusi näin keskittää suunnittelun yksinkertaisen käyttötavaran tason kehittämiseen.⁴²

⁴⁰ Kotkavirta 2000, 62–64; Heinänen 2006, 35.

⁴¹ Heinänen 2006, 36.

⁴² Sarje 2009, 16.

Tässä tutkimuksessa modernismin ja funktionalismin käsitteet ovat hyödyllisiä, kun tarkastelen sitä, miten näyttelyissä esillä olleet esineet suhteutuivat oman aikansa suunnitteluun ja vaikutteisiin. Näyttelyesineet eivät välttämättä edustaneet kaikki samanlaista suunnitteluideologiaa, vaan eri alat saattoivat hakea uusia ilmaisumuotoja toisia aikaisemmin. Toisaalta se, millaisia esineitä valittiin näyttelyihin, kertoo myös valinnat ja päätökset tehneiden henkilöiden ja tahojen suhtautumisesta modernismiin ja uusiin kansainvälisiin virtauksiin. Suhde modernismiin kertoo siten siitä, millaisena Suomi haluttiin ulkomaille esittää. 1900-luvun alkupuolella uusi suunnittelu ja sen uskaliaat, pelkistetyt muodot ja ei-esittävyys järkyttivät tai hätkähdyttivät monia aikakauden ihmisiä.⁴³

2 Kansallinen identiteetti ja kansainvälisyys

2.1 Talonpoikaiset ihanteet kansallisen identiteetin perustana

Suomalaista yhteiskunnallista ilmapiiriä leimasi 1920-luvulla kaksijakoisuus. Kuiluja aiheuttivat suomenkielisten ja ruotsinkielisten väliset ristiriidat sekä konservatiivien ja liberaalien aiheuttamat kiistat kuningaskunnasta ja tasavallasta itsenäistymisen jälkeen. Yhteiskunta oli lisäksi vuoden 1918 sisällissodan myötä jakautunut kahtia valkoisiin ja punaisiin, voittajiin ja hävinneisiin.⁴⁴

Suojeluskunnat ja suojeluskunta-aate leimasivat henkistä ilmapiiriä. Kaikki yhteiskunnan tasot sotilaallistuivat ja kulttuuriin tuli militaristinen luonne. Suojeluskuntien tehtäviin kuuluivat muun muassa kansalaisten puolustuskuntoisuuden ja laillisen yhteiskuntajärjestelmän turvaaminen, sotilaallisen kasvatuksen antaminen sekä armeijan ja järjestysviranomaisten tukeminen. Suojeluskuntajärjestö yhdessä hengellisen ja kulttuurisen työn kanssa muodosti liiton, jossa kirkko ympäristöineen tarjosi taustan erilaisille juhlatilaisuuksille rituaaleineen. Vaikka yhteiskunta oli maallistunut ja 1920-luvulla asetettiin uskonnonvapauslaki, kirkko määritteli edelleen maailmankatsomusta. Se asettui myös jossain määrin voittajien puolelle ja tuomitsi punaisten toiminnan sodan aikana. Se ei silti halunnut kääntää selkäänsä punaisille, vaan hävinneen osapuolen

⁴³ Heinänen 2006, 38.

⁴⁴ Paasivirta 1991, 179–180; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 25.

edustajat nähtiin Jumalan lapsina, tosin harhaan johdettuina sellaisina. Kirkon kiinnittyminen valkoiselle puolelle katkeroitti työväestöä, ja tarinat pappien kylmästä ja torjuvasta suhtautumisesta jäivät elämään työväestön kulttuuriseen traditioon.⁴⁵

Valtiollinen itsenäisyys alkoi rakentua uskonnollisuuden, sotilaallisuuden, heimo- ja raittiusaatteen ja talonpoikaisten arvojen muodostamalle perustalle. Isänmaallisten suojeluskuntajuhlien ja propagandapäivien aikana tehtiin maanpuolustustyötä, virkistettiin kansalaisia ja vahvistettiin yhteisöllisyyttä. Monet teollisuuslaitokset tukivat suojeluskuntatyötä, koska elinkeinoelämä tarvitsi vakaita yhteiskunnallisia oloja ja kuulumisen suojeluskuntaan nähtiin hyvän naisen ja miehen merkinä. Paraateissa, lippujuhlassa ja vuosipäivänvietoissa yhdistyivät valtiollinen itsenäisyys, kansallinen omakuva ja sotilaallisuus. Torit toimivat valtiollisten ja sotilaallisten tapahtumien keskuksena ja ympäristönä. Kontakteja Eurooppaan ei koettu tärkeiksi kansallisen identiteetin luomisessa, vaan pikemminkin ihannoitiin maaseutukulttuuria ja sen turmeltumattomana ja askeettisena pidettyä elämäntapaa. Toisaalta kuitenkin ulkopolitiikalle ja kaupalle tärkeitä suhteita haluttiin rakentaa erityisesti länsivaltoihin ja Suomen paikkaa vahvistaa lännessä.⁴⁶

Voittajien luoma perinne oli virallista traditiota ja kului puoli vuosisataa ennen kuin sotaa voitiin käsitellä myös toiselta puolelta, hävinneiden näkökulmasta. Arvomaailmat erosivat toisistaan, ja kirkko, oikeuslaitos ja koulu suhtautuivat paikoin eri tavalla voittajiin ja hävinneisiin. Kansallisen yhtenäiskulttuurin ideologiaan sopimattomat ainekset pyrittiin hävittämään, ja niitä olivat esimerkiksi punaisten hautamuisto-merkkien pystyttäminen hautapaikoille. Myös esimerkiksi punaisten vainajien kunnioittaminen tulkittiin rikoksen ylistämiseksi ja julkinen sureminen kiellettiin. Sen sijaan valkoisten muistomerkkejä ja -patsaita pystytettiin ahkerasti ja tyyppillisesti keskeisille ja symbolisesti arvokkaille paikoille. Muistomerkit olivat maailmansotien välissä ainoita virallisia muistin paikkoja ja niillä myös osoitettiin voittajien vallan pysyvyyttä. Yhteiskunnan jakautuminen kahtia näkyi myös esimerkiksi siinä, että sen eri osapuolet puhuivat osin toistensa ohi löytämättä vastapuolen kokemusmaailmaa.⁴⁷

⁴⁵ Kolbe 2003b, 183; Siironen 2012, 29, 55–56.

⁴⁶ Nevakivi 1988, 140; Kunnas 1993, 49–50; Heikkinen 2003, 283–284; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 25; Kolbe 2003b, 183.

⁴⁷ Peltonen 2003, 192, 195; Siironen 2012, 52, 57–58.

Suhtautuminen sisällissodan viholliseen ei ollut täysin samanlaista kaikilla tahoilla. Äärimmäisessä oikeistossa ja äärimmäisessä vasemmistossa oli katkeruutta ja vihaa, hyvitystä pyrittiin hakemaan koetuille vääryyksille eikä juopaa osapuolten välillä edes yritetty kaventaa. Maltilliset kaikilla tahoilla pyrkivät kuitenkin etsimään muuta tietä rauhan ja demokratian saavuttamiseksi, ja esimerkiksi jotkin lainsäädännön muutokset 1920-luvulla kertovat halusta sovintoon ja taloudellisen demokratian saavuttamiseen.⁴⁸

Ensimmäisen maailmansodan ja sisällissodan vaikutus näkyi kansallisessa symboliikassa sotien ja sotaisuuden korostumisena. Uuden itsenäisen Suomen haluttiin perustuvan voimaan, kuriin ja järjestykseen, jotta sitä pystyttäisiin puolustamaan vainoajia ja vihollisia vastaan. Valkoinen Suomi tarvitsi kansaa, mutta kansa ei enää näyttäytynyt Aino-puvun ja kanteleensoiton kulttuurina, vaan heimopäälliköinä, valloitusretkinä ja sotaisuutena esimerkiksi *Kalevalan* uudelleentulkintojen kautta. Kansakuva kavennettiin koskemaan vain valkoisia taistelijoita ja heitä tukeneita ihmisiä, eikä siinä ollut paikkaa, johon kapinoinjat olisi voitu sijoittaa. Työväestö oli tehnyt kapinaan nousemalla petoksen ja loukannut kaikkea sitä, mitä oli yhteisesti rakennettu. Samalla se oli rikkonut myös ennen sotaa vallinneen ylevöitetyn kuvan itsestään. Kansa ei ollut enää yksinomaan vaatimatonta, nöyrää ja työteliästä, vaan kaikki siihen aiemmin yhdistetyt hyveet olivat saaneet kolauksen. Valkoisten sankaripatsaiden, myyttien ja kaatuneiden urheuden esille nostamisen kautta etsittiin uudenlaista sankaruutta ja korostettiin isänmaan pelastumista. Koska kapinaan nousseet punaiset eivät mahtuneet uuteen kansakuvaan, heidät alettiin yhdistää kuvaan venäläisyydestä, jostakin toisesta. Venäläisyydestä tehtiin ylipäätään aiempaa raaempia tulkintoja, ja vastakohtaisuutta Suomen ja Venäjän välillä korostettiin.⁴⁹

Valkoinen väestö rinnasti itsensä ja itsenäisen Suomen yhteisöksi, jonka selviäminen oli sidottu sosialismin vastustamiseen sen kaikilla tasoilla. Ero tehtiin "meidän", eli valkoisten, ja "niiden", eli viholliseksi määriteltyjen sodan hävinneiden ja heidän venäläisten liittolaistensa, välille. Viholliskuva oli valkoiselle Suomelle todellinen ja sen annettiin alkaa ohjata toimintaa. Viholliskuvaan kuuluivat yhtäläillä oman maan punakapinalliset, kommunistisiin organisaatioihin sodan jälkeen liittyneet ja koko

⁴⁸ Kunnas 1993, 48.

⁴⁹ Fewster 2003, 60–61, Siironen 2012, 47–48, 50–52, 76.

Venäjä kansoineen ja johtajineen. Vihollinen oli siten läsnä kaikkialla ja bolsevismi uhkakuvana ohjaili yleistä mielipidettä. Valkoisille bolsevistisen ideologian voitto Venäjällä näyttäytyi kaiken loppuna ja orjuuden alkamisena. Se oli ihmisen alempien vaistojen ilmentymä eikä kommunismia nähty elämäkatsomuksena tai aaterakennelmana. Koska bolsevismivaara oli aina läsnä, kyliin ja kaupunkeihin perustettiin suojeluskuntaosastoja, joiden avulla puolustettiin koteja, yhteiskunnallisia asemia, vapautta ja turvallisuutta, toisin sanoen sitä isänmaata, jollaisena valkoinen Suomi sen halusi käsittää ja rajata.⁵⁰

Uutta kuvaa kansasta levitettiin laajalti. Kuvataiteissa sisällissota pysäytti alkaneen modernismin ja huomiota suunnattiin vanhoihin snellmanilaisiin ihanteisiin suomalaisen kansakunnan rakennusaineina. Suomalainen kansallishenki, isänmaallinen yhteistunto, siveellisyys ja lainkunnioitus pyrittiin saamaan yleisiksi moraalisiksi ohjenuoriksi, ja kansallisesta omakuvasta pyrittiin luomaan talonpoikaista. Suomalaisuutta alettiin sisällissodan jälkeen rakentaa venäläisyyteen liitettyjen mielikuvien ja stereotyyppien vastakohtaksi. Suomalaisuus oli jotakin, mitä venäläisyys ei ollut ja se, mitä venäläisyys oli, ei kuulunut suomalaiseen omakuvaan. Vaikka pyrkimyksiä sovitteluun ja uudelleen rakentamiseen oli, henkinen ilmapiiri oli ahdas ja jyrkkä ja sitä leimasi käpertyminen itseensä.⁵¹

2.2 Ulkoasiainhallinto muodostamassa kansainvälistä verkostoa

Ulkoasiainhallinto on ulkopoliittisen johdon työväline, joka kerää ja analysoi erilaista tietoa, arvioi, selvittää ja esittää vaihtoehtoja, valmistelee ja toteuttaa päätöksiä sekä tekee maan ulkosuhteiden hoitoa tunnetuksi ja ymmärrettäväksi muiden valtioiden hallituksille. Ulkosuhteiden ohella ulkoasiainhallinto valvoo ja edistää kaupallisia etuja, puolustaa yksityisten kansalaisten etuja ja oikeuksia ja tekee erilaisia palvelutehtäviä ulkomailla. Se ei, poikkeuksia lukuun ottamatta, varsinaisesti valmistelee tai sovelle lain-säädäntöä, vaan reagoi ulkomaailman ilmiöihin ja auttaa ulkopoliittista johtoa niihin sopeutumisessa.⁵²

⁵⁰ Nevakivi 1988, 56–57; Siironen 2012, 64–65.

⁵¹ Kunnas 1993, 49–50; Vares 2010, 180–181; Siironen 2012, 73–74.

⁵² Soikkanen 2003, 14–15.

Itsenäistymisen jälkeen ulkoasiainhallinnon rakentaminen jouduttiin aloittamaan lähes tyhjästä. Autonomian aikana Suomella ei ollut omaa ulkopoliittikkaa, vaan Venäjän keisarikunta oli huolehtinut suhteista ulkomaihin itse. Itsenäisyysjulistuksen jälkeen joulukuussa 1917 senaatin puheenjohtajan P.E. Svinhufvudin ympärille koottu ryhmä toimi epävirallisesti hallituksen ulkopoliittisena neuvonantajana. Ryhmä myös hahmoteli ulkopoliittikan suuntaviivat ja osallistui ulkovalloille lähetettyjen tunnustuspyyntöjen laatimiseen. Vuoden 1918 alussa senaatti perusti ulkoasiainkanslian, joka oli ensimmäinen yritys erityisen ulkoasiainhallinnon perustamiseksi. Kyse oli väliaikaiseksi tarkoitettu järjestelystä, jota kuitenkin täydensi ensimmäisten pysyvien diplomaattiedustajien nimittäminen Tukholmaan ja Berliiniin.⁵³

Ulkoasiainhallinnon pysyvä järjestäminen tuli mahdolliseksi vasta sisällissodan päätymisen jälkeen. Ulkoasiaintoimituskunta perustettiin kesäkuun lopussa 1918 ja se jaettiin aluksi kolmeen osastoon: valtiolliseen osastoon, kauppaosastoon ja arkisto-osastoon ja lisäksi perustettiin erillinen sanomalehtitoimisto. Muutos ulkoasiainkansliasta ulkoasiaintoimituskuntaan merkitsi ennen kaikkea ulkoasiainhoidon erottamista omaksi erilliseksi hallinnolliseksi kokonaisuudekseen.⁵⁴

Ulkoasiainministeriöksi ulkoasiaintoimituskunta muuttui marraskuun lopulla 1918. Uuden ministeriön tarpeet selvisivät vasta vähitellen, ja etenkin 1920-luvun alkuvuodet olivat jatkuvan järjestäytymisen aikaa, jolloin ministeriön organisaatiota ja toimintaa muokattiin yritysten ja erehdysten kautta. Ulkoasiainhallinnon vakiintumista ja siirtymistä normaaliin kotimaan keskuselimen ja ulkomailla toimivien edustustojen muodostamaan kokonaisuuteen hidastivat sisällissota nopeasti itsenäistymisen jälkeen sekä eri toimijoiden väliset näkemuserot siitä, kenellä oli valtuus edustaa Suomea ulkomailla. Tyypillistä oli myös ulkopoliittikan täsmentymättömyys. On kuitenkin hyvä muistaa, että ulkoasiainhallinto ei ole samalla tavalla täsmällistä kuin monet muut valtionhallinnon alat, vaan se vaatii mukautumista erilaisiin tehtäviin ja tilanteisiin, ja toiminnan vakiintuminen on yleensä pitkäaikainen prosessi.⁵⁵

⁵³ Paasivirta 1968, 39, 41; Suomi 2003, 13; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 12.

⁵⁴ Paasivirta 1968, 53–54, 56; Soikkanen 2003, 21; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 12.

⁵⁵ Paasivirta 1968, 43, 50, 147–148; Soikkanen 2003, 21; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 13–14.

Vuonna 1919 voimaan tullut Suomen hallitusmuoto sisälsi vain harvoja suuntaa antavia määräyksiä päätöksenteosta ulkopoliittisissa asioissa. Presidentillä oli tietty johtoasema, hallitus oli yleinen toimeenpanovallan käyttäjä ja eduskunnalle kuului vallankäyttöä kontrolloiminen. Liikkumavara ulkopoliittisessa päätöksenteossa oli suhteellisen suuri ja se näyttäytyi sisäpoliittista päätöksentekoa väljempänä, koska hallitusmuoto sitoi sisäpoliittista vallankäyttöä täsmällisemmin. Käytännön toiminnassa erilaiset tekijät, esimerkiksi ulkopoliittikanhoidon erikoisluonne, kansainvälisen tilanteen muutokset, ulkopoliittikan yleinen arvostus, poliittisen johdon henkilöllinen kokoonpano sekä taustalla eduskunnan ja hallituksen voimasuhteet ja presidentin persoona, vaikuttivat päätöksentekoprosessiin.⁵⁶

Ulkoasiainhallinnolle tyypillistä oli ulkoministerikeskeisyys, ja vahva ministeri saattoi vaikuttaa paljon ulkopoliittikkaan ja ulkoasiainhallintoon. Ulkoministerin asema ei rajoittunut vain asioiden valmistelun ohjaamiseen ja päätösten toimeenpanemiseen, vaan hän joutui ratkaisemaan monia kysymyksiä itse. Hän saattoi pyrkiä antamaan ulkopoliittikalle uuden suunnan tai varmistaa aikaisemman suunnan jatkumisen omalla kaudellaan. Ministerin aktiivisuus saattoi näkyä myös jollakin erityisalalla, esimerkiksi kauppapolitiikan hoitamisessa.⁵⁷

1920-luvun alussa eduskunnan osuus ulkopoliittisessa päätöksenteossa väheni sen oman mielenkiinnon hiipuessa, ja samalla muiden ulkopoliittikan toimijoiden, esimerkiksi ulkoministerin, osuus laajeni. Samalla eduskunta korosti jyrkästi säästäväisyyttä ja myönsi suhteessa vähemmän varoja ulkoasiainhallinnolle verrattuna moniin muihin aloihin. Myös diplomaattien tuhlaavaisuus nousi keskusteluihin eduskunnassa vuotuis-ten budjettineuvottelujen yhteydessä ja lisäykset, joita alan tarpeisiin vuosittain myönnettiin, olivat pieniä verrattuna monien muiden alojen saamiin lisäyksiin. Ulkoasianhallinto oli eduskunnalle etäinen kohde verrattuna tarpeiltaan konkreettisiin sosiaali-, maatalous- ja kulkulaitosalan menoihin. Ulkoasiainministeriön harjoittama suhteiden luominen muihin maihin, tiedotusmateriaalin kerääminen ja jakaminen ja ylipäänsä toiminta ulkomailla näyttäytyivät kaukaisilta ja kenties epämääräisiltä kotimaan lähellä oleviin selkeisiin tavoitteisiin verrattuna, ja toiminnan merkitys näkyi tyypillisesti vasta

⁵⁶ Paasivirta 1968, 85, 108–109; Soikkanen 2003, 14–15, 19–20.

⁵⁷ Paasivirta 1968, 118–119; Heikkinen 2003, 287, 289.

usean vuoden kuluttua. Toisaalta ulkopoliittiset toimijat ulkoasiainministeriössä ja Suomen edustustoissa ulkomailla tarkastelivat ja arvioivat kansainvälisen politiikan tilanteita ja Suomen asemaa siinä varsin vapaasti eivätkä he halunneet mielestään oppimattomien sisäpoliittisten toimijoiden määrittelevän heidän linjaansa ja toimintatapojaan.⁵⁸

Suhteet länteen katsottiin viiteryhmäksi, johon Suomi halusi kuulua. Länteen kuuluminen ajateltiin tuovan turvaa idältä, mutta samalla haluttiin Suomen kuuluvan siihen sivistysmaiden joukkoon, johon jo tunnettiin kuuluvan. Turvallisuudelle olennaista oli tulla tunnistetuksi skandinaviseina valtiona ja demokratiana ja poistaa sellaiset mielikuvat, joissa Suomi liitettäisiin venäläisyyteen, itäeurooppalaisuuteen tai saksalaismielisyyteen. Ensisijaista oli siis kuulua siihen ryhmään, joka vastasi omia arvoja ja jonka koettiin olevan vaikutusvaltaisoin Euroopassa. Liittyminen osaksi Kansainliittoa vuonna 1920 oli siten liittymistä osaksi omaksi koettua viiteryhmää. Jäsenyysmotiivit Kansainliitossa olivat aluksi suurelta osin turvallisuuspoliittisia, jolloin omaa asemaa pyrittiin vahvistamaan lännessä itää vastaan ja vapautumaan eristyneisyydestä länteen päin. Toiminta kuitenkin mahdollisti myös monenkeskisen diplomatian ja täydensi Suomen edustusverkostoa.⁵⁹

Kysymys oikeasta viiteryhmästä ja Suomelle tärkeistä maista koski turvallisuuspolitiikan lisäksi myös taloutta. Vientiteollisuuden menestyksestä huolehtiminen oli Suomen ulkomaankauppapolitiikan perustehtäviä 1920–30-luvulla. Venäjän vallankumouksen ja Suomen itsenäistymisen myötä itäiset kauppasuhteet katkesivat ja Suomen sisällissota syvensi ahdinkoa entisestään. Siitä selvitäkseen Suomen oli päästävä läntisille markkinoille ja saavutettava siellä aiempaa huomattavasti vahvempi asema korvatakseen Venäjän markkinoiden menetyksen.⁶⁰

Etenkin puunjalostusteollisuus alkoi suunnata vientiä kokonaan läntisille markkinoille. Viennin uudelleen suuntautumista länteen helpotti ja vauhditti suurelta osalta se, että ulkomailla puutavaran, ja aivan erityisesti paperin ja selluloosan, kysyntä oli ensimmäisen maailmansodan jäljiltä poikkeuksellisen suuri. Yhteyksiä länsimarkkinoihin

⁵⁸ Paasivirta 1968, 122, 129–130; Vares 2010, 142–144.

⁵⁹ Nevakivi 1988, 140; Hietala 1992, 243; Soikkanen 2003, 24; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 13–14; Vares 2010, 152–153.

⁶⁰ Paasivirta 1968, 90–91; Bell & Hietala 2002, 189–190; Heikkinen 2003, 283–284; Vares 2010, 155.

vahvisti suomalaisen paperin hyvä laatu, Euroopan ja Yhdysvaltojen paperipula sekä hyötyminen Neuvostoliiton sekavista oloista, jolloin se ei ollut mukana markkinoilla. Kauppa suuntautui pääasiassa Länsi-Eurooppaan, mutta myös muualle maailmaan ja siellä varsinkin Yhdysvaltoihin.⁶¹

Ulkoasiainministeriön rooli viennissä oli 1920-luvulla pääasiassa kauppasopimusjärjestelmän luomisessa sekä kauppasopimuksia valmistelemissa toimenpiteissä ja neuvotteluissa. Suomi loi 1920-luvun kuluessa kauppasopimusjärjestelmän, joka merkitsi kaupallisen puolen merkityksen korostumista ulkoasiainhallinnon ja diplomaattien toiminta-alueilla. Kansainvälisessä kaupassa korostui valtioidenvälinen vastavuoroisuus ja kauppasopimusneuvotteluista tuli jatkuva ilmiö. Sopimukset olivat tavallisesti lyhyitä, joten neuvotteluja käytiin jatkuvasti jatkuvuuden turvaamiseksi.⁶²

Ulkoasiainministeriö pyrki myös kokoamaan virallista informaatiota vientimaiden talouselämän käyttöön. Tiedotusmateriaalilla oli kuitenkin melko vähäistä käytännön merkitystä jakelutapojen hajanaisuuden vuoksi ja myös siksi, etteivät puunjalostusyhdistykset kokeneet saavansa tiedotusmateriaalin kokoamisesta ja sen ulkomaille jakamisesta hyötyä omalle toiminnalleen. Ulkoasiainministeriön ja puunjalostusteollisuuden keskinäiset suhteet olivat 1920-luvulla melko vakiintumattomat, ja johtavat teollisuutta edustavat vientipiirit ryhtyivät omatoimisesti organisoimaan ulkomaista myyntitoimintaansa. Tiedotusmateriaalin valmistelulla ja jakelulla oli kuitenkin toinenkin tehtävä. Ulkomaille arvosteltiin Suomen sisällissodan jälkiselvittelyjen tapaa, mikä heikensi hallituksen arvovaltaa. Ulkoasiainministeriössä organisoitiinkin nopeasti virallinen tiedotustoiminta korjaamaan mainetta ja parantamaan Suomen kuvaa ulkomailla.⁶³

2.3 Taideteollisuus ja näyttelytoiminta

Suomalaista taideteollisuutta alettiin rakentaa 1800-luvun lopulta lähtien ja se oli erityisesti helsinkiläisten, liberaalien ja kansainvälisesti orientoituneiden piirien sydämenasia. Taideteollista osaamista, omaa koulutusta ja instituutioita pidettiin modernia elinkeino-

⁶¹ Paasivirta 1968, 77; Hjerppe 1993a, 12; Hjerppe 1993b, 164–165; Ahvenainen 1993, 182; Bell & Hietala 2002, 190.

⁶² Paasivirta 1968, 90–91; Vares 2010, 155.

⁶³ Paasivirta 1968, 77, 137, 141, 207–208; Nevakivi 1988, 133; Soikkanen 2003, 28–29.

elämää rikastuttavana alana. 1900-luvun alkua itsenäistymiseen saakka leimasi pyrkimys rakentua kansakunnaksi luomalla kansallisia instituutioita, kulttuuria, koulutusta ja elinkeinoelämää. Suomen taideteollisuuspiirit vierailivat kansainvälisissä näyttelyissä ja raportoivat niistä kotimaisille vaikuttajille sekä keräsivät vaikutteita ja esineitä tuotaviksi Suomeen. Ennen itsenäistymistään Suomi osallistui myös kansainvälisiin taideteollisuusnäyttelyihin. Kansainväliset näyttelyt, ulkomailla opiskelu, matkat ulkomaille, kirjat ja lehdet sekä erilaiset kontaktit sekä yksilö- että yhteisötasolla toimivat innovaatioiden ja vaikutusten leviämiskanavana.⁶⁴

Koulutusta, alan yleistä edistämistä, kokoelmien keruuta ja näyttelytoimintaa jouduttaneet tahot eivät juurikaan puuttuneet itse taidekäsityön ja teollisuuden tuotteiden mahdollisesti aatteelliseen, symboliseen tai tyylliseen sisältöön. Romantiikan aatesuuntaukset olivat luoneet kiinnostuksen rahvaan elämänpiiriin ja kulttuuriin, ja taideteollisuuden ja käsityön alalla haluttiin omien kansallisten mallien avulla luoda itsenäinen suomalainen tyyli. Kansallisen, jollakin tavalla aidoksi koetun aineiston hyödyntäminen leimasi laajasti taideteollisuutta ja arkkitehtuuria Euroopassa 1900-luvun vaihteessa. Omaa tyyliä painotti ennen kaikkea vuonna 1879 perustettu Suomen Käsityön Ystävät, jonka luomistyön välineinä olivat erityisesti kudonnaiset, esimerkiksi erilaiset matot, ryijyt ja liinat.⁶⁵

Kaikki suomalaiset taiteen, taideteollisuuden tai taidekoulutuksen vaikuttajat eivät olleet kiinnostuneita suomalaisen tyylin luomisesta. Vastakkaista näkemystä edusti esimerkiksi Taideteollisuusyhdistys, jossa ei ollut kiinnostusta erityisen kansallisen tyylin luomiseen. Taideteollisuusyhdistystä kannattaneen professori C. G. Estlanderin⁶⁶ mielestä kansallisilla tyyleillä ei ollut taloudellista merkitystä eivätkä ne olleet vientiteollisuutta. Hän korosti taiteen, ja varsinkin klassismin, merkitystä makua kasvattavana ja kohottavana tekijänä enemmän kuin kansallisia piirteitä.⁶⁷

Ominaista 1900-luvun kahdelle ensimmäiselle vuosikymmenelle oli taiteiden yhteistyön ja tasa-arvon korostaminen, ja taideteollisuus nousi kuvataiteen ja arkkitehtuurin

⁶⁴ Hietala 1992, 20; Korvenmaa 2009, 26, 28.

⁶⁵ Priha 1999, 9; Korvenmaa 2009, 31.

⁶⁶ Carl Gustaf Estlander (1834–1910) toimi esimerkiksi Helsingin yliopiston estetiikan ja kirjallisuuden professorina. Heinänen 2006, 227.

⁶⁷ Heinänen 2006, 153.

rinnalle osaksi korkeakulttuuria. Suurelta osin tämä johtui siitä, että taiteilijat alkoivat suunnitella taideteollisuustuotteita. Kuvataiteissa ja arkkitehtuurissa vakiintunut teosten henkilöityminen tekijäänsä tuli nyt myös taideteollisuuteen, ja tunnettujen nimien esiintyminen mallisuunnittelijoina lisäsi kiinnostusta. Suomalaiset taiteilijat ja suunnittelijat olivat hyvin perillä kansainvälisistä virtauksista ja taideteollisuuteen liittyvistä aatteista ja ihanteista. Yhteydet Eurooppaan ja myös Venäjälle olivat tiiviit, ja Suomessa ilmestyi lukuisia alan kotimaisia lehtiä. Tärkeää oli, että kansainvälisiä malleja ei enää kopioitu, vaan alettiin luottaa omaan suunnitteluun, jossa monesta suunnasta tulleet virikkeet sulautuivat osaksi omapohjaisia tavoitteita ja osaamista.⁶⁸

Itsenäistyminen merkitsi murrosta, katkosta aiempaan ja uudelleen itsensä asemoimista. Itsenäistymisen ja sisällissodan jälkeen Suomesta alettiin muovata itsenäistä kansallista valtiota ja taideteollisuus nähtiin keinona luoda sille virallisia tunnusmerkkejä. Sisällissodan jälkeen sivistyneistö joutui määrittelemään uudelleen suhteensa kansaan ja kansalliseen integraatioon ja yhteiskuntaa määrittäviksi tekijöiksi nostettiin talonpoikais-konservatiiviset arvot. Kuva itsenäisestä talonpojasta ja maalaisesta elämäntavasta oli monesti hyvin idealisoitu. Yleisesti 1920-luvun arkkitehtuuria ja sisustustaidetta hallitsi klassismi, vaikkakin toisaalta kuva- ja esinemaailman yleisille oli sekoittunut. Klassismiin sekoittui myös ranskalaisperäisen art decon piirteitä.⁶⁹

Maailmansotien välissä kuvataiteiden ja taideteollisuuden välinen side oli harvinaisen vahva. Arkkitehdit, taidemaalarit ja kuvanveistäjät työskentelivät käsityöläisten ja yleisyystuotteiden valmistajien kanssa osana samaa taiteilijoiden sisäpiiriä. Taideteollisuuden paikka oli kuitenkin vapaan taiteen alapuolella. 1920-luvun Euroopan luova kuohunta tuli näkyväksi Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä 1925, jossa isäntämaa Ranskan sekä muiden maiden vierekkäisten paviljonkien tyylilliset yhteentörmäykset edustivat aikakauden uusia suuntauksia. Kubismi, futurismi, dadaismi ja surrealismin sekoittuivat afrikkalaisiin, venäläisiin ja itämaisiiin vaikutteisiin. Geometrisuus ja värien käyttö olivat aikakauden piirteitä, mutta esillä oli myös klassistisia piirteitä.⁷⁰

⁶⁸ Priha 1999, 61; Kupke 2008, 185; Korvenmaa 2009, 43, 67.

⁶⁹ Korvenmaa 2009, 79.

⁷⁰ Reitala 1993, 241; Salmon 2013, 11.

Vaikka Suomi oli 1920-luvulla yleiseltä elintasoltaan vaatimaton maatalousmaa ja kaupungistumisen aste oli matala, muutos maatalousvaltaisuudesta palveluyhteiskuntaan ja uuteen kuluttajakulttuuriin oli käynnissä. Suomalaisia ja etenkin kaupunkilaisia alkoi ympäröidä aiempaa monipuolisempi teknologinen infrastruktuuri, ja uutta teknologiaa kodeissa olivat esimerkiksi radio, sähköliesi, silitysrauta ja jääkaappi. Taideteollisten alojen sarjatuotantoa edustivat lähinnä Arabian posliinitehdas ja tekstiiliteollisuus. Suomesta ja Helsingistä alkoi tulla kiinnostava keskus, jossa omaksumisen ja kehityksen kautta syntyi uudenlaista taideteollisuutta.⁷¹

1920-luvulla taiteelle asetettu kansallinen tehtävä korostui. Uusi sisältö ja muoto tuli löytää joko oman kansan mytologisesta menneisyydestä tai antiikista, eurooppalaisuuden alkulähteiltä. Taiteelle haluttiin etsiä vahva perusta sisällissodan kahtia jakamassa maassa. Taiteilijat olivat riippuvaisia teostensa myynnistä saatavista tuloista, joten taide-elämää, eli taiteen arvottamista, taidekriittikää, julkisia ostoja, rahastoja ja apurahoja, ohjanneen suhteellisen pienen joukon asenteilla oli merkitystä. Esimerkiksi 1910–1950 vaikuttaneen taidearvostelija, tutkija ja taidehistorian professori Onni Okkosen ajattelussa kaikki primitiivinen ja alkeellinen tuli karsia ja kitkeä suomalaisista ja suomalaisesta taiteesta antiikin esikuvia apuna käyttäen. Taiteen kautta ei saanut välittyä mitään karkeaa tai ihmistä alentavaa.⁷²

Antiikin tyyli-ihanteisiin nojaavasta klassismista tuli Suomessa, kuten monessa muussakin maassa, eräänlainen edustustaiteen tyyli, ja viitteet antiikin Kreikan muotomaailmaan sulautuivat kulttuuriin yleisemminkin vaikuttaneeseen uushellenismiin. Poliittisella tasolla klassismi heijasteli yhtymäkohtia demokratian alkuperämaan Kreikan ja sen tuoreen soihdunkantajan Suomen välillä. Klassismi oli muissakin Pohjoismaissa 1920-lukua hallinnut suuntaus, joten sen valintaa oikeutti siten läheisiksi ja esikuvallisiksi koettujen läntisten demokratioiden esimerkki.⁷³

Klassismin voi nähdä myös modernististen vaikutteiden vastavoimana tai torjuntakeinona. Jo 1910-luvulla modernistisia ja erityisesti ekspressionistisia vaikutteita saapui Suomeen kirjallisuuden, teatterin ja kuvataiteiden kautta. Taiteen tuli paljastaa ihmisen

⁷¹ Priha 1999, 24; Autio 2009, 96; Korvenmaa 2009, 65, 81.

⁷² Vihanta 2000, 345–346, 348, 359.

⁷³ Korvenmaa 2009, 79–80.

sielunelämän yöpuolta ja alitajuisia voimia. Vaikutteiden tulo ja näkyminen ei aina miellyttänyt niitä, joilla oli kuvataidekulttuurin ja kulttuuripolitiikan vallanavaimet hallussaan. Viralliset taideinstituutit olivat useimmiten joko figuratiivisen, klassisen tai kotimaisen perinteen puolella eivätkä suhtautuneet ilman epäluuloa Euroopan kokeileviin suuntauksiin. Modernismiin liitettiin myös usein bolsevismin leimaava nimike, ja uuden etsintä yhdistettiin pyrkimykseksi horjuttaa niitä yhteiskunnan perinteisiä arvoja, joille suomalainen elämänmuoto haluttiin rakentaa.⁷⁴

1920-lukua leimasi siten toisaalta pyrkimys omaleimaisuuteen ja toisaalta halu edustaa eräänlaista koskemattonta suomalaisuutta. Aitosuomalaisuuden käsite oli runsaassa käytössä ja puhdas suomalaisuus haluttiin saada näkyviin erilaisilla aloilla. Aitosuomalainen kulttuurisuuntaus ei kaivannut mitään erityisiä kansainvälisiä kulttuurisuhteita, niiden luomista tai niiden ylläpitämistä. Omaa kulttuuria haluttiin päinvastoin suojella vierailta vaikutteilta. Kotimaisia messuja ja näyttelyitä järjestettiin ja niitä arvostettiin enemmän kuin kansainvälisiä näyttelyitä. Kuitenkin esimerkiksi ulkoasiainministeriö harjoitti virallista ulkopolitiikkaan liittyvää näyttelyvaihtoa ja pyrki siten luomaan ja vahvistamaan kulttuurisuhteita.⁷⁵

Kaikki taiteenalat tai taiteelle läheiset alat eivät suinkaan käpertyneet itseensä. Esimerkiksi arkkitehtuuri ja taideteollisuus olivat suuntautuneita kansainvälisyyteen ja omaksuivat nopeasti uusia virtauksia. Taidepiirien henkisen ilmapiirin ahtautta vastusti myös esimerkiksi kirjallisuusryhmä Tulenkantajat omalla "Ikkunat auki Eurooppaan!"-vaatimuksellaan, samoin kuin ruotsinkielinen kirjallisuus, jonka kirjailijoista osa omaksui modernistisia vaikutteita tuotantoonsa.⁷⁶

Suomen kulttuurisuhteet Eurooppaan vaihtelivat 1920-luvulla. Yhteydet Ranskaan ja Englantiin olivat maailmansotien välillä ohuet. Niiden laajentumista heikensivät toisaalta Suomen vahvat suhteet ja myötämielinen asenne Saksaa kohtaan ja toisaalta kielimuuri. Ranskaa ei enää osattu siten kuin 1800-luvulla ja englantia käytettiin hyvin vähän jopa yliopistopiireissä. Sen sijaan Suomesta pidettiin vilkkaita yhteyksiä Viroon ja Unkariin. Saksan-suhteet olivat muuttuneet ensimmäisen maailmansodan ja Saksan

⁷⁴ Kunnas 1993, 50; Reitala 1993, 237.

⁷⁵ Paasivirta 1991, 180–181; Reitala 1993, 237, 240.

⁷⁶ Kunnas 1993, 50–53.

uuden järjes-täytymisen jälkeen. Uusi Saksa oli aluksi monelle vieras, mutta suhteet paranivat 1920-luvun kuluessa, ja toisaalta Saksa oli kulttuurisesti hyvin merkittävä maa. Suhtautuminen Venäjään oli itsenäistymisen jälkeen paikoin jopa vihamielistä, mikä vaimensi suhteita. 1920-luvulta lähtien suhteita pyrittiin kuitenkin rakentamaan uudelleen. Suhde Ruotsiin oli tärkeä 1920-luvulla, vaikka se koettiin joskus isoveljen ja pikkuveljen suhteeksi.⁷⁷

1920-luku voidaan nähdä siirtymäkautena, jonka aikana muotoaiheet yksinkertaistuivat. Art nouveau ja sen suomalainen sovellus kansallisromantiikka alkoivat väistyä uusien ihanteiden tieltä. Jo 1900-luvun alusta oli Suomeenkin alkanut syntyä modernismin etujoukkoon itsensä lukevien taiteilijoiden ryhmiä, mutta 1930–40-luvuille saakka uudistuksia toteuttivat käytännössä vain pienet ryhmät. Kansakunnan identiteettiä rakennettaessa kulttuurin jatkuvuutta pidettiin tärkeämpänä kuin modernismin edellyttämää perinteiden katkaisemista. Esimerkiksi saksalaista modernismia edustavan Bauhaus-koulun ajatukset ja ideat taiteen ja tekniikan yhdistämisestä pyrittiin torjumaan vieraina ja epävarmuutta herättävinä eikä Alvar Aallon paljas funktionalismi saanut vielä 1920-luvulla ymmärrystä laajemmilta kansanjoukoilta. Suotuisan kasvualustan kansainvälinen funktionalismi oli kuitenkin löytänyt suomalaisessa käytännöllisessä, eleettömässä ja todellisuutta lähellä olevassa perinteessä.⁷⁸

3 Osallistuminen ja päätöksenteko

3.1 Edustustojen toiminta Suomen tunnetuksi tekemiseksi

Maailmansotien välillä Suomen ulkoasiainministeriön tavoitteena oli muiden tehtäviensä lisäksi luoda ja vahvistaa kuvaa Suomesta modernina ja demokraattisena länsimaana. Tunnetuksi tekemiseen kuuluivat reagointi ulkomaisissa tiedotusvälineissä ja kirjoissa Suomea käsitelleisiin kirjoituksiin, sanomalehtimiesten järjestetyt käynnit Suomessa sekä propaganda, jonka tilalla voitaisiin nykyisin käyttää mainonnan tai tiedotamisen termejä. Suomen tunnetuksi tekemistä ei pohdittu kovinkaan syvällisesti eikä kohderyhmiä priorisoitu. Toiminta oli jatkuvaa vuoropuhelua ministeriön ja edustajiston

⁷⁷ Paasivirta 1991, 181–183.

⁷⁸ Kunnas 1993, 53; Vihanta 2000, 345; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 23; Autio 2009, 96–98.

välillä, mikä näkyy myös Pariisin ja Barcelonan näyttelyitä koskevassa kirjeenvaihdossa.⁷⁹

Ulkoasianministeriön sanomalehtitoimiston lisäksi Suomen tunnetuksi tekemisestä vastasivat lähetystöt ulkomailla. Lähetystöjen tehtävä oli seurata Suomea koskevaa uutisointia sekä raportoida siitä ja tarvittaessa puuttua kirjoituksiin. Propagandatoimintaan liittyi myös aktiivinen puoli, jota olivat muun muassa eri taiteenalojen markkinointi, taidenäyttelyjen edistäminen ja Suomea koskevien uutisten ja kirjoitusten ujutaminen ulkomaiden sanomalehtiin. Ulkoasiainministeriö myönsi rahoitusta erilaisten taidenäyttelyiden järjestämiseen ulkomailla ja tavallisesti lähetystö avusti asemamaassaan järjestettävän näyttelyn suomalaisia järjestäjiä erilaisin tavoin. Lähettilään oma aktiivisuus oli tärkeässä roolissa ja hän esimerkiksi vuokrasi näyttelytiloja, järjesti yhteyksiä paikallisiin lehtimiehiin ja avusti monissa käytännön järjestelyissä.⁸⁰

Pian itsenäistymisen jälkeen perustettiin lähetystöt Venäjälle, Ruotsiin, Ranskaan ja Saksaan. Siihen asti toimineen "liikkuvan" ulkomaanedustuksen rinnalle oli siten mahdollista alkaa muodostaa kiinteitä ja pysyviä edustustoja, ja vuoteen 1923 mennessä Suomen edustusverkko oli laajentunut merkittävästi. Se oli maailmansotien välisen ajan hyvin Eurooppa-keskeinen, vaikka uudet edustustot laajensivatkin vähitellen yhteyksiä muualle maailmaan.⁸¹

Ulkomaanedustustossa toimiminen edellytti toisaalta aina tiettyä sopeutumista lähetystön asemamaan kansallisiin erityisolosuhteisiin ja toisaalta inhimillisen tekijän vaikutus toimintaan oli poikkeuksellisen merkittävä. Siten myös propagandatoiminnassa onnistuminen riippui toisaalta lähettilään persoonasta ja kiinnostuksen kohteista ja toisaalta asemamaan tilanteesta ja kiinnostuksesta. Voidaan ajatella, että lähettiläs oli kulttuurielämän kannalta ainakin osittain yleinen mainosmies ympäristössä, jossa Suomea tunnettiin joko vähän tai ei lainkaan. Lähettiläällä, hänen persoonallaan, ominaisuuksillaan ja kyvyillään oli suuri merkitys Suomen saamaan näkyvyyteen asemamaassaan. Lähettilään omasta kiinnostuksesta kertoo esimerkiksi se, että 1920-

⁷⁹ Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 7, 13–14.

⁸⁰ Paasivirta 1968, 141; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, .

⁸¹ Paasivirta 1968, 44, 122, 129–130; Soikkanen 2003, 23

luvun alussa Madridin lähetystössä väliaikaisena asiainhoitajana työskennellyt Yrjö Saastamoinen ei tehnyt lainkaan propagandatyötä, koska hän odotti vain pääsyä pois Espanjasta ja halusi jättää vastuun asiasta seuraajalleen. Saastamoinen ja hänen seuraajansa G. A. Gripenberg⁸² pitivät myös espanjalaista kansanluonnetta osittain syynä siihen, että propagandatoiminta ja neuvottelut Suomen ja Espanjan kauppasopimuksesta olivat hyvin hankalia toteuttaa. Lisäksi lähetystöt kärsivät etenkin 1920-luvun alkupuolella resurssipulasta ja suhteiden puuttumisesta.⁸³

Suomi ja Ranska solmivat diplomaattisuhteet tammikuussa 1918, ja Ranska oli Iso-Britannian ohella Suomen tunnetuksi tekemisen tärkein kohde Euroopassa. Pariisin-lähetystö oli ylipäätään 1920-luvun alkupuolella merkittävin Suomen lähetystöistä, koska Pariisista pyrittiin ohjailemaan koko Manner-Euroopan politiikkaa. Siellä muun muassa valvottiin rauhansopimusten toteuttamista ja kehitettiin liittosopimusjärjestelmää. Pariisissa hoidettiin myös Suomen ulkopoliittikan kannalta tärkeitä tavoitteita, ja Pariisin-lähetystön edustaja hoiti vuoteen 1926 asti Suomen edustuksen Kansainliitossa.⁸⁴

Madridiin perustettiin lähetystö vuonna 1919. Espanja oli ulkomaanedustuksen kannalta vähämerkityksisimpiä maita, eikä siellä ollut poliittisia etuja valvottavana – kaupallisia intressejä kylläkin. Espanja ei kuulunut myöskään kulttuuripropagandan tärkeimpiin kohdemaihin, ja asiainhoitaja G. A. Gripenbergin täytyi aloittaa Suomen tunnetuksi tekeminen aivan alkutekijöistä. Lähetystö kuului myös ulkoasiainministeriön propagandarahojen jaossa vähäpätöisimpien edustustojen joukkoon ja niukkoina alkuvuosina kaikki voimavarat käytettiin talouselämän ja kaupan tunnetuksi tekemiseen. Kauppasopimus Suomen ja Espanjan välille solmittiin vuonna 1925, jonka jälkeen tuli mahdolliseksi myös muunlainen resurssien käyttäminen.⁸⁵

Maailmansotien välisenä aikana lähetystöille jaetuista määrärahoista suurimmat osuudet menivät Berliinin-, Lontoon- ja Pariisin-lähetystöille. Seuraavan kategorian muodostivat

⁸² Georg Achates Gripenberg (1890–1975) teki lähes koko uransa Suomen lähettiläänä ulkomailla. Hän toimi Suomen Madridin lähetystön asiainhoitajana vuosina 1923–1929. Gripenbergin aikana myös koko Etelä-Amerikka kuului Madridin lähetystön toiminta-alueeseen. Paasivirta 1968, 172; Seppinen & Häikiö 2004, 291.

⁸³ Paasivirta 1968, 65, 67, 143; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 38–41.

⁸⁴ Paasivirta 1968, 158–161; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 191.

⁸⁵ Paasivirta 1968, 172; Soikkanen 2003, 24; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 133, 137, 167.

Riika, Tallinna ja Tukholma, jonka jälkeen tuli Washington. Loput, joihin kuului myös Madridin-lähetystö, saivat vain murusia.⁸⁶

3.2 Pariisi ja kamppailu pätevydestä

Vuoden 1923 kesäkuussa Suomen hallitus vastaanotti virallisen kutsun osallistua keväällä 1925 järjestettävään Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn. Ulkoasiainministeriöstä lähetettiin pyyntö kauppaja- ja teollisuusministeriöön ryhtyä "asian aiheuttamiin toimenpiteisiin". Suomen Taideteollisuusyhdistykseltä, Teollisuusyhdistykseltä ja Valtion Rakennustaidelautakunnalta kysyttiin kantaa näyttelyyn osallistumisesta. Kaikki asettuivat puoltamaan Suomen osallistumista korostaen, että esiintymisen olisi oltava edustavaa ja Suomen sekä sen korkeatasoisen taideteollisuuden arvon mukaista. Hallitus kokosi joulukuussa 1923 Gustaf Strengellin alaisuuteen viisihenkisen näyttelytoimikunnan valmistelemaan luonnoksen osallistumista varten. Toimikunta antoi lausunnon tammikuun 5. päivänä 1924. Kustannuslaskelmien mukaan miljoona markkaa oli vähin määrä, jolla voitaisiin ajatella omaa, tarpeeksi edustavaa näyttelyosastoa tai paviljonkia. Lausunnossa myös ehdotettiin, että mikäli valtio ei pystyisi summaa myöntämään, suunnitelmista tulisi luopua kokonaan.⁸⁷

Alkuvuodesta 1924 Ranska uudisti näyttelykutsun muutamaankin kertaan ja korosti, että näyttelyn ranskalaiset järjestäjät haluaisivat vastauksen mahdollisimman pian. Kauppaja- ja teollisuusministeriön vastaus saapui ulkoasiainministeriöön vasta vuoden 1924 loka-kuussa ja siinä ilmoitettiin, ettei valtioneuvoston raha-asiainvaliokunta voi ehdottaa tarvittavia varoja myönnettäviksi eikä kauppaja- ja teollisuusministeriö siten voinut alkaa muihin toimenpiteisiin näyttelyn suhteen. Vastauksen seurauksena Strengellin toimi-kunta katsoi, ettei se kyennyt jatkamaan suunnitelmien tekemistä ja sen toiminta loppui. Yhdistyksille jäi näin tyrehtyneiden neuvottelujen jälkeen käsitys,

⁸⁶ Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 396.

⁸⁷ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA; Strengell 1925, 1–2; Rönehholm 1945, 160–161.

että suunnitelmat raukesivat eikä Suomi aikonut osallistua lainkaan Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn.⁸⁸

Kauppa- ja teollisuusministeriön kielteisestä rahoituspäätöksestä ja näyttelykomitean hajoamisesta huolimatta ulkoasiainministeri Hjalmar Procopé⁸⁹ jatkoi näyttelyosallistumisen järjestämistä. Hän ja Pariisin-lähetystön lähettiläs Carl Enckell⁹⁰ alkoivat pohtia ryijynäyttelyä, jonka he näkivät ainoaksi mahdollisuudeksi Suomen osallistua näyttelyyn. Taideteollisuusnäyttelyn ranskalaiset järjestäjät olivat korostaneet kutsusaan, että näyttelyssä oli tarkoitus esitellä vain uusia tuotteita, mikä vaikutti myös suomalaisten osallistumissuunnitelmiin.⁹¹

Ulkoasiainministeriössä näyttelyä pidettiin tärkeänä propagandakeinona. Procopén mielestä siitä poisjääminen olisi näyttäytynyt ulkomaille ensiksi merkinä siitä, ettei Suomessa ollut korkeatasoista taideteollisuutta, ja toiseksi mielenosoituksena Ranskaa vastaan. Pariisi oli ollut ensimmäisen maailmansodan päättymisen jälkeen paikka, josta pyrittiin ohjaamaan koko Manner-Euroopan politiikkaa. Suomen Pariisin-lähetystö oli siten 1920-luvun alkupuolella merkittävin kaikista Suomen ulkomailta toimivista lähetystöistä. Euroopan sen hetken kenties merkittävimmän valtion närkästyttäminen taideteollisuusnäyttelyn vuoksi olisi saattanut olla poliittisesti, jos ei aivan katastrofi, negatiivinen vaikutuksiltaan joka tapauksessa. Pariisissa nimittäin ajettiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen myös Suomen ulkopoliitikalle tärkeitä tavoitteita.⁹²

⁸⁸ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA, OA; Ornamon kokouspöytäkirja 9.1.1925, OA.

⁸⁹ Johan Hjalmar Fredrik (Hjalmar Johan Fredrik, Hj.J) Procopé (1889–1954) toimi ulkoasiainministerinä vuosina 1924–1925 ja 1927–1931. Hän osoitti monin tavoin kiinnostusta kaupallisten kysymysten hoitoa kohtaan ja pyrki tehostamaan ja saamaan paremmin maan virallisten edustustojen kaupallista informaatiota tarkoitustaan vastaavaksi. Eduskunta, Kansanedustajat 1907–, Procopé, Johan Hjalmar Fredrik; Paasivirta 1968, 210.

⁹⁰ Carl Enckell (1876–1959) teki työuransa ulkoasiainhallinossa sekä yhteiskunnallisena vaikuttajana eri yhtiöiden hallituksissa ja monien taloudellisten järjestöjen johtopaikoilla. 1920-luvulla hän toimi muun muassa Pariisin suurlähetystön lähettiläänä 1919–1926 sekä ulkoasiainministerinä 1922 ja 1924–1925. af Forselles-Riska 2003, 38, 48.

⁹¹ Kutsu Ranskan suurlähetystöstä UM:lle 1.6.1923, UM 65 41 I, UMA; Kirje Suomen Pariisin lähetystöstä UM:lle 25.1.1924, UM 65 41 I, UMA; kirje Ranskan Suomen suurlähetystöstä UM:lle 7.2.1924, UM 65 41 I, UMA; kirje KTM:ltä UM:lle 8.10.1924, UM 65 41 I, UMA; UM:n Procopén sähkösanoma Pariisin lähetystön Enckellille 13.11.1924, UM 65 41 I, UMA.

⁹² Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; Paasivirta 1968, 160–161.

Ulkoasiainministeri Procopé keskusteli näyttelystä tohtori ja taideteoreetikko Sigurd Frosteruksen⁹³ kanssa ja viittasi jo Enckellin kanssa käymiinsä keskusteluihin ryijynäyttelystä. Procopé otti Frosteruksen kehotuksesta yhteyttä professori U. T. Sireliukseen⁹⁴, joka taas suositteli kääntymään taide- ja antiikkikauppias Ivar Hörhammerin⁹⁵ puoleen. Hörhammer lupasikin järjestää näyttelyn 30 000 markalla. Hän ehdotti näytteille pantavaksi antiikkisia ryijyjä, mutta Enckell ilmoitti nopeasti, että näyttelyjärjestäjien vaatimuksesta kaikkien esineiden olisi oltava moderneja. Enckell myös toivoi, että ryijyjen mukana lähetettäisiin jokin pieni taidehuonekalu ja keramiikkaesineitä. Suomi teki virallisen ilmoituksensa näyttelyyn osallistumisesta ilmoittautumisajan jo umpeuduttua ja hetken näytti siltä, ettei Suomen ollut enää mahdollista saada tilaa käyttöönsä. Enckellin järjestelyjen ansiosta Suomi sai kuitenkin tarvitsemansa tilan Grand Palais'sta, joka oli näyttelyalueen päärakennus. Valtioneuvosto päätti myöntää 30 000 markkaa Ivar Hörhammerille ja hänen näyttelysuunnitelmalleen sivuuttaen samalla taideteollisuuden harjoittajat ja heidän aikaisemmat lausuntonsa ja suunnitelmansa.⁹⁶

Ivar Hörhammer alkoi tehdä suunnitelmia näyttelyä varten yhdessä professori Sireliuksen kanssa. Näyttelyn oli tarkoitus aueta 15.4.1925, ja vielä helmikuun alussa 1925 Hörhammer teki ahkerasti suunnitelmia ja valmisteluja näyttelyä varten. Näyttely olisi avoinna puolen vuoden ajan, ja Hörhammerin arvioimalla rahamäärällä oli tarkoitus kattaa paitsi itse osaston rakentaminen ja sisustaminen, myös esineiden kuljetukset Suomesta Rans-kaan ja takaisin, muut kulut kuten siivous, valaistus ja henkilökunnan

⁹³ Sigurd Frosterus (1876–1956) oli arkkitehti, jonka tunnetuin työ on Stockmannin tavaratalo Helsingissä. Arkkitehtuurimuseo, arkkitehdit Frosterus, Sigurd.

⁹⁴ Uuno Taavi Sirelius (1872–1929) oli Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisen kansatieteen ensimmäinen professori 1921–29. Hän teki aineistonkeruumatkoja Siperiaan ja Keski-Venäjälle ja keskittyi myös suomalaiseen kansatieteeseen ja siinä erityisesti ryijyihin. Kulttuurien museo, Kaukaa haettua, neljätoista suomalaista maailmanmatkaajaa.

⁹⁵ Ivar Hörhammer (1884–1953) toimi taidekauppiana Helsingissä vuosina 1917–1953, Galerie Hörhammer Oy:n toimitusjohtajana 1918–1953 sekä Sosialidemokraattisen puolueen kansanedustajana 1909–1911. Eduskunta, kansanedustajat 1907–, Hörhammer, Ivar.

⁹⁶ Hörhammerin kirje UM:n Procopéille 13.11.1924, UM 65 41 I, UMA; Enckellin sähkösanoma UM:lle 18.11.1924, UM 65 41 I, UMA; Enckellin sähkösanoma UM:lle 22.11.1924, UM 65 41 I, UMA; Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; Rönehholm 1945, 160–161.

palkkaaminen sekä kaikki muut näyttelyn vaatimat toimenpiteet ja järjestelyt sekä niistä aiheutuneet kustannukset.⁹⁷

Taideteollisuuspiireissä katsottiin, että Hörhammerin suunnitelmalla ja käytettävissä olleella rahamäärällä Suomi ja suomalainen taideteollisuus eivät saisi arvoistaan osastoa aikaiseksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys ja Koristetaiteilijain Liitto Ornamo liittoutuivat yhteen ja päättivät ryhtyä julkiseen protestiin lehdistön kautta ja sanoutua irti kaikista näyttelyjärjestelyistä. Niiden mielestä Hörhammer ei ollut oikea henkilö järjestämään näyttelyä, koska hän oli täysin vieras taideteollisuuspiirien intresseille. Taideteollisuusyhdistyksessä ja Ornamossa oltiin myös sitä mieltä, että Suomen osallistuminen Hörhammerin suunnitelmalla asettaisi Suomen vertailuun sellaisten maiden osastojen kanssa, jotka olivat valmistelleet osallistumistaan pidempään ja saaneet käyttöönsä huomattavan paljon suuremman määrärahan. Suomen osasto vertautuisi väistämättä epäedullisessa valossa toisiin osastoihin. Esimerkiksi Itävallan osastolle oli myönnetty viiden, Ruotsille neljän ja Tanskalle kolmen miljoonan Suomen markan suuruinen määräraha, joihin verrattuna Suomen myöntämä 30 000 markan tuki tuntuu todella vaatimattomalta.⁹⁸

Taideteollisuuspiireissä oltiin varmoja myös siitä, että Suomen osastosta ei pystyttäisi tekemään 30 000 markalla taiteellisesti ja arkkitehtonisesti tyydyttävää. Näyttelyvieraat eivät siten saisi Suomen taideteollisuudesta oikeaa kuvaa, saati että se esittäytyisi arvolleen sopivalla tavalla. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* arkkitehti Rafael Blomstedt oli sitä mieltä, että suunnitelmat lähettää näytteille vain tekstiiliesineitä antaisi väärän kuvan suomalaisen taideteollisuuden sen hetkisestä tilasta. Myös taiteilija Gunnar Finne oli huolissaan Suomen osallistumisen edustavuudesta ja hän esitti, että käytettävissä olevaa rahamäärää täytyisi kasvattaa ja näyttelyä järjestämään tulisi saada "tunnettuja taideteollisuuden eri haarojen edustajia". Hörhammerin suunnitelmaa pidettiin liian

⁹⁷ Procopén kirje Pariisin lähetystölle 19.12.1924, UM 65 41 I, UMA; UM:n kirje Pariisin lähetystölle 9.2.1925, UM 65 41 I, UMA; Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; UM:n kirje Pariisin lähetystölle 6.2.[1926, vuosiluku puuttuu, päätelty asiayhteydestä], UM 65 41 II, UMA.

⁹⁸ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA; Ornamon kokouspöytäkirja 9.1.1925, A1 Kansio 1A, OA; Strengell 1925, 1–2.

suppeana ja "sattumanvaraisena", eikä se toisi Suomelle muuta kuin korkeintaan haitallista ja vääristävää huomiota.⁹⁹

Ulkoasiainministeri Hjalmar Procopé ja Pariisin-lähettiläs Carl Enckell olivat luvanneet Ranskan viranomaisille Suomen osallistuvan näyttelyyn, ja ranskalaiset pitivät lupauksesta kiinni. Taideteollisuuspiireissä jopa ehdotettiin näyttelyn estämistä siten, että suunnittelijat kieltäisivät ryijyjensä laittamisen esille. Boikotilla uhattiin, vaikka Hörhammerille oli aiemmin eri tahoilta esineitä luvattu. Ulkoasiainministeriössä vastustus otettiin vakavasti, koska se olisi voinut tuoda negatiivista huomiota Suomelle ja haitata näyttelyn järjestämistä. Näyttelyyn osallistumista ei myöskään enää ollut mahdollista perua.¹⁰⁰

Helmikuun 10. päivänä 1925 Taideteollisuusyhdistys ja Ornamo jättivät yhteisen esityksen, jossa ehdotettiin näyttelyn järjestämisen siirtämistä arkkitehti Gustaf Strengellin vastuulle ja että varsinaisen näyttelyn sijaan Suomelle varatusta tilasta tehtäisiin kansallinen ja Suomen taideteollisuutta edustava kunniasali, eräänlainen "kohtelias kiitos kutsusta näyttelyyn". Suomen osasto ei olisi siis varsinainen näyttely, joka paljastaisi resurssien puutteellisuuden, vaan siellä tuotaisiin laajasti esiin Suomen taiteen ja taideteollisuuden taso tekemällä arkkitehtonisesti jäsentynyt ja kauniisti koristeltu sali. Esityksessä tuotiin esille myös se, että Hörhammerin suunnitelmalla Suomi asettuisi sellaisten osallistujamaiden rinnalle, jotka olivat valmistelleet osastoaan jo reilun vuoden ajan ja saaneet käytettäväkseen paljon suuremmat taloudelliset resurssit kuin Suomi. Suunnitelman toteutusta varten esitettiin tarvetta 50 000 markasta valtiolta ja loput tarvittavat varat luvattiin hankkia yksityishenkilöiltä.¹⁰¹

Ehdotuksessa korostettiin myös sitä, että Suomen osaston järjestävän henkilön tuli nauttia Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon luottamusta. Mikäli ehdotus hylättäisiin, Taideteollisuusyhdistys ja Ornamo katsoisivat olevansa pakotettuja tekemään lehdistön

⁹⁹ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA; HS 3.2.1925, "Pariisin taideteollisuusnäyttely. Onko Suomen otettava näyttelyyn osaa ja millä tavoin?"

¹⁰⁰ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA; Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; Strengell 1925, 1–2.

¹⁰¹ Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; UM:n kirje Pariisin lähetystölle 6.2.[1926, vuosiluku puuttuu, päätelty asiayhteydestä], UM 65 41 II, UMA; Strengell 1925, 2.

kautta virallisen protestin ja sanoutumaan irti kaikesta vastuusta näyttelyä koskien. Ulkoasiainhallinto ja ulkoasiainministeri Procopé olivat puun ja kuoren välissä. Ensinnä taideteollisuusjärjestöt vaativat Suomelle edustavampaa ja asiantuntevammalla pohjalla olevaa näyttelyosastoa boikotoinnin ja protestin uhalla, toiseksi valtion myöntämät määrärahat olivat hyvin niukat ja näyttelyosastoa oltiin jo hyvää vauhtia järjestämässä ja kolmanneksi Suomi ei voinut enää kasvojaan menettämättä perääntyä osallistumisestaan.¹⁰²

Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon vastustus ja lehdistössä tapahtunut keskustelu herättivät kysymyksen siitä, kenellä oli oikeus määritellä se, millaisena suomalainen taideteollisuus ja samalla Suomi ylipäänsä esitettiin ja millaista kuvaa niistä rakennettiin kansainvälisillä näyttämöillä. Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon mielestä taidekauppias Hörhammerilla ei sellaista pätevyyttä ollut – ei ainakaan sellaisella suunnitelmalla, jonka hän teki hyvin niukan määrärahan puitteissa. Mielenkiintoinen käänne oli myös se, että Hörhammerin suunnitelmia vastustamaan saatiin myös sellaisia henkilöitä, jotka olivat töitään hänelle jo aiemmin luvanneet.¹⁰³

Ivar Hörhammer oli taidekauppiaina ja gallerian toimitusjohtajana lähellä taide- ja taideteollisuuskenttää, mutta hän ei ollut taiteilija, suunnittelija tai arkkitehti eikä siten kuulunut kumpaankaan taideteollisuusyhdistykseen. Hörhammeria pidettiin ulkopuolisena ja epäpätevänä arvioimaan sitä, mikä oli suomalaisen taideteollisuuden taso ja myös sitä, millaisena se tulisi esittää. Taideteollisuusyhdistykset ehdottivat – tai pikemminkin painostivat – Hörhammerin tilalle arkkitehtia, Suomessa ja taideteollisuuspiireissä arvostettua ja sisäpiiriin kuuluvaa Strengelliä, joka niiden mielestä oli pätevä näyttelyn rakentamaan.¹⁰⁴

Hörhammer suostui siirtämään vastuun näyttelyn järjestämisestä Strengellille, kunhan hän saisi korvauksen kuluista, joita oli näyttelyä varten ehtinyt käyttää. Tästä päästiin yhteisymmärrykseen, ja kun myös ulkoasiainministeriössä hyväksyttiin taideteollisuuspiirien ehdotus, Strengell sai tehtäväkseen Suomen osaston järjestämisen helmi-kuun puolivälissä 1925. Strengell sai valtiolta lisärahaa 20 000 markkaa sekä suomalai-

¹⁰² Armas Lindgrenin (Suomen Taideteollisuusyhdistys) ja Arttu Brummer-Korvenkontion (Ornamo) kirje UM:n Procopéille 16.2.1925, UM 65 41 I, UMA; Strengell 1925, 1–2.

¹⁰³ Ornamon kokouspöytäkirjat 9.1.1925 ja 11.2.1925, A1 Kansio 1A, OA.

¹⁰⁴ Ornamon kokouspöytäkirjat 9.1.1925 ja 11.2.1925, A1 Kansio 1A, OA.

silta kulttuurinharrastajilta ja taideteollisuutta lähellä olevilta teollisuustoimijoilta yhteensä noin 125 000 markkaa.¹⁰⁵ Suomen osaston kokonaiskustannukset olivat siten 175 000 markkaa.¹⁰⁶

Gustaf Strengellin aikataulu oli hyvin kireä: hän sai näyttelyjärjestämistehtävän kaksi kuukautta ennen avajaispäivää. Lisäksi Hörhammerin aiemmin tekemät suunnitelmat olivat Strengellin kannalta suureksi osaksi hyödyttömiä ja näyttelytilakin oli odotettua huonommassa kunnossa. Avustajakseen Strengell sai koristetaiteilija Henry Ericssonin ja jälkimmäisen suunnitelman mukaan luotiin Suomelle sisustusarkkitehti Harry Röneholmin sanoin edustushuone, "jonkinlainen 'salon d'honneur' – siisti käyntikortti".¹⁰⁷

Suomen osasto valmistui ajallaan huolimatta hyvin tiukasta aikataulusta ja siitä, että näyttely-osastoa rakentamassa ollut Henry Ericsson sairastui kesken töiden. Lisäksi vaikeuksia aiheutti myös kattomaalaustekniikka. Näyttelyyn myönnetyt varat eivät riittäneet osaston kunnossapitoon näyttelyn aukioloaikana ja henkilökunnan palkkaamiseen yleisöä opastamaan, minkä takia Suomen osasto oli "mykkänä" koko näyttelyn keston ajan. Röneholmin mukaan hyvin harva näyttelyssä kävijä edes tiesi olevansa Suomen osastossa, sillä opastusteksti oli hillitty ja näkyi huonosti hämärässä huoneessa, johon kaiken lisäksi tultiin ulkoa auringonpaisteesta. Monelta kävijältä osasto jäi huomaamatta, koska he luulivat olevansa vain läpikulkuhuoneessa, jonkinlaisessa suuressa näyttelypalatsin eteisessä tai tuulikaapissa.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Kustannusten jakautumisessa ja avustusten määrissä on ristiriitaisuuksia ja epätarkkuuksia eri lähteissä. Harry Röneholmin (1945, 160–163) mukaan valtio myönsi Strengellille 50 000 markkaa ja Strengell hankki yksityisiltä 125 000 markkaa. UM:n (UM:n kirje Pariisiin lähetystölle 6.2. [1926, päätelty asiayhteydestä]) mukaan valtio myönsi Strengellille yhteensä 120 000 markkaa ja yksityisiltä hän sai hieman yli 40 000 markkaa. Strengellin omissa kustannuslaskelmissa (Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA) hän ilmoitti saaneensa 42 500 markkaa yksityisiltä lahjoittajilta. UM:n lähteet (UM:n kirje Pariisiin lähetystölle 6.2.[1926, päätelty asiayhteydestä]; Procopén kirje UM:lle 10.9.1925 [jossa puoltaa lisämäärärahan myöntämistä Strengellille ja arvioi valtiolle tuleviksi kustannuksiksi noin 110–120 000 markkaa], UM 65 41 I, UMA) tukevat sitä, että valtio myönsi Strengellille kaiken kaikkiaan noin 120 000 markkaa.

¹⁰⁶ Strengellin kertomus näyttelystä UM:lle 27.6.1925 (Berättelse över tillkomsten av "Finlands rum" på den stora internationella konstindustriutställningen i Paris år 1925), kansio 1, GSA; Hörhammerin kirje UM:lle 11.2.1925, UM 65 41 I, UMA; UM:n sähke Enckellille 16.2.1925, UM 65 41 I, UMA; Enckellin kirje UM:lle 10.6.1925, UM 65 41 I, UMA; Procopén kirje UM:lle 10.9.1925, UM 65 41 II, UMA; Röneholm 1945, 162.

¹⁰⁷ Strengell 1925, 2–3; Röneholm 1945, 162.

¹⁰⁸ HS 29.5.1925; Röneholm 1945, 162.

Näyttelyjärjestelyissä tulee hyvin esille suomalaisen ulkoasiainhallinnon järjestäytymättömyys ja yksittäisten henkilöiden vaikutusmahdollisuudet. Näyttelyiden järjestämistä varten ei ollut varsinaista organisoitunutta järjestelmää, vaan se oli paljolti yksittäisten henkilöiden tai yhdistysten varassa. Ilman ulkoasianministeri Procopén ja Pariisin-lähettiläs Enckellin henkilökohtaista kiinnostusta ja innokkuutta Suomi ei todennäköisesti olisi virallisesti osallistunut näyttelyyn. Procopén ja Enckellin mielestä näyttely oli arvokas Suomen suhteille ja näkyvyydelle Euroopassa.

3.3 Barcelona ja yhteinen linja

Alkuvuodesta 1927 ulkoasiainministeriö ryhtyi tiedustelemaan suomalaisten innokkuutta osallistua vuonna 1929 järjestettävään Barcelonan maailmannäyttelyyn. Ulkoasiainministeriö pyysi sekä kauppaja teollisuusministeriötä että opetusministeriötä harkitsemaan Suomen osallistumista näyttelyyn ja antamaan siitä lausuntonsa ulkoasiainministeriölle. Myöhemmin samana keväänä molemmat ministeriöt ilmoittivat, etteivät ne nähneet syytä viralliselle osallistumiselle näyttelyyn. Sen sijaan niiden mielestä yksityiset yritykset voisivat ottaa osaa näyttelyyn, mutta ilman valtion avustusta. Alkuasetelma oli siten sama kuin Pariisin näyttelyssä: ulkoasiainministeriössä oltiin kiinnostuneita osallistumaan, mutta muissa ministeriöissä asiaa ei pidetty tärkeänä virallisen Suomen näkökulmasta.¹⁰⁹

Ulkoasiainministeriössä ei kuitenkaan lannistuttu, vaikka näytteilleasettajien saamisen kannalta tärkeimmät ministeriöt kieltäytyivätkin antamasta apuaan. Ulkoasiainministeriö jatkoi asian valmistelua vähitellen sekä yksityisellä että julkisella sektorilla. Erityisesti Suomen Madridin-lähetystön asiantuntija G. A. Gripenberg pyrki päätäväisesti kääntämään virallisten tahojen päätökset Suomen virallista osallistumista puoltaviksi. Lokakuussa 1928 hän ilmoitti ulkoasiainministeriölle, että Suomen oli ilmoitettava virallisesta osallistumisestaan mahdollisimman pian, ja kertoi käyneensä keskustelua espanjalaisten näyttelyjärjestäjien kanssa. Hän myös ilmoitti saaneensa Suomelle varsin sopivan näyttelytilan "hyvin edullisilla ehdoilla". Gripenberg oli vakuuttunut siitä, että näyttelyllä olisi mahdollisuus edistää Suomen kannalta tärkeitä

¹⁰⁹ UM:n kirje KTM:lle 26.2.1927, UM 60d3, 155, UMA; KTM:n kirje UM:lle 28.4.1927, UM 60d3, 155, UMA; Opetusministeriön kirje UM:lle 6.5.1927, UM 60d3, 155, UMA; Rönehholm 1944, 170; Mattila 2000, 86; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 170–171;

asioita, ennen kaikkea vientiä ja kauppasuhteita, ja tehdä Suomea tunnetuksi. Hän toimi jopa hieman omapäisesti hankkimalla Suomelle näyttelytilan ennen kuin päätöstä ja ilmoitusta virallisesta osallistumisesta oli edes tehty. On hyvä muistaa yksittäisten henkilöiden vaikutusmahdollisuudet ulkoasiainhallinnossa. Järjestelyorganisaation puuttuessa ja ulkoasiainhallinnon ollessa muutosten alaisena yksittäiset toimijat pystyivät ajamaan itselleen tärkeitä ja kiinnostavia hankkeita eteenpäin.¹¹⁰

Gripenbergin mielestä Suomen tulisi osallistua näyttelyyn antaakseen näyttelyvieraille käsityksen siitä, millainen Suomi oli, ja esitelläkseen erityisesti vientiteollisuutta, joka voisi kiinnostaa kansainvälisiä markkinoita. Hänen mukaansa Suomen tulisi tehdä mahdollisimman vaikuttavaa propagandaa "talous- ja sivistyselämänsä puolesta" eikä pyrkiä esittelemään näytteitä kaikista mahdollisista teollisuusalojen tuotteista. Gripenbergin ulkoasiainministeriölle antamien arvioiden mukaan näyttelyssä tulisi käymään noin kaksi miljoonaa näyttelyvierasta.¹¹¹

Gripenbergin mielestä oli tärkeä korostaa Suomen merkitystä itsenäisenä ja kehittyneenä teollisuusmaana ja sen vuoksi oli otettava huomioon Espanjassa ja Etelä-Amerikassa vallitseva tietämättömyys Suomesta. Näyttelystä tulisi siten tehdä "dekoratiivinen, opettava ja huvittava", jotta se herättäisi kiinnostusta ja huomiota. Ennen kaikkea Suomesta tulisi antaa ajanmukainen käsitys teollisuusmaana. Gripenbergin näkemys Suomen osastosta ja näyttelyn mahdollisesta merkityksestä Suomen kaupalle, viennille ja tunnettuudelle maailmassa sekä se, miten se toteutettaisiin, oli harkittu ja pohdittu ja jopa hämmästyttävän pitkälle harkittu jo sen takia, että virallista päätöstä osallistumisesta ei ollut tehty. Gripenbergin kirjeet ulkoasiainministeriölle osoittavat, että hän piti maailmannäyttelyä tärkeänä markkinointikeinona Suomelle. Hänellä oli vahva näkemys siitä, millaisena Suomen tulisi näyttelyssä esiintyä ja millaisia asioita Suomesta kannattaisi esitellä.¹¹²

Joulukuun alussa 1928 ulkoasiainministeriö ilmoitti Madridin-lähetystölle eduskunnan päätöksen osallistua maailmannäyttelyyn. Samalla se pyysi lähetystöltä ehdotuksia tai näkökohtia suunnittelemiensa lentolehtisten ja julkaisujen suhteen. Julkaisujen suhteen

¹¹⁰ Gripenbergin kirjeet UM:lle 21.8.1928, 25.9.1928, 12.10.1928 ja 24.10.1928, UM 60d3, 155, UMA; Mattila 2000, 83.

¹¹¹ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60d3, 155, UMA.

¹¹² Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60d3, 155, UMA.

Gripenbergin viesti oli selvä: painopiste oli laitettava kuviin eikä tekstiin, tiedot tuli esittää kiinnostavalla ja tehokkaalla tavalla ja julkaisuihin täytyi sisällyttää erityinen Suomen vienti- ja tuontikauppaa koskeva kappale. Gripenberg korosti myös sitä, että julkaisuihin oli sisällytettävä ainakin kolme karttaa: maailmankartta, Euroopan kartta ja Suomen kartta, joista kahteen ensimmäiseen Suomi tuli merkitä selvästi. Hän halusi näin korostaa Suomen asemaa ja paikkaa maailmassa ja Euroopassa. Vaikka Suomi olikin Euroopan pohjoisella laidalla, se oli siltiärkevien ja saavutettavien reittien päässä mahdollisista kauppakumppanimaista.¹¹³

Suomen osaston pääarkkitehtina toimi sisustusarkkitehti Harry Röneholm taiteellisina avustajinaan taiteilijat G. A. Jysky ja Göran Hongell. Lisäksi taideteollisuustuotteita arvioimaan ja näyttelyyn valitsemaan asetettiin arvostelulautakunta, joka koostui Ornamon jäsenistä kuvanveistäjä Gunnar Finnestä, arkkitehti Werner Westistä ja taiteilija Henry Ericssonista sekä sijaisina toimivista tekstiilitaiteilija Eva Anttilasta ja taiteilija Göran Hongellista.¹¹⁴

Ulkomaisilla teollisuudenaloilla oli käytännössä kolme tapaa esitellä tuotteitaan Barcelonan maailmannäyttelyssä. Ensiksi ne pystyivät esittelemään tuotteensa näyttelyn eri halleissa, jotka keskittyivät tiettyyn teollisuudenalaan, toiseksi esittelemällä tuotteensa omalla osastollaan kahdessa yleisessä hallissa tai kolmanneksi esittelemällä tuotteensa maansa rakentamassa paviljongissa. Asiainhoitaja Gripenbergin mielestä Suomen ei tulisi esitellä teollisuustuotteitaan erillisissä halleissa, koska se hajottaisi suomalaiset tuotteet erilleen toisistaan muiden näyttelyesineiden joukkoon. Gripenbergin mielestä Suomen osallistumisen tärkein tavoite – Suomen tunnetuksi tekeminen teollisuusmaana – jäisi tällä tavoin toteutumatta. Hänen mielestään Suomen tulisi esitellä tuotteensa joko jommassa kummassa yleisessä hallissa tai talouden salliessa omassa paviljongissa. Kummassakin vaihtoehdossa Suomi esiintyisi kokonaisuutena monella eri teollisuudenalalla.¹¹⁵

¹¹³ UM:n kirje Madridin lähetystölle 8.12.1928, UM 60d3, 155, UMA; Gripenbergin kirje UM:lle 26.12.1928, UM 60d3, 155, UMA.

¹¹⁴ Ornamon kokouspöytäkirja 14.1.1929, Yleiskokousten pöytäkirjoja 1919–41, A1 Kansio 1A, OA; Röneholm 1945, 214.

¹¹⁵ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60d3, 155, UMA.

Gripenberg sai Suomelle näyttelytilan Alfonso XIII -hallista. Rakennuksessa oli kaksi suurta sisäänkäyntiä: pääsisäänkäynti Plaza de Bellos Oficios -torilta, joka oli koko näyttelyalueen keskus, ja toinen Calle de Lerida -kadulta, joka oli näyttelyalueen läntinen raja. Suomelle varattu alue oli Calle de Lerida -sisäänkäyntiä lähinnä oleva alue, jonne tätä sisäänkäyntiä käyttävä väistämättä astuisi ensimmäiseksi. Pääsisäänkäyntiä käyttävä vieras taas näkisi Suomen alueen taustalla.¹¹⁶

Hallituksen esityksessä 25.1.1929 arvioitiin näyttelyn kokonaiskustannusten nousevan 1,4 miljoonaan markkaan. Puolet siitä arvioitiin saatavaksi suurteollisuudelle varattavien paikkojen vuokrasta ja puolet ehdotettiin korvattavaksi yhteisistä varoista eduskunnan päätöksellä. Eduskunta myönsi 15.2.1929 näyttelyn aiheuttamiin kustannuksiin 700 000 markan määrärahan. Määräraha vaikuttaa suurelta siihen verrattuna, että Suomen Madridin-lähetystön määräraha koko vuodeksi oli noin 500 000 markkaa 1920-luvun jälkipuoliskolla. Toisaalta rahamäärä näyttää olevan alimitoitettu näyttelyn aiheuttamiin kustannuksiin nähden, koska Gripenbergin seuraaja, Madridin lähetystöä vuodesta 1929 hallinnoinut asiantuntija Niilo Orasmaa arvioi, että näyttelytilan taiteellisesti onnistunutta järjestelyä olisi voinut korostaa matoilla, mutta koska rahaa oli niukasti, matot saatiin vuokrattua vain avajaispäiväksi. Suomen osaston avajaisia vietettiin muutama päivä koko maailmannäyttelyn virallisten avajaisten jälkeen (Ks. kuva 1, 50.), ja vieraina olivat muun muassa Espanjan kuningaspari lapsineen, kenraali Primo de Rivera sekä muita espanjalaisia ja suomalaisia arvohenkilöitä. Kuninkaalle lahjoitettiin karhunkaatoaiheinen hopeamalja, (ks. kuva 1, 50, keskellä pöytää täynnä valkoisia ruusuja), kuningattarelle Karhulan kristallimaljakko ja Arabian keramiikkatarjotin, prinsessat saivat visakoivuiset sukset ja prinssi Suomen korupainoskartaston. Suomen osasto herätti näyttelyvieraisissa mielenkiintoa ja monet suomalaistuotteet palkittiin (liite 3).¹¹⁷

¹¹⁶ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60d3, 155, UMA.

¹¹⁷ HS 153/1929, 7, 13; US 144/1929, 16; Espanjan lähetystön asiantuntijan Niilo Orasmaan raportti näyttelyn lopettajaisista 20.1.1930, UM 60d3, 155, UMA; HE 2/1929 vp; Röneholm 1945, 220; Mattila 2000, 83.



Kuva 1. Suomen osaston avajaiset Barcelonan maailmannäyttelyssä. Suomen lasimuseo, Riihimäki.

Vaikka taideteollisuustuotteet arvosteltiin ja valittiin etukäteen, näyttelyn kokoamisessa oli joustavuutta ja Röneholmilla vaikutti olleen suhteellisen vapaat kädet näyttelyn rakentamisessa ainakin taideteollisuustuotteiden suhteen. Röneholm toimi varapuheenjohtajana Ornamon johtokunnassa vuonna 1929 ja raportoi näyttelyn rakentamisen edistymisestä yhdistyksen johtokunnalle. Hänellä oli tietty näkemys siitä, millaisia tuotteita hän halusi näyttelyyn, millaisia tuotteita sinne sopisi ja mitkä esittelisivät suomalaista taideteollisuutta parhaiten. Röneholm esimerkiksi pyysi näyttelyä rakentaessaan lähettämään lisää esineitä Barcelonaan. Teollisuuden suhteen hänen kätensä olivat sidotummat: teollisuusyritykset olivat saaneet etukäteen ilmoittaa osallistumisensa ja ne saivat toimittaa näyttelyyn parhaiten toimintaansa ja teknologista kehitystään esitteleviä tuotteita.¹¹⁸

Barcelonan näyttelyn järjestelyissä korostuu etenkin G. A. Gripenbergin toimeliaisuus ja näkemys siitä, miten Suomea voitaisiin näyttelyssä esitellä mahdollisimman hyvässä

¹¹⁸ Röneholmin kirje Ornamolle 9.4.1929, Jäsentoiminta, näyttelyt, kilpailut v. 1921–51, B.1. Kansio 22, OA.

valossa. Hänen mielestään näyttelyyn osallistuminen tekisi hyvää Suomen maineelle ja kauppa-suhteille sekä lisäisi Suomen tunnettuutta Euroopassa ja maailmalla. Myös ulkoasiainministeriössä osallistumista pidettiin tärkeänä ja Gripenbergin toimet hyväksyttiin. Eduskunnan ja muiden ministeriöiden vastahankaisuus myöntää varoja näyttelyä varten ei ole yllättävää: 1920-luvulla pyrkimykset olivat ennen kaikkea sisäpoliittisia ja toimet ulkomailla nähtiin tärkeysjärjestyksessä oman maan asioita vähäisimmiksi. Näyttelyn tuomaa arvoa maineelle ja tunnettuudelle ei kenties osattu ajatella, vaan siinä mielessä tavoitteet ja resurssit oli suunnattu enemmänkin kotimaan konkreettisiin tarpeisiin ja niiden tyydyttämiseen.

4 Pariisin ja Barcelonan kansainväliset näyttelyt

4.1 Edistyksen ja uutuuksien näyttämöt

Pariisin kansainvälisen taideteollisuusnäyttelyn tavoitteena oli esitellä uusinta suunnittelua, ja järjestäjät edellyttivät näytteilleasettajilta vain moderneja ja ainutlaatuisia tuotteita. Näyttelyyn haluttiin mahdollisimman paljon uutuuksia ja mahdollisimman vähän traditionaalista muotoilua, vaikkakin kaikkien tuotteiden piti olla myös käytännöllisiä ja käyttöön soveltuvia.¹¹⁹

Monet näyttelyalueen rakennuksista olivat erittäin veistoksellisia samalla kun niissä oli runsaasti kohokuva- ja muita kolmiulotteisia koristeita sekä ulko- että sisätiloissa. Perinteiset arkkitehtuurin ja muotoilun ajatukset nähtiin vanhanaikaisina ja esimerkiksi Grand Palais'n, joka oli rakennettu vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyä varten ja joka oli yksi vuoden 1925 taideteollisuusnäyttelyn keskeisistä näyttelyrakennuksista, sisätilat muotoiltiin väliaikaisratkaisuilla uudelleen vastaamaan näytteilleasettajien tarpeita.¹²⁰

Sisustusarkkitehti Harry Rönholmin mielestä Pariisin taideteollisuusnäyttelyn vaikutukset olivat suuret, vaikkakin näyttelyn kokonaiskuva oli hänen mielestään erittäin kirjava ja rakennustaiteellisesti "sangen vähän ylentävää laatua". Näyttelyn huomattavin nähtävyys oli ranskalaisen julkaisun *L'Esprit Nouveau*'n rakennuttama talo, jonka olivat

¹¹⁹ Allwood 1977/2001, 102.

¹²⁰ Allwood 1977/2001, 102–103.

suunnitelleet arkkitehdit Le Corbusier¹²¹ ja Pierre Jeanneret¹²². Näyttelyn myötä näiden kahden nuoren arkkitehdin nimet tulivat tunnetuksi maailmanlaajuisesti, ja uudet tuulet levisivät Ranskasta myös Suomeen. Le Corbusierin ja Jeanneret'n rakennus osoitti Röneholmin mielestä sellaisia rohkeita otteita ja uutta muotokieltä, että voitiin puhua "täydellisestä vallankumouksesta".¹²³

Vaikka Le Corbusierin rakennus ja sen kokonaisarkkitehtuuria tukeva sisustus olivat niitä harvoja poikkeuksellisia ja moderneja teoksia art deco -esineiden joukossa, se herätti positiivisen huomion lisäksi myös negatiivisia mielipiteitä jo ennen näyttelyn avaamista. Kansainvälinen palkintotuomaristo olisi halunnut palkita rakennuksen ensimmäisellä palkinnolla, mutta Ranskan akatemia käytti veto-oikeutta sillä perusteella, että Le Corbusierin rakennus "ei ollut arkkitehtuuria".¹²⁴

Barcelonan maailmannäyttely vuonna 1929 puolestaan ei ainakaan Suomen osaston pääarkkitehdin Harry Röneholmin mielestä tuonut kokonaisuudessaan juurikaan uutta ja herättävää, vaan se oli enemmänkin katsaus menneisyyteen. Hänen mukaansa tekniikan alalla oli useita uutuuksia, mutta ne jäivät muun nähtävän varjoon. Isäntämaa Espanja esitteli esimerkiksi laajassa kuvaelmasarjassa merkittäviä tapahtumia historiastaan pukuineen, seinävaatteineen, huonekaluineen, ajopeleineen, aseineen ja muine esineineen, ja usea niistä jäljitteli jotakin kuuluisaa taulua. Barcelonaan oli myös rakennettu pysyvästi espanjalainen kyläkaupunki, joka oli tarkka jäljennös tyypillisestä espanjalaisesta pikkukaupungista. Monesti tämänkaltaiset rakennelmat purettiin näyttelyn päättymisen jälkeen, mutta Barcelonassa talot olivat aitoja, asuttavia ja huolellisesti sisustettuja esikuviansa mukaan.¹²⁵

Röneholmin näkemys on mielenkiintoinen sen vuoksi, että esimerkiksi John Allwood pitää Barcelonan maailmannäyttelyä yhtenä maailmansotien välisen ajan ihmeellisimpänä tapahtumana. Allwood kiittää erityisesti näyttelyn kokonaisvalaistusta, art

¹²¹ Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, 1887–1965) oli sveitsiläissyntyinen arkkitehti, ympäristösuunnittelija, maalari, kirjailija, muotoilija ja teoreetikko, joka toimi aktiivisesti ennen kaikkea Ranskassa. Hän johti modernia liikettä 1920-luvulla. MoMA, Le Corbusierin esittely.

¹²² Pierre Jeanneret (1896–1967) oli sveitsiläinen arkkitehti ja huonekalusuunnittelija. Hän toimi kahtena ajanjaksona yhteistyössä serkkunsa Le Corbusierin kanssa. MoMA, Pierre Jeanneret'n esittely.

¹²³ Röneholm 1945, 160.

¹²⁴ Allwood 1977/2001, 103.

¹²⁵ Röneholm 1945, 223.

deco -tyylisiä lasivalaisimia, valaistuja suihkulähteitä näyttelyalueen päärakennuksen alapuolella olevassa rinteessä ja espanjalaista sähköteollisuutta, joka ei ollut säästellyt kustannuksissa.¹²⁶

Uusinta, modernia tyyliä Barcelonassa edusti Mies van der Rohe¹²⁷ suunnittelema Saksan edustuspaaviljonki. Se oli merkki niistä muutoksista, joita saksalainen Bauhaus-koulu ja sen uusi funktionalismi olivat tuomassa sekä arkkitehtuuriin että muotoiluun seuraavien kahden vuosikymmenen aikana. Rakennus oli kokonaistaideteos, jossa tilaa ja sen aistimista ja kokemista edesauttoivat riisuttu ja rakennusta varten suunniteltu sisustus. Kuten Le Corbusierin rakennus Pariisissa, van der Rohe rakennus ei esitellyt tavaroita tai saavutuksia, vaan uutta ajattelua arkkitehtuurissa ja suunnittelussa. Korostuneina olivat tila ja sen jatkumot, materiaalit ja huonekalujen pelkistetty keveys.¹²⁸

4.2 Salon d'honneur

Suomen osasto Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä oli eräänlaisessa eteishallissa Grand Palais -palatsissa, joka oli näyttelyn keskusrakennus. Sali sijaitsi palatsin pohjakerroksessa sen kaakkoiskulmassa (ks. kuva 2, 54). Ulkopuolella Suomen osastoon vievien rappusten edessä oli näyttelyajan toiminut kansallisuuksien katu, Cours la Reine, ja sisälle Suomen osastoon kuljettiin suurista takoraudasta ja lasista valmistettujen kaksoisovien kautta. Sisäänkäynnin yläpuolella oli Suomen vaakuna ja nimikilpi Finlande, jotka oli valaistu sähkövalolla. Aluksi oli tarkoitus, että ovi olisi avajaisissa vain uloskäyntiä varten, mutta keskustelut ranskalaisten näyttelyjärjestäjien kanssa johtivat siihen, että ovesta kuljettiin sekä ulos että sisään. Suomen sali oli siten monille näyttelyvieraille ensimmäinen huone, jonka he Grand Palais'ssa näkivät.¹²⁹

Suomen sali oli muodoltaan kuusikulmainen ja halkaisijaltaan 12 metriä. Korkeudeltaan se oli kuusi metriä. Huone oli alun perin suunniteltu Grand Palais'n kaakkoisoven etuhuoneeksi ja eteiseksi, ja sitä määritteli tiukka symmetria ja samanmuotoisuus sekä koristeiden vähäisyys. Huoneen neljällä seinällä oli oviaukot, joista yhdestä kuljettiin

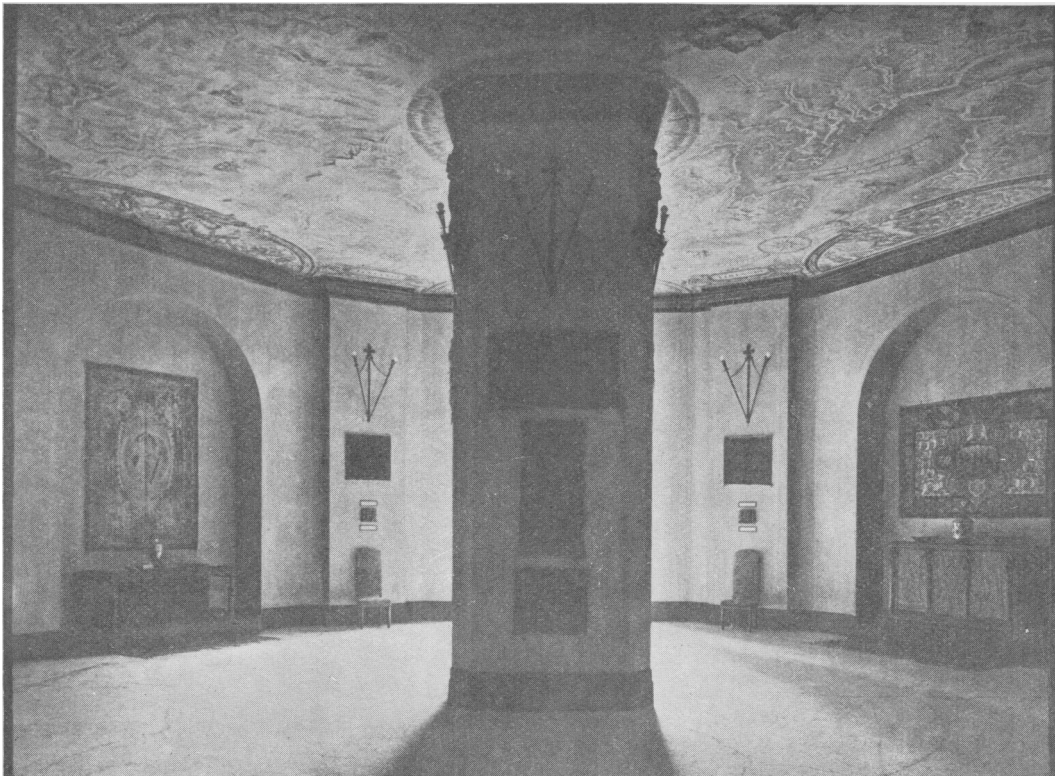
¹²⁶ Allwood 1977/2001, 105.

¹²⁷ Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) oli saksalainen arkkitehti. Hän oli 1920-luvulla aktiivinen saksalaisissa avantgarde-piireissä. Hän siirtyi 1940-luvulla Yhdysvaltoihin, jossa suunnitteli rakennuksia esimerkiksi Chicagoon ja New Yorkiin. Designboom, Mies van der Rohe esittely.

¹²⁸ Allwood 1977/2001, 107; Mikkonen 1990.

¹²⁹ Strengell 1925, 3.

ulos Cours la Reine ja lopuista muualle palatsin sisätiloihin, taideteollisuusnäyttelyssä esimerkiksi viereisille Japanin ja Belgian osastoille. Lopuilla kahdella sivulla oli syvennykset. Seinille ei ollut tehty mitään sitten rakennusvuoden 1900, joten ne olivat hyvin kuluneet, ja kupolinmallisessa katossa näkyivät rautarakenteet. Suomen osastoa varten siitä tehtiin ikään kuin uusi huone kattamalla seinät ja katto rakennuskartongilla ja rappaamalla pinnat vaaleanharmaiksi näyttämään aidoilta kiviseiniltä.¹³⁰



Kuva 2. Suomen osasto Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä. Ornamon vuosikirja 1927, 19.

Muut huoneen oviaukot ja syvennykset olivat samankokoiset paitsi uloskäynnin oviaukko, joka oli sekä leveydeltään että korkeudeltaan muita suurempi. Keskellä huonetta oli neliönmuotoinen kulmistaan viistottu pylväs. Lattia oli koristettu kivimosaiikein ja sen työryhmä säilytti ennallaan. Koko huone oli puolihämärä ja värityys oli lämmin, jota korostivat näyttelyn ryijyjen ja kuvakudosten värisävyt.¹³¹

Seinien yksinkertaisuudella haluttiin korostaa, jopa alleviivata, kattoon maalattua suurta, sekkotekniikalla tehtyä maalausta. Henry Ericssonin suunnittelema ja yhdessä

¹³⁰ Strengell 1925, 3.

¹³¹ HS 29.5.1925; Strengell 1925, 3; Rönehölm 1945, 162.

avustajiensa¹³² kanssa maalaama teos esitti koristeellisesti Euroopan karttaa, jossa Suomen rajat oli erikseen merkitty. Maalaukseen oli tehty kuuden seinämän kohdalle vastaavasti kuusi kaarikuviota, joiden sisälle oli maalattu runollisesti käsitettäviä ja luonteelleen ominaisissa asennoissa olevia tuulenjumalia. Niiden tarkoitus oli tuoda rikkautta ja vaihtelua sommitelmaan. Kartan päävärit olivat ruskea ja sininen, ja lisäksi oli paljon punaruskeita, keltaisia, vihreitä ja kullanvärisiä yksityiskohtia, kuten vaakunoita ja maannimiä. Seinien ja katon kokonaisvaikutelma muistutti rikkaita holvi-maalauksia ja keskiajan koristelemattomia kivikirkkoja. Maalaustekniikka yhdisti katon karttamaalauksen vanhaan kotimaiseen traditioon, mutta käsittelytapa oli moderni. Kartta näkyi hyvin tultaessa huoneeseen ulko-ovesta portaita pitkin, mutta ainakin osalle yleisöstä sen sijoituskohte saattoi olla hankala ja epämukava.¹³³

Keskuspylvään jokaiseen viistottuun kulmaan oli asetettu pieni Carl Wilhelmsin suunnittelema kipsinen veistos kuvaamaan Suomen pääelinkeinoja. Jokaisessa kuudessa seinäpilasterissa sekä keskuspilarin neljällä sivulla oli mustat taiteilija B. Lindholmin suunnittelemat ja Taidetakomon valmistamat kaksoissoihdun muotoiset takorautalampetit, joiden lamppu oli pyöreä maitolasinen pallo (ks. kuva 2, 54 ja kuva 3, 56). Kolmen muille osastoille vievien uloskäyntien yläpuolisiin kaaritiiloihin oli sovitettu Suomen vaakuna ja sana Finlande ohuena reliefinä.¹³⁴

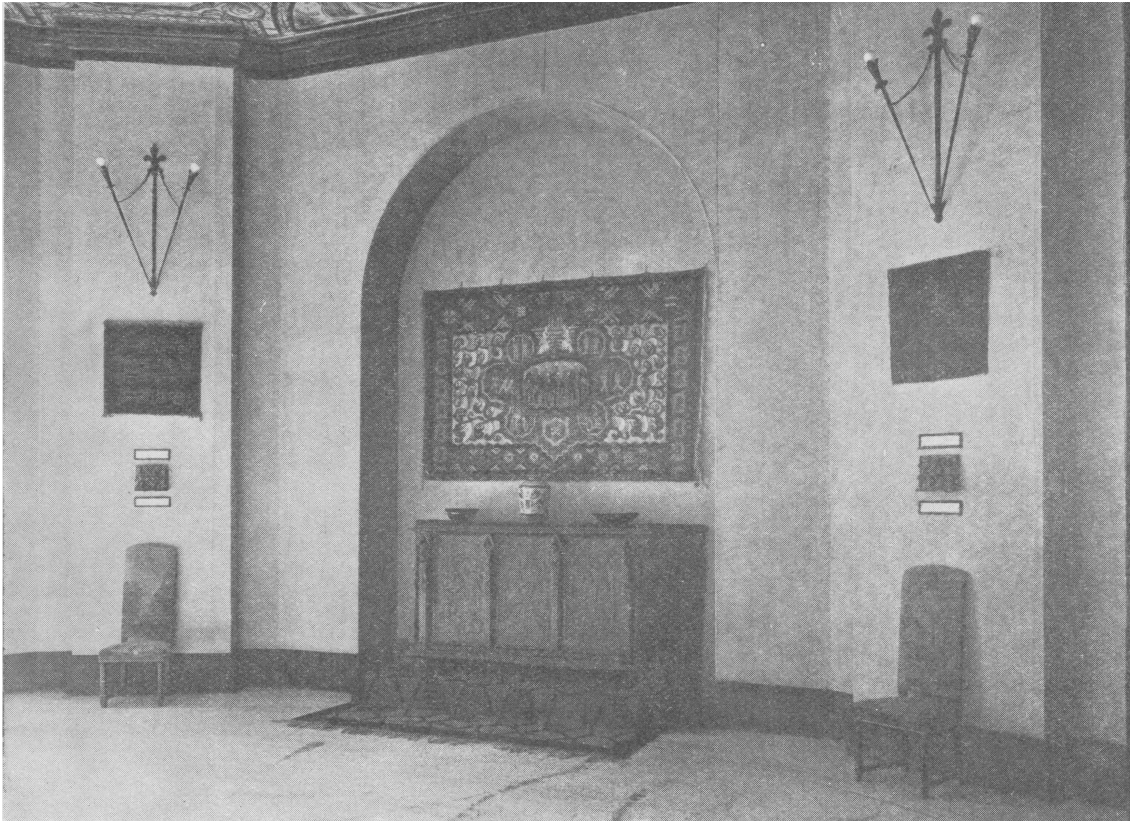
Huoneen yhdessä syvennyksessä oli matala tammikaappi (ks. kuvan 2 vas. reunassa, 54), jonka ovissa oli kuvanveistäjä Hannes Autereen tekemä reliefikoristelu. Kaapin päällä oli vapaasti seisovia ihmisveistoksia. Toisessa syvennyksessä oli tammipöytä, jonka etummaista jalkaparia koristi Hannes Autereen veistämät hahmot. Molemmat huonekalut oli asetettu matalalle korokkeelle. Jokaisen kuuden seinäpilasterin edessä oli korkeaselkäinen tuoli, jonka selkä ja istuin oli päällystetty käsinkudotulla utuisen pehmeällä, kellanvihreällä kuvakudoksella. Huonekalut oli suunnitellut sisustusarkkitehti Arttu Brummer-Korvenkontio ja tuolien päälliset tekstiilitaiteilija Eva Anttila. Jokaisen tuolin yläpuolella seinällä oli yksi Hannes Autereen puinen koristeellinen reliefi kuuden reliefin sarjasta, jonka aiheet oli poimittu Aleksis Kiven

¹³² Henry Ericssonin avustajina toimivat taiteilijat Hjalmar Hagelstam, Erkki Kulovesi, Göran Hongell ja Elmer Granlund.

¹³³ Strengell 1925, 3–5; Rönehholm 1945, 162.

¹³⁴ Strengell 1925, 3–5.

Seitsemästä veljeksestä. Keskuspylväässä vastapäätä sisääntuloa oli Hannes Autereen neljän veistoksen sarja, joka esitti markkinatapahtumia.¹³⁵



Kuva 3. Yksityiskohtia Suomen osastosta Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä. Ornamon vuosikirja 1927, 19.

Tekstiilejä oli yhteensä kaksikymmentä, ja niiden joukosta voi panna merkille erityisesti kaksi suurta Maria Schwartzbergin karvalankakudonnaista, jotka olivat kumpikin omassa seinäsyvennyksessään (ks. Kuva 2, 54, myös kuva 3, 56). Toisen aihe oli kirkollinen ja toisen Mannerheimin ja valkoisen armeijan saapuminen Helsinkiin vuonna 1918. Jokaisessa seinäpilasterissa oli pieni neliönmuotoinen ryjy. Lattialla kahden korokkeen päällä oli kaksi suurta karvalankamattoa, joiden väritys oli tummanvihreää, harmaata ja mustaa. Keskipylvään kolmella sivulla oli kolme ryjyä ja kuusi pientä karvalankamattoa, joiden väritys oli tummempi ja selkeämpi kuin muiden tekstiilien. Toisen tammikaapin päällä oli homeenvihreä¹³⁶ keinosilkkinen kaitaliina. Salissa oli myös keramiikkataiteilija Elsa Eleniuksen keramiikkaa: kaksi ruukkua ja neljä vatia, joista kaksi oli ripustettu seinälle. Taidekirjoja oli viisi ja ne olivat pöydällä.

¹³⁵ Strengell 1925, 3–5; Rönehholm 1945, 162.

¹³⁶ Suoraan käännetty Strengellin tekstistä, ruotsiksi "ärggrön". Strengell 1925, 8.

Esillä olivat Akseli Gallen-Kallelan kuvittamat *Kalevala* ja *Seitsemän veljestä*, U. T. Sireliuksen *Suomen Ryijyt* sekä teos Suomen keskiaikaisesta kirkkotaiteesta ranskan- ja englanninkielisinä laitoksina.¹³⁷

Yksittäiset työt ja esineet valittiin Gustaf Strengellin mukaan ensisijaisesti kahdesta syystä: niiden haluttiin ensiksi tuovan esiin selvää kansallista ainutlaatuisuutta ja toiseksi sopivan kokonaisuuteen yhdessä muiden esineiden ja kattomaalauksen kanssa. Kokonaisuudesta haluttiin harmoninen ja taiteellinen. Teosten tekijöiden tai suunnittelijoiden nimiä ei ollut esillä Suomen kunniasalissa, vaan he esittelivät työnsä anonymyina (liite 1). Teosten ja tekijöiden nimettömyys näyttelyssä johtui siitä, ettei Suomen osastoa haluttu asettaa vertailuun muiden maiden osastojen kanssa. Näyttelyssä palkittiin yksittäisiä taiteilijoita ja suunnittelijoita, ja nimettömänä esiintyminen tarkoitti sitä, ettei suomalaisia suunnittelijoita voitu verrata muihin suunnittelijoihin eikä heidän osaamistaan ja näyttelyssä esiintymistään arvioitu.¹³⁸

Suomen osasto oli hillitty ja jopa harras. *Helsingin Sanomien* kirjeenvaihtajan mukaan se oli viereisten salien yltäkülläisyyteen ja rikkauteen verrattuna toisaalta köyhä, mutta toisaalta se saattoi myös poiketa edukseen vaatimattomuudellaan. Kirjeenvaihtajan mukaan tilan yllä "lepää eräänlainen ylhäinen rauha, joka todistaa kulttuuria, valikoitua makua ja keinovarojen itsetietoista hallintaa".¹³⁹

Suomen osaston rapatut seinät, valaistuksen hämäryys, puiset huonekalut ja seinärelieffit, hillitynsävyiset tekstiilit ja katon perinteisellä tekniikalla maalattu maalaus tuovat mieleen keskiaikaisen kivikirkon ja sen tunnelman (ks. kuva 2, 54 ja kuva 3, 56). Se oli omalla tavallaan kokonaistaideteos, joka noudatti omaa linjaansa ja muodosti omanlaisensa kokemuksen. Muiden osastojen yltäkülläisyyden ja koristeellisuuden rinnalla se saattoi vaatimaton, mutta toimi kokonaistilateoksena, jossa sisustus ja rakennusarkkitehtuuri toimivat yhdessä luoden tilasta kokonaisuuden.¹⁴⁰

Suomen osaston tilaa ei kuitenkaan ollut rakennettu Suomen osastoa varten, vaan se oli olemassa ennen kuin esiteltävät esineet valittiin. Tilaa muokattiin, mutta mahdollisuudet

¹³⁷ HS 29.5.1925; Strengell 1925, 8–9.

¹³⁸ HS 29.5.1925; Strengell 1925, 5.

¹³⁹ HS 29.5.1925; Strengell 1925, 5.

¹⁴⁰ HS 29.5.1925; Strengell 1925, 4–5.

siihen olivat rajalliset sekä ajan että taloudellisten resurssien suhteen. Tila esineineen muodosti ehjän kokonaisuuden, mutta sen modernisuudesta ja ajanmukaisuudesta voi olla monta mieltä. Esineet olivat toki uusia ja edustivat sen hetkistä suomalaista taide-teollisuutta, mutta uusinta modernistista suunnittelua ne eivät olleet. Kokonaisuutena Suomen osasto rakentui vahvasti menneisyyden traditioista tunnelmalta, materioilta, tekniikoilta ja esineiden muotokieleltä.

Harry Rönholmin mukaan oli suuri vahinko, että Suomen taideteollisuus joutui säästösyistä tyytymään niin vaatimattomaan esiintymiseen, kun samalla esimerkiksi Ruotsi sai runsaasti kunniaa ja huomiota omasta esiintymisestään. Pariisin taideteollisuusnäyttely oli hänen mukaansa Ruotsin taideteollisuudelle kuuluisuuden suhteen ratkaiseva merkkitapaus. Ruotsalaiset käyttivät saamaansa huomiota hyväkseen avaamalla sekä Lontoossa että New Yorkissa pysyvän myyntinäyttelyn heti Pariisin näyttelyn jälkeen. Ruotsin osastosta näyttelyssä myös kirjoitettiin laajasti maailman taidejulkaisuissa.¹⁴¹

4.3 Sinisten pylväiden sali

Barcelonan maailmannäyttelyssä Suomelle varattu tila oli Alfonso XIII -palatsin etuhalli, joka oli kooltaan 60 x 30 metriä. Suurta lasikattoa kannattivat lukuisat korkeat pylväät ja tila oli hyvin koristeellinen pylväänpäineen ja ovien päällä olevine kipsikoristeineen. Suomen osaston työryhmä muokkasi tilaa, koska alkuperäisenä se ei olisi ollut "mikään sopiva tausta Pohjolan tuotteille"¹⁴². Viisitoista metriä korkean salin kattoa madallettiin pingottamalla kangas kahdeksan metrin korkeuteen, pyöreät pylväät peitettiin rimoilla ja pahveilla nelikulmaisiksi ja seinäkoristeet peitettiin pahvein. Pylväät maalattiin sinisiksi ja rimat hopeanharmaiksi. Seinät jaettiin ohuilla rimoilla syvennyksiksi ja seinäpylväitä reunustivat yksinkertaiset reunakuviot. Pöytien, jalustojen ja korokkeiden yläpinnat peitettiin kankaalla, niiden sivut maalattiin tummansinisiksi ja listoitettiin hopeisin rimoin. Koko salia kiersi seinän yläreunaan kiinnitetty 80 senttimetriä korkea nauha, jossa luki punaisin kirjaimin Suomi ja

¹⁴¹ Rönholm 1945, 163.

¹⁴² Rönholm 1945, 214.

Finlandia. Moneen paikkaan seinillä oli sovitettu espanjankielisiä lauseita kertomaan Suomesta. (Suomen osaston tyyli näkyy esimerkiksi kuvassa 4, 59.)¹⁴³



Kuva 4. Suomen osasto Barcelonan maailmannäyttelyssä. Suomen lasimuseo, Riihimäki.

Suomen osaston toista päätyseinää koristi kahdeksan metriä korkea Suomen kartta, johon oli huomattavien kaupunkien ja tehdasalueiden kohdalle maalattu niille ominaisten rakennusten tai muiden edustavien maamerkkien kuvia ja jossa jokaista maakuntaa koristi maakuntavaakuna kohokuvana. Kartan edessä oli pienellä korokkeella N. Boman Oy:n valmistama puu-upotuksin koristeltu arkku ja lattialla oli Werner Westin suunnittelema ja Keravan Puuseppätehtaan valmistama huonekaluryhmä. Pöydällä oli Henry Ericssonin suunnittelema, Taidon valmistama ja Frans Nykäsen hopeaan pakottama korkea karhunkaatoaiheinen malja (ks. kuva 1, 50).¹⁴⁴

Tilan kummallakin lyhyellä seinällä, ovien molemmilla puolilla oli seinään kiinnitetty lasivitriinit, joihin oli aseteltu taideteollisuusesineitä, muun muassa A.W. Finchin ja Elsa Eleniuksen keramiikkaa, Hannes Autereen puuveistoksia, Taito Oy:n hopea-esi-

¹⁴³ Rönehholm 1945, 214, 216.

¹⁴⁴ Rönehholm 1945, 216.

neitä sekä Eva Anttilan, Maija Kansasen ja Greta Skogsterin tekstiilejä. Toisella seinällä oli myös Werner Westin suunnittelema ja Henry Ericssonin Helsinki-aiheisilla upotuksilla koristeltu puinen kaappi. Suomen osaston keskellä lattialla oli suuri, halkaisijaltaan 2,1 metriä oleva, koristeellinen maapallo, joka pyöri hitaasti akselinsa ympäri. Sen oli metallista ja sinisestä lasista valmistanut Taito Oy, ja sen mantereet olivat metallia ja vedet sinistä, sisäpuolelta valaistua lasia. Espanja ja Suomi oli kullattu.¹⁴⁵

Suomen osaston keskiosa oli omistettu kulkuneuvoille. Aluetta oli korotettu muutaman askelman verran korkeammalle kuin muu tila ja sinne johtivat leveät portaat kahdelta puolelta. Korokkeen toisella reunalla oli suurikokoinen pienoismalli Uraan puutavarasatamasta ja toisella puolella pienoismalli Hangon satamasta. Suuri maailmankartta seinällä esitti Suomen laiva-, lento-, rautatie- ja autoreitit. Tilassa esiteltiin myös pienoismalleja jäänmurtaajista, tärkeimmistä laivoista, rautateiden matkustaja- ja makuuvaunuista sekä Aero Oy:n lentokoneista. Esillä oli myös runsaasti valokuvia ja matkailukirjallisuutta. (Liite 2.)¹⁴⁶

Suomen osastossa esiteltiin myös puunjalostusteollisuutta ja tilassa oli yhteisryhmät kemiallisille ja teknisille jalostusmenetelmille. Esillä oli paperia ja selluloosaa sekä valokuvia, tietoiskuja ja tilastoja. Suureen Suomen karttaan oli merkitty puunjalostustehtaiden sijainnit sekä maailmankarttaan ne valtiot, joihin Suomesta vietiin paperia ja selluloosaa. Lisäksi esillä oli luettelo niistä sadoista suomalaisista ja ulkomaisista sanomalehdistä, jotka painettiin suomalaiselle paperille. Esillä oli myös pienoismalli tyypillisestä suomalaisesta sahalaitoksesta tukkilauttoineen, lautatarhoineen ja puunkuljetusvälineineen. Tietoa näyttelyvieraille esiteltiin myös muusta metsäteollisuudesta, vesivoimalaitoksista, vaneriteollisuudesta ja vielä käyttämättömistä luonnonvaroista. (Liite 2.)¹⁴⁷

Yhtenä katseenvangitsijana oli Warkauden paperitehtaalta toimitettu suuri, pituudeltaan kuusi metriä ja halkaisijaltaan lähes metrin kokoinen paperirulla, joka oli nostettu pystyyn puolentoista metrin korkuiselle korokkeelle (ks. kuva 6, 70). Eräänlaisesta humoristisuuden, kekseliäisyyden ja kaupallisuuden yhteenliittymästä kertoo sekin, että

¹⁴⁵ Röneholm 1945, 216.

¹⁴⁶ Röneholm 1945, 216.

¹⁴⁷ Röneholm 1945, 216, 218.

Suomen osaston alueella olevasta ”mukavuuslaitoksesta” poistettiin kaikki alkuperäiset wc-istuimet ja ne korvattiin Arabian saniteettikeramiikalla sekä muiden suomalaisyritysten peileillä, pyyheliinoilla ja wc-paperilla.¹⁴⁸

”Tästä valtavasta [Warkauden tehtaan] paperirullasta tehtiin sitten myöhemmin vitsi, joka levisi kaikkien näyttelyssäkävijöiden keskuuteen. Näytteilleasettajien joukossa oli nimittäin Arabian posliinitehdas. Paitsi kaunista taideposliinia ja keramiikkia oli tehdas omistanut huomattavan osaston tärkeälle vientiartikkelille, saniteettifajanssille. Mm. olimme Suomen osaston alueella olevasta mukavuuslaitoksesta poistaneet vanhat valtaistuimet ja niiden tilalle asettaneet Arabian valmistamat uutuudet ns. Solo-klosetit. Toiletit olivat vapaasti yleisön käytettävissä ja kaikin puolin hienosti sisustetut kuvastimin, pyyheliinoin, paperein ym. (kaikki suomalaista valmistetta) ja ne pidettiin loistokunnossa, mikä seikka etelämaissa yleensä on hyvin harvinaista. Yleisömenestys oli suuri, sillä paitsi fyysillistä helpotuksen aiheuttamaa hyvinvoinnin tunnetta oli vieras hyvällä tuulella siitäkin syystä, että hän oli Mäntän kukonkuvalla koristetun paperinipun vierestä lukenut pienen ilmoituksen, jossa espanjan kauniilla kielellä tiedotettiin, että jos *horrible dictu* tämä paperi sattuisi loppumaan, niin keskellä salia on kyllä riittävästi lisää.”¹⁴⁹

Suomen osaston tapa esitellä tuotteita oli hyvin tyypillinen aikansa maailmannäyttelyille. Esiteltävää oli runsaasti, jopa yltäkyläisyyteen asti, ja esineet ryhmiteltiin omiksi esittelykokonaisuuksikseen vitriineihin, korokkeiden päälle tai huonekaluryhmiksi. Samassa tilassa esiteltiin myös kaikki suomalaiset tuotteet edustivat ne sitten kovaa teollisuutta tai taideteollisuuden käsityömäisin työtavoin valmistettuja esineitä. Katseltavaa oli paljon ja näyttelyvieraan huomiosta kilpaili lukuisia hyvin erityyppisiä esineitä. Suomen osasto näyttää valokuvissa järjestelmälliseltä ja osin jopa jäykältä kulmikkaine pylväineen ja rajaavine rimoineen (ks. esim. kuva 4, 59). Teollisuus-esineet korostuvat taideteollisuustuotteiden jäädessä hiukan syrjään. Vaikka esineitä oli ryhmitelty kokonaisuuksiksi vitriineihin tai korokkeille, ne muodostivat yhdessä hieman hämmentävän kokonaisuuden. Suomesta oli esillä monenlaisia asioita, mutta

¹⁴⁸ Rönehholm 1944, 173, 218, 220.

¹⁴⁹ Rönehholm 1944, 173.

kokonaiskuvan saaminen on hankalaa ja tietynlainen ainutlaatuisuus jäi muutamien yksittäisten kokonaisuuksien tai esineiden varaan.¹⁵⁰

Vitriinit ja esineiden irrottaminen käyttökonteksteistaan teki esineistä erityisiä ja vain katseltaviksi tarkoitettuja. Samalla niistä tuli merkityksellisempiä kuin jos ne olisivat olleet vitriinin tai näyttelyalueen ulkopuolella. Ne konkretisoivat jotain suurempia, monitahoisempia ja abstraktimpia ilmiöitä kuin pelkästään sitä, mihin ne olisivat omassa ympäristössään pystyneet. Esineen erottaminen käyttöympäristöstään ja asettaminen katsottavaksi usein luokittelutietojensa kanssa vastasi ajan käsitystä tiedon tuottamisesta. Se antoi vakavan, opettavaisen ja tieteellisen leiman näyttelylle. Ikään kuin Suomen osaston kokonaisuuksien kautta välitettäisiin tieteellisesti todettua tietoa Suomesta, suomalaisten tavoista ja kulttuurista, vaikka näyttelyesineet olivat tiettyjen ihmisten tekemien valintojen tulosta tietystä käsityksestä suomalaisuuden olemuksesta. Tieteellisen leiman antavan esittämistavan kautta se kuva, joka näyttelyn kautta muodostui, oli ainoa ja totuudellinen kuva Suomesta. Kuvasta olisi voitu rakentaa myös toisenlainen toisia esineitä ja asioita valitsemalla, sillä annetun kuvan rinnalla ja taustalla oli myös muita, hyvinkin erilaisia tai ristiriidassa olevia kuvia, joita näyttelyssä ei ollut.¹⁵¹

Maailmannäyttelyjen oikeutuksen ja arvovallan kannalta tieteellisyyden, opettavaisuuden ja valistuksen korostaminen oli tärkeää ja Suomen osasto Barcelonassa oli siitä malliesimerkki. Suomea haluttiin esitellä mahdollisimman monipuolisesti, kattavasti ja positiivisessa hengessä. Maailmannäyttelyissä oli kuitenkin toinenkin puoli, jonka katsottiin vetoavan useimpiin katsojiin ja joka siten takasi taloudellisen menestyksen: viihde. Suomen osastossa ei juuri tätä puolta näy, ja sen vuoksi Suomen osasto näyttäytyykin hyvin asiallisena, vakavana ja tietoa korostavana. Suomesta muodostuu kuva itsensä kenties vähän liian vakavasti ottavana, jopa kuivakkaana maana. Leikittelevyys ei silti täysin puutu. Saniteettitilan uudelleen kalustaminen ja varustaminen hyväntahtoista huumoria osoittavalla tekstillä on osoitus siitä, etteivät suomalaiset täysin vailla huumoria olleet näyttelyä rakentaessaan.¹⁵²

¹⁵⁰ Syrjämaa 2007, 197.

¹⁵¹ Syrjämaa 2007, 73–75.

¹⁵² Syrjämaa 2007, 64.

Suomen osasto toteutui hyvin pitkälti sellaisena, jollaisena Madridin-lähetystön asiainhoitaja G. A. Gripenberg oli sen kuvaillut kirjeessään ulkoasiainministeriölle syksyllä 1928. Hän halusi ottaa huomioon Espanjassa ja Etelä-Amerikassa vallitsevan tietämättömyyden Suomesta, jonka vuoksi Suomen osastosta tulisi tehdä koristeellinen, opettava ja kiinnostava. Gripenberg halusi Suomen esiintyvän mahdollisimman monipuolisesti eri teollisuuden, taiteen, koulutuksen ja urheilun alueilla, jotta tieto Suomesta lisääntyisi. Hänen toiveensa olivat osin hyvin yksityiskohtaisia: hän halusi esimerkiksi antaa tietoa maitoteollisuudesta sekä maidon kulutuksesta, viennistä, vitamiinipitoisuuksista ja merkityksestä lapsille.¹⁵³

Gripenbergin kirjeessä kuvailtiin Suomen osasto pääpiirteissään sellaisena kuin se sitten myöhemmin Barcelonaan rakennettiin. Kartat, valokuvat, kalastus- ja metsästysnäyttely, urheiluvälineet ja sahalaitoksen pienoismalli – kaikki ovat Gripenbergin ehdotuksessa. Hän halusi esille myös sellaisen kuvan Helsingistä, jossa näkyisi Eteläsatama, Nikolainkirkko (sic) ja Presidentinlinna, mikä toive sitten toteutuikin esimerkiksi Henry Ericssonin lasiesineiden ja Werner Westin puisen kaapin kautta. Vaikuttaa siltä, että kuva Suomesta rakennettiin hyvin pitkälti Gripenbergin näkemyksen mukaan. Kuva ei välttämättä ollut yksin Gripenbergin, vaan pikemminkin se oli ajalleen yleinen ja tavanomainen Suomi-kuva, jossa näkyivät kaikki ne asiat, joita Suomessa pidettiin tärkeinä omalle kansalliselle identiteetille.¹⁵⁴

5 Rakentamassa kuvaa Suomesta

5.1 Teollisuus ja moderni Suomi

Tässä luvussa keskitytään pääasiassa Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa esillä olleeseen teollisuuteen ja sen tuotteisiin. Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä esitellyt suomalaiset esineet olivat taideteollisuutta, joka oli Suomessa 1920-luvulla osin käsityömäisin työtavoin valmistettua. Taideteollisuutta esiteltiin myös Barcelonassa. Pariisissa ainoa viittaus varsinaiseen tehdasvalmisteiseen teollisuuteen olivat Carl Wilhelmsin neljä kipsireliefiä, jotka esittivät Suomen neljää pääelinkeinoa.

¹⁵³ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60 D 3 155, UMA.

¹⁵⁴ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60 D 3 155, UMA.

Teollisuustuotteet olivat Suomen tärkeimpinä vientituotteina, ja Barcelonassa esillä olleiden taideteollisuustuotteiden oli tarkoitus esitellä Suomen sivistyksen ja taiteellisen toiminnan tasoa, ei taideteollisuutta teollisuuden haarana. Rajan tekeminen teollisuuden ja taideteollisuuden välille ei ole täysin yksiselitteinen, koska esimerkiksi lasiteollisuuden tavoitteet näyttelyssä olivat osin samat kuin teollisuusalojen. Lasia ei siten esitelty vain Suomen taideteollisen tason esille tuomisen takia, vaan tavoitteena oli myös luoda kauppasuhteita Eurooppaan.¹⁵⁵

Madridin lähetystön asiainhoitaja G. A. Gripenberg halusi esitellä Suomen kehittyneenä, eurooppalaisena teollisuusvaltiona. Hän halusi Suomelle oman erillisen osaston, jossa suomaisten yritysten valmistamat tuotteet voitaisiin esitellä yhtenä kokonaisuutena sen sijaan, että ne ripoteltaisiin yleisiin teollisuushalleihin ulkomaisten teollisuustuotteiden joukkoon. Teollisuutta esittelemällä Gripenberg pyrki luomaan uusia kauppasuhteita ja vahvistamaan olemassa olevia, joten suomalaiset tuotteet ja tuotanto tuli saada esille mahdollisimman hyvässä valossa kansainvälisille vieraille. Suomen esiintyminen näyttelyssä oli positiivista esille tuomista, tiedon välittämistä ja myönteisen huomion hakemista omilla saavutuksilla. Gripenbergin tavoite asiainhoitajana oli kauppasuhteiden ylläpitäminen Suomen ja Espanjan välille, joten halu esitellä teollisuutta monipuolisesti oli luonnollista. Gripenbergin tavoitteet olivat samat kuin ulkoasiainhallinnon ja vientiteollisuuden tavoitteet ja pyrkimykset ylipäättään olivat.¹⁵⁶

Teollisuuden esitleminen ulkomaisille näyttelyvieraille oli Barcelonaan osallistumisen tärkein syy ja perusteluita osallistumiselle tarjottiin esimerkiksi lehtien Suomen osastoa käsittelevissä uutisoinneissa ja raporteissa. Suomen osallistumisen oikeutuksena pidettiin mahdollisuutta luoda ja vahvistaa kaupp- ja vientisuhteita. Uutisoinnin kautta haluttiin osoittaa, että näyttelyyn käytetyt varat ja vaivannäkö eivät olleet menneet hukkaan, vaan niillä oli todellista hyötyä. Näyttely tarjosi suomalaisille teollisuus-toimijoille ja -yrityksille kansainvälistä julkisuutta, jonka avulla ne saivat näkyvyyttä toiminnalleen. Ulkomaiset ostajat ja teollisuusyritykset näkivät suomalaisia tuotteita ja suomalaisille avautui mahdollisuuksia uusille kauppasuhteille. Toisaalta suomalaiset

¹⁵⁵ Strengell 1925, 4; Kivijärvi 1930, 8–9; Rönehalm 1945, 162; Nyholm 1989, 56; Hjerpe 1993a, 12.

¹⁵⁶ Gripenbergin kirje UM:lle 24.10.1928, UM 60 D 3 155, UMA; Paasivirta 1968, 172; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 40–41.

toimijat näkivät ulkomaisia tuotteita ja valmistajia, joiden kautta tarjoutui kosketus uusimpiin innovaatioihin. Kaupallista hyötyä näyttelystä on vaikea arvioida, mutta Suomi teki kaikesta huolimatta itseään tunnetuksi. Suomen osasto oli aikalaisten mielestä suhteellisen vaatimaton, mutta se sijaitsi kuitenkin Ranskan ja Japanin osastojen vieressä samassa rakennuksessa, minkä uskottiin tuoneen vieraita myös Suomen osastolle. Suomalaisuotteita ja niiden valmistajia oli myös monipuolisesti esillä.¹⁵⁷

Suomalaista teollisuutta esiteltiin monipuolisesti rautasängyistä valtavaan paperirullaan, vanerista urheiluvälineisiin ja separaattoreista satamien pienoismalleihin (liite 2). Koska kauppasuhteet olivat katkenneet tärkeimmän kauppakumppanin Venäjän kanssa alkuvuodesta 1918, Suomella oli tarve luoda itsenäisenä valtiona uusia suhteita Länsi-Eurooppaan. Suomi haluttiin esitellä teollistuneena ja modernina valtiona, joka olisi vartenotettava kauppakumppani ulkomaalaisille yrityksille ja valtioille. Tärkein vientiteollisuus, saha- ja paperiteollisuus, oli monipuolisesti esillä Barcelonassa. Tuotteitaan esittelivät esimerkiksi 1920-luvun suurimmat sahatavaran viejät, Oy A. Ahlström Osakeyhtiö ja Oy Enso-Gutzeit, joista jälkimmäisen valmistamalla pahveilla oli vuorattu näyttelytilan seiniä peittämään tilan alkuperäiset koristeet ja muokattu pylväitä nelikulmaisiksi (ks. kuva 4, 59).¹⁵⁸

Vaikka saha- ja paperiteollisuus oli Suomen suurin ja tärkein viejätaho, ei pidä unohtaa pieniä yrityksiä ja tuotantoaloja, jotka myös halusivat Barcelonan näyttelyn kautta näkyvyyttä toiminnalleen ja tuotteilleen sekä luoda uusia vientsuhteita ja -mahdollisuuksia. Tällaisia tuotteita olivat esimerkiksi raudasta valmistetut sängyt ja pöydät, separaattorit, urheilutarvikkeet ja lukot. Esimerkiksi Kone ja Silta Oy pyrki laajentamaan vientikontakteja lukoilleen ja separaattoreilleen Keski- ja Pohjois-Euroopasta sekä Yhdysvalloista. Käsityömäisin työtavoin valmistetut huonekalut edustivat puolestaan puuseppäteollisuutta, joka oli enemmän taideteollisuutta ja jossa monesti huonekalun ja reliefikoristeen valmistivat eri tekijät. Esimerkiksi taiteilija Henry Ericssonin reliefikoristeita oli muutamissa eri valmistajien tekemissä kaapeissa.

¹⁵⁷ HS 153/1929, 7; US 153/1929, etusivu; US 158/1929, 16; Bell & Hietala 2002, 213.

¹⁵⁸ Ahvenainen 1993, 184.

Myös Pariisissa oli muutamia puuseppäteollisuuden tuotteita, tuoleja ja tammikaappeja.¹⁵⁹



Kuva 5. Kristallia Suomen osastossa. Suomen lasimuseo, Riihimäki.

Myös lasiteollisuus haki Barcelonan maailmannäyttelyosallistumisen avulla uusia vientikohteita ja -suhteita. Esimerkiksi Karhulan lasitehtaan päätös osallistua näyttelyyn johtui kotimaan myynnin laskusta ja siitä syntyneestä halusta laajentaa kaupankäyntiä Eurooppaan. Tehtaan pyrkimykset näkyivät esimerkiksi värillisen kristallin valmistamisena ja esittelemisenä, minkä uskottiin miellyttävän eteläeurooppalaisia ostajia. Riihimäen ja Karhulan lasitehtaat pyrkivät laadullisesti korkeatasoisilla esineillä myös kilpailemaan tietoisesti ruotsalaisen Orreforsin tehtaan lasituotteiden kanssa. Kauppasuhteiden toivossa valmistettiin eteläeurooppalaiseen makuun kristalliesineitä, joiden uskottiin miellyttävän eteläeurooppalaista makua väritykseltään ja koristeiltaan (ks. kuva 5, 66).¹⁶⁰

¹⁵⁹ Rönehholm 1929, 40; Ahvenainen 1993, 184; Juvonen 2007, 29–32.

¹⁶⁰ Kivijärvi 1930; Strengell 1930, 16; Nyholm 1989, 56.

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa esiteltiin myös erilaisia kuljetusvälineitä. Niiden tarkoitus oli osoittaa, että Suomesta oli mahdollisuus viedä ja kuljettaa tavaraa myös rajojen ulkopuolelle ympäri Eurooppaa ja maailmaa. Suomessa oli myös sellaista koneenrakennustaitoa, joka mahdollisti esimerkiksi rautatievetureiden, höyrykoneiden, höyrylaivojen, jäänmurtaajien ja sukellusveneiden valmistamisen myös kansainvälisille markkinoille. Liikenteen, liikenneverkostojen ja kulkuvälineiden esitleminen toimi Suomen kehittyneisyyden todistusaineistona: Suomessa ja Suomesta oli mahdollisuus liikkua rautateitse, vesitse ja jopa lentokoneella, vaikkakin lentoliikenne oli vuonna 1929 hyvin alkutekijöissään. Säännöllinen lentoliikenne Tallinnaan ja Tukholmaan oli kuitenkin aloitettu viisi vuotta aikaisemmin vuonna 1924. Tallinnan ja Tukholman kautta Suomi liittyi osaksi eurooppalaista lentoliikenneverkostoa.¹⁶¹

Teollisuuden merkitys ja painoarvo Barcelonan maailmannäyttelyssä oli suuri. Teollisuustuotteiden esille tuominen oli osa 1800-luvun puolivälistä alkanutta maailmannäyttelytraditiota, jossa tärkeää oli esitellä uusia innovaatioita ja teknistä kehitystä. Vaikka maailmannäyttelyiden merkitys ja usko kehitykseen ja edistykseen oli hiipunut ensimmäisen maailmansodan jälkeen, monille valtioille oli tärkeää olla mukana näyttelyssä ja näyttää parhaat puolet itsestään. Näyttelyssä mukana olemisesta ei välttämättä seurannut suurta ja välitöntä taloudellista hyötyä, mutta osallistuminen ja näkyminen oli tärkeämpää kuin poisjääminen. Jonkin maan puuttuminen näyttelystä saattoi herättää kysymyksiä, joten siitäkin näkökulmasta Suomen osallistumista pidettiin ulkoasiainministeriössä tärkeänä. Negatiivista huomiota ei haluttu herättää ja näyttelyn katsottiin olevan hyvä keino ja erinomainen paikka tuoda Suomea esille positiivisessa hengessä. Keskeiset syyt Suomen osallistumiselle olivat huomion saaminen ja tiedon tarjoaminen, teollisuuden esitleminen ja sitä kautta suhteiden luominen ulkomaalaisiin yrityksiin ja valtioihin. Yhdessä suomalaiset yritykset, yhdistykset ja ulkoasiainhallinto halusivat näyttää, että Suomi oli kykenevä ja valmistamaan erilaisia tuotteita, kilpailemaan kansainvälisillä markkinoilla ja kehittymään eurooppalaisena sivistys- ja teollisuusvaltiona – ja olemaan joillakin teollisuudenaloilla aivan kehityksen kärjessä.¹⁶²

¹⁶¹ Ahvenainen 1993, 187–188; Kaukiainen 1993, 200.

¹⁶² Syrjämaa 2007, 17–18.

5.2 Klassismi sivistyksen ja demokratian ilmentäjänä

Klassismiksi kutsutaan erityisesti maailmansotien välisenä aikana kukoistanutta tyyliisuuntaa, jonka lähtökohtana tai tavoitteina olivat antiikin tyyli-ihanteet. 1920-luvun klassismi ei ollut silti täysin uusi ilmiö, vaan antiikin ihanteet ja kuva-aiheet olivat tuttuja aiemmistakin tyyliuunnista. Pariisin ja Barcelonan näyttelyissä esillä olleet suomalaisten valmistamat taideteollisuusesineet olivat pääsääntöisesti klassistisia, vaikka tavat viitata antiikkiin olivat erilaisia johtuen esineiden käyttötarkoituksesta ja materiaalien asettamista mahdollisuuksista, rajoituksista ja työstötavoista. Sekä Pariisissa että Barcelonassa oli esillä puisia huonekaluja, jotka edustivat klassistista suunnittelua, ja ne olivat pääosin raskaita ja suurikokoisia. Viittaukset klassismiin näkyivät esimerkiksi jalkojen muodoissa, koristekuvioissa sekä muodon yksinkertaisuudessa ja symmetrisyydessä. Barcelonan maailmannäyttelyssä esillä olleet lasiesineet viittasivat erityisen selvästi antiikin Kreikan aihe-, muoto- ja kuviomaailmaan.¹⁶³

Poliittisella tasolla viittaukset antiikkiin ja sen kuvastoon heijastelivat yhtymä-kohtia demokratian alkuperämaan Kreikan ja tuoreen kansallisvaltion Suomen välillä. Antiikin kuvaston toistuva käyttäminen oli merkki halusta määrittää suomalaisten paikka osaksi eurooppalaista perintöä ja läntisiä demokratioita ja saattaa Suomi muiden sivistysmaiden rinnalle. Jo näyttelyyn osallistuminen ja suomalaisen tuotannon monipuolinen esitleminen kertoivat pyrkimyksestä näyttää muille, että suomalaiset olivat samanlaisia kuin muutkin suomalaisten hyvinä pitämät kansat. Näyttelyyn osallistuminen ja esineiden klassistiset piirteet olivat siten osa kansallista identiteetti-politiikkaa, ja antiikin kuvakieltä käyttämällä Suomi erotettiin selvästi idästä ja Venäjältä ja liitettiin läntiseen maailmaan. Näyttelyesineissä ei ole mitään viitteitä Venäjään.¹⁶⁴

Barcelonan näyttelyn Suomen osastossa ollut Henry Ericssonin suunnittelema, lähes 70 cm korkea lasimalja ”Musiikki” lukuisine ihmishahmoineen ja pylväineen toi mieleen kreikkalaiselle taiteelle ja kuvastolle tyypillisen tavan kuvata ihmistä ja ihmisen eri asentoja. Myös tapa jakaa esineen kuvapinta korkeussuunnassa osioihin oli antiikin

¹⁶³ Röneholm 1929, 40–43; Oksala 2000, 11; Posseme 2013, 100.

¹⁶⁴ SK 1929, 1364; Hietala 1992, 243; Harle & Moisio 2000, 15–17, 55–57; Korvenmaa 2009, 69, 81.

kreikkalaiselle taiteelle tyypillinen. Viittaus klassismiin oli suora ja selvä ja liitti Suomen osaksi eurooppalaista kulttuuriperintöä ja sivistystä.¹⁶⁵

Muita Henry Ericssonin suunnittelemlia lasiesineitä olivat Espanjan kuninkaalle annettu kunnialahja, suuri kannellinen lasimalja, jota kutsutaan tässä "Kuninkaan kunnialahjaksi" sekä Suomen Kaupunkiliiton lahja Barcelonan kaupungille, niin kutsuttu "Barcelona-pokaali"¹⁶⁶. Molemmat esineet olivat koristeellisia ja yksityiskohdiltaan rikkaita, niiden muodot olivat klassistisia ja niihin oli kuvattu sekä kaupunkimaisemaa että luontoaiheita. Suomen ja Espanjan tunnuksista ja niiden kuvaustavoista voi aistia kunnioitusta kumpaakin maata kohtaan – olivathan esineet lahjoja espanjalaisille näyttelyisännille. "Kuninkaan kunnialahjaan" oli kuvattu antiikin pylväitä ja suomalaisia rakennuksia, ja maljassa oli hallitsevana koristeaiheena viiniköynnös lehtineen ja terttuineen, joka viittasi Espanjan luontoon ja elinkeinoihin.¹⁶⁷

"Barcelona-pokaaliin" (ks. kuva 6, 70) oli kuvattu Helsingin Eteläsatama mereltä Tuomiokirkolle päin. Lasiesineen läpinäkyvyyden edut tulivat esiin, kun maljaan kuvattuja rakennuksia katsottiin ikään kuin mereltä päin. Maljan etupuolelle kuvatut Eteläsataman rakennukset näkyivät lähimpänä ja takaseinämään kuvattu Tuomiokirkko näkyi kauempana. Maljassa oli voimakas kolmiulotteisuuden vaikutelma, joka syntyi sekä sen omasta kolmiulotteisesta muodosta että kuva-aiheen sommittelusta esineen pinnalla. Maljan alareunaan oli kaiverrettu Barcelonaa kuvaava hedelmiä kantava nainen ja Helsinkiä kuvaava lautoja kantava mies. Maisema oli samanaikaisesti Suomen keskeisin kaupunkinäköymä ja klassinen Helsinki-kuva, jonka merkitystä koko Suomen ja suomalaisen hallintojärjestelmän symbolina vahvistaa antiikkiin viittaava kuvaustapa.¹⁶⁸

¹⁶⁵ ks. kuva SK 30/1929, 1364.

¹⁶⁶ Esimerkiksi Pekka Korvenmaa käyttää myös nimitystä "Barcelona"-malja.

¹⁶⁷ SK 26/1929, 1239; SK 46/1929, 2035; Korvenmaa 2009, 87.

¹⁶⁸ SK 46/1929, 2035; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 22.



Kuva 6. "Barcelona-pokaali". Suomen lasimuseo, Riihimäki.

”Barcelona-pokaalissa” oli kaksinkertainen viittaus antiikkiin ja siten eurooppalaisen sivistyksen alkulähteisiin. Ensiksi esineen kuvaustapa oli klassistinen ja sen kuvakielessä ja kuvapinnan käytössä ja jakamisessa oli vahvoja viitteitä antiikin kuvaustapoihin. Toiseksi pokaalissa kuvatut Eteläsatamaan ja Senaatintorin ympäristöön rakennetut pääkaupungin hallintokeskuksen empiretyyliset rakennukset¹⁶⁹ olivat tyylliltään ja muodoiltaan lainattu antiikin klassisesta arkkitehtuurista. Siten ne rinnastuivat jo itsenään antiikin Kreikan suuriin ja arvokkaisiin rakennuksiin. Eteläsatamanäkymään kuuluivat merelle avautuva, monumentaalinen, yhtenäinen ja vaalea empirejulkisivunauha ja sen keskuksena Helsingin maamerkki, suuri valkoinen kirkko. Näkymä osoitti pääkaupungin sijaintia, topografiaa ja arkkitehtuuria. Itsenäistymisen jälkeen maisema ei ollut pelkästään Helsingin, vaan koko kansakunnan valtiollisen, hengellisen ja sivistyksellisen osaamisen symboli. Sitä käytettiin valtion tuottamaan propagandaan niin kirjoissa kuin dokumenttielokuvissa, joten maiseman esiintyminen myös Barcelonan maailmannäyttelyssä tuntuu itsestään selvältä osana aikansa kuvastoa.¹⁷⁰

Barcelonan näyttelyn Suomen osastossa oli edellisten Henry Ericssonin suunnitteleminen esineiden lisäksi myös muita hänen lasiastioitaan. ”Teatteripokaali”, ”Yöllinen lentohyökkäys” ja ”Sadekuuro merellä” (ks. kuva 7, 87) olivat myös klassismin muotokieleen tukeutuvia kaiverrettuja lasiesineitä, jotka muistuttivat muodoltaan ylöspäin levenevinä ja avartuvina liljankukkaa. ”Teatteripokaaliin” oli kuvattu teatteriin viittaavia ihmishahmoja ja esiintymislava. Suomessa kiinnostus klassismiin heräsi 1900-luvun alussa paitsi kuvataiteissa myös näyttämötaiteissa. Antiikin näytelmistä tehtiin uusia esityksiä ja siten otettiin tietoisesti etäisyyttä modernistisiin ajatuksiin ja vaikutteisiin. ”Teatteri-pokaali” oli kuva-aiheeltaan kuin otos teatteriesityksestä: esirippu reunusti näyttämöä, esineen alaosassa oli kuvattu esiintymislavaa reunustavan puupaneelin kuviot ja näyttämöllä ihmishahmot esittivät kohtauksia näytelmästä.¹⁷¹

¹⁶⁹ Saksalaissyntyinen Carl Ludwig Engel suunnitteli Senaatintorin usklassiseen ympäristöön Senaatin talon, Nikolain kirkon (nykyinen Tuomiokirkko ja yliopiston päärakennuksen sen jälkeen kun Venäjän keisari Aleksanteri I oli vuonna 1812 tehnyt Helsingistä Suomen suuriruhtinaskunnan pääkaupungin. Uuden hallinto- ja varuskuntakaupungin tuli osoittaa Venäjän mahtiasemaa. Senaatintorin ympäristö oli akateemisten juhlien, sotilasparaatien ja keisarivierailujen näyttämö sekä vuodesta 1905 myös työvään mielenosoitusten paikka. Itsenäistymisen jälkeen se oli valkoisen Suomen valtiollisten ja sotilaallisten manifestaatioiden keskus. Kolbe 2005, 33.

¹⁷⁰ SK 46/1929, 2035; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 22, 366–367; Kolbe 2005, 33; Design Forum, Henry Ericssonin esittely.

¹⁷¹ SK 1929, 2053; myös Ornamon vuosikirja 1930, 10–11, 17; Gutman 2013, 17–18, 44.

”Yöllinen lentohyökkäys” on mielenkiintoinen tulkittava. Esineen alareunaan oli kuvattu kaupungin siluetti. Ilmassa lensi joukko lentokoneita, joita kohti kaupungin rakennuksista osoitettiin valonsäteiden tai valonheitinten omaisia kiiloja – tai päinvastoin lentokoneet lähettivät kiiloja kaupunkia kohti. Mieleen herää kysymys siitä, miksi lentokoneet hyökkäsivät ilmasta ja mitä nämä koneet olivat. Niillä voitiin kenties kuvata modernia ilmaliikennettä, joka alkoi 1920-luvulta lähtien valloittaa Helsingin taivasta ja joka herätti epäluuloa ihmiselle luonnottomalla matkustustavallaan. Klassistisen kuvaustavan takia aiheen voi tulkita myös modernististen vaikutteiden hyökkäykseksi pimeältä yötaivaalta. Modernismi ja erityisesti sen ekspressionistinen suuntaus pyrkivät paljastamaan ihmisen pimeitä puolia. Klassistinen kuvaustapa viittaa hyvin Helsingin oloisen kaupungin puolustamiseen modernististen ajatusten ja vaikutteiden hyök-käykseltä. 1920-luvulla modernismi liitettiin usein bolsevismiin, ja suuntaukseen kuuluva uuden etsintä näyttäytyi etenkin konservatiivisille piireille pyrkimyksenä horjuttaa yhteiskunnan perinteisiä arvoja, joille suomalaisuutta haluttiin rakentaa. Esineen nimessä ollut viittaus yöhön herättää myös mielikuvan hyökkäyksestä ihmisen ja sitä kautta koko yhteiskunnan heikoimmalla ja hauraimmalla hetkellä. ”Sadekuuro merellä” oli puolestaan runollinen kuvaus merestä, sen liikkeistä ja sateesta.¹⁷²

Suomalaisen taidelasin kaiverrustekniikka ja aiheet omaksuttiin lähes sellaisenaan Ruotsista, joten Barcelonan Suomen osastossa esillä olleita lasiesineitä ei voi pitää teknikaltaan tai aihepiireiltään kovinkaan omaperäisinä suomalaisina tuotteina. Ne olivat kuitenkin hyvin laadukkaita, yksityiskohtaisia ja näyttäviä osoituksia suomalaisesta lasinkäsittelytaidon osaamisesta. Klassistiset lasiesineet kuvasivat Suomen ja suomalaisuuden idealisoituina ja ihanteellisina, sellaisina, joilla ei juurikaan ollut yhtymäkohtia todellisuuden kanssa.¹⁷³

Mielenkiintoista onkin asettaa Henry Ericssonin suunnittelemat yksityiskohtaiset lasiesineet rinnakkain esimerkiksi Hannes Autereen valmistamien puuveistosten rinnalle (ks. puuveistoksista lukua 5.3, 73), jolloin molempien aiheet, aiheiden käsittelytavat ja materiaalien erot näyttäytyvät toisilleen vastakkaisina ja jopa ristiriitaisina. Kumpikaan

¹⁷² SK 1929, 2053; Reitala 1993, 237.

¹⁷³ Koivisto 2013, 111.

ei löydä toisesta yhtymäkohtia, ja niiden esittämiä asioita ja henkilö-hahmoja on vaikea pitää saman kansan ja kansakunnan edustajina. Rinnastus on kui-tenkin hedelmällinen tapa tarkastella esineitä. Kumpikin tapa kuvata aiheitaan oli omalla tavallaan idealisoitu. Lasiesineissä henkilöt olivat enemmän antiikin jumal-hahmoja, joihin on vaikea löytää suoraa rinnastusta suomalaisesta kansanelämästä, tarinoista tai mytologioista. Autereen reliefeissä ihmiset taas näyttäytyivät jollakin tavalla huvittavina, ehkä hieman hölmöinä, alkukantaisina ja sivistymättöminä, mutta pääosin harmittomina ja korkeintaan keskenään nujakoivina. Autereen hahmot olivat kenties Ericssonin lasiesineiden hahmoja lähempänä suomalaista kansanelämää, mutta ne antoivat yleveyden sijaan hieman lapsekkaan kuvan suomalaisista.¹⁷⁴

Lasiesineet näyttäytyivät selkeimmin poliittisilta manifestaatioilta. Esimerkiksi tekstiili- tai keramiikkateosten aiheet ja ilmaisuvoima ammennettiin luonnosta ja esineen valmistusmateriaalista ja sen ilmaisumahdollisuuksista, mutta lasi oli selkeästi valjastettu symbolisiin ja jopa propagandallisiin tarkoituksiin. Valmistusmateriaalina lasi antoi esimerkiksi kudonnaista suuremmat mahdollisuudet tarkkaan antiikkia jäljittelevään ilmaisuun. Siihen oli mahdollista tehdä runsaita yksityiskohtia, ja muodon ja käyttötarkoituksen avulla siitä valmistetut esineet olivat helposti yhdistettävissä kreikkalaisiin astioihin ja niiden koristeluun. Myös keraamiset ruukut jäljittelivät antiikista tuttuja muotoja, mutta ne eivät silti viitanneet antiikkiin samalla tavalla kuin lasiesineet. Barcelonassa esillä olleet keraamiset ruukut oli tyypillisesti koristeltu yksinkertaisin ja tyylitellyin luonto- ja kasviaihein eivätkä ne siten yhdistyneet suoraan ja selvästi antiikin kuvastoon.¹⁷⁵

5.3 *Kalevala* ja *Seitsemän veljestä* suomalaisuuden perustana

Suomessa kirjallisuudella on ollut kansallinen tehtävä. Elias Lönnrotin *Kalevala*, Johan Ludvig Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinat* ja Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* ovat suomalaisen kansalliskirjallisuuden kivijalkoja. Niissä suomalaisista kerrotaan uudestaan sama tarina: vaikeuksien kautta ajaututaan tappioon mutta joka kuitenkin tulkitaan voitoksi. Aiheen ja sen kuvaustapojen lisäksi ne ovat kansallisaarteita myös kielensä

¹⁷⁴ Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

¹⁷⁵ esim. Rönehholm 1945, 213.

takia. Lönnrotin *Kalevala* ja Aleksis Kiven tuotanto ovat kielen kukoistuksen symboleja, ja niissä suomen kieli jalostui ilmaisuvoimaiseksi sivistyskieleksi.¹⁷⁶

Sekä Pariisin taideteollisuusnäyttelyn että Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastoissa viitattiin taideteollisuustuotteiden kautta suomalaisen kansallisen identiteetin kirjallisiin kivijalkoihin, *Seitsemään veljekseen* ja *Kalevalaan*. Pariisissa yhteys *Kalevalaan* muodostui Henry Ericssonin kattomaalauksen kautta ja *Seitsemään veljekseen* viitattiin Hannes Autereen kuudessa puoreliefissä. Näyttelyssä oli esillä myös Akseli Gallen-Kallelan kuvittama *Seitsemän veljeksen* laitos sekä hänen kuvittamansa *Kalevala*, niin sanottu *Koru-Kalevala*. Barcelonassa viittaukset olivat hyvin hienovaraisia ja tulivat varsinaisesti esiin vain Henry Ericssonin suunnittelemassa hopeamaljassa. Siinä karhunkaato yhdistyi sekä *Seitsemän veljeksen* karhunkaatohtaukseen että *Kalevalan* Väinämöiseen karhun kaatajana (ks. karhusta ja karhunkaadosta lukua 5.5, 80).

1900-luvun alussa suomenkielinen kirjallisuus oli yhtä aikaa kansallista ja yleiseurooppalaista. Nuoret kirjailijat innostuivat *Kalevalasta* ja *Kanteletaresta* ja olivat vakiinnuttamassa Aleksis Kiven asemaa kansalliskirjailijana. Siirtyminen realismista uusiin ilmaisumuotoihin ja ihmisen sisäistä ja henkistä olemusta korostaneet ajatusmallit antoivat mahdollisuuden ja tilan muinaishistorialle ja myyteille. Suomessa kansallinen tematiikka sai virikettä myös poliittisesta tilanteesta. Autonomisen Suomen asema Venäjän yhteydessä oli käynyt tukalammaksi ja vastareaktionä Suomen kansallinen liike vahvistui. Samalla kansallisten symbolien etsintä voimistui ja suomalaisuuden juuria alettiin etsiä Karjalasta, itäsuomalaisilta reuna-alueilta ja kalevalaisilta laulumailta, joissa aidon suomalaisuuden uskottiin vielä olevan hengissä.¹⁷⁷

Seitsemän veljestä ei saanut aikalaistensa joukossa arvostusta, mutta siitä alkoi muodostua yksi suomalaisen kirjallisuuden kivijaloista Kiven kuoleman jälkeen 1880-luvulta lähtien. Aseman vahvistumista vauhditti samaan aikaan uuden realismin myötä etualalle noussut yhteiskunnallisten olojen ja epäkohtien kuvaus sekä 1900-luvun alussa poliittinen kehitys ja liikehdintä, mikä muutti myös suomalaisuuden kuvaa kirjallisuudessa. Uusi kansankuvaus ei enää toiminut sivistyneistön kansallistunteiden vahvistajana, vaan enemmänkin sen pelkojen ja pettymysten heijastuspintana. Kiven

¹⁷⁶ Papinniemi 2005, 60–61.

¹⁷⁷ Lyytikäinen 2003, 297.

teoksessa kuva suomalaisesta miehestä on itsepäinen kapinallinen tai häirikkö ja teksteissä korostuu metsäläiselämä. Tarinan voi tulkita myös kasvu- ja sivistymistarinaksi, jossa veljekset symboloivat suomalaisten ja Suomen kehittymistä metsäläisistä sivistyskansaksi.¹⁷⁸

Pariisin taideteollisuusnäyttelyn Suomen osastossa viittaukset *Kalevalaan* tai Suomen muinaishistoriaan näkyivät erityisen selvästi kattoon maalatussa Euroopan kartassa. Viitteet olivat hienovaraisia ja sekoittuivat antiikin Kreikan mytologioihin viitanneiden yksityiskohtien kanssa. Tuulensuuntia kuvanneet kuusi hahmoa ja hahmojen ympärillä olleet maisemat olivat juuri tällaisia symbolisia yhteenliittymiä. Pohjoistuulta kuvannut hahmo oli puettu kokopitkään asuun, joka oli kiinnitetty solmittavalla vyöllä. Hahmolla oli päässään Väinämöisen hattua muistuttava päähine. Hahmon ympärillä ollut maisema oli hyvin kivikkoinen ja kuvaa rajasivat vasemmalla ikkunaton torni ja oikealla kota. Etelätuuli taas viittasi eteläiseen Eurooppaan: Antiikin ihmistä muistuttanut hahmo kallisti amforatyypistä ruukkaa ja hahmoa ympäröinyt maisema oli rehevä. Hahmon molemmin puolin oli kaksi kaurista.¹⁷⁹

Koillistuulen hahmoa ympäröinyt kasvillisuus muistutti kuusia ja maisema oli vuoristoinen. Itse hahmo oli roteva metsästäjä jousineen. Kaakkoistuulen maisema oli myös vuoristoinen, mutta puut olivat lehtipuita toisin kuin koillistuulen maisemassa. Kaakkoistuulen hahmon molemmilla puolilla oli suuri linna, ja hahmo kurkotti käsillään kohti aurinkoa. Lounaistuuli oli poikkeuksena muihin tuulenhahmoihin naishahmo soittamassa luutun näköistä soitinta puunrunkoa vasten istuen. Molemmin puolin hahmoa oli suuri linna muureineen. Luoteistuulen kuva erosi maisemaltaan muista kuvista. Hahmo ei ollut maalla, vaan pienessä veneessä merellä. Sen hahmo oli hyvin dynaaminen sivuille ojennettuine käsivarsineen.¹⁸⁰

Kartta ei sinänsä ollut kalevalainen aiheeltaan, mutta siinä oli käytetty rikasta symboliikkaa, joka osittain viittasi kalevalaisiin aiheisiin. Kartassa oli myös piirteitä art decosta sen tavassa esittää luonto idealisoituna. Siinä oli myös viittauksia klassismiin sille ominaisine poimintoineen mytologioista ja antiikin hahmoista. Esimerkiksi kartan

¹⁷⁸ Lyytikäinen 2003, 294–295; Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

¹⁷⁹ Strengell 1925, 6–7; Posseme 2013, 100.

¹⁸⁰ Strengell 1925, 6–7.

tuulia kuvanneet hahmot kuuluivat mytologioista tuttuihin veden, ilman ja maan allegorioihin. Tuulensuuntia esittäneet pienet puolisoikionmuotoiset kuvat hahmoineen ja ympäristöineen kuvasivat ja symboloivat sitä aluetta, jolta tuuli oli lähtöisin. Itse kartta tuulikuvien keskellä esitti Eurooppaa Pohjoismaiden, Iso-Britannian, Ranskan, Italian, Kreikan, Mustanmeren ja Uralin vuoriston rajaamalla alueella. Suomen valtion rajat oli karttaan erikseen maalattu näkyviin (ks. kartoista maantieteellisen sijainnin merkkeinä lukua 5.6, 86).¹⁸¹

Pariisin Suomen osastossa Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* viittasivat kuusi Hannes Autereen puureliefiä, jotka kuvasivat teoksen kuutta kohtausta. Reliefien nimet kuvaavat niiden sisältöä: ”Eeron kuritus”, ”Koulussa”, ”Pako Impivaarasta”, ”Saunassa”, ”Tappelu toukolalaisten kanssa” ja ”Venlan kosinta”. Reliefien hahmot olivat eläviä ja mainiolla tavalla kohdettaan esittäviä. Suomalainen (miehen) arki näyttäytyi niiden perusteella varsin ankarana, ja aikuisenkin miehen oli joskus alistuttava isoveljen tai lukkarin kuritettavaksi. Joskus sai toki mennä lakki kourassa pyytämään lattiaa lakaisevalta äidiltä tämän tyttären kättä. Tuntematta *Seitsemää veljestä* kohokuvat toimivat esit-tämässä suomalaista elämänmenoa: koulussa käytiin, saunassa peseydyttiin, kehräämällä valmistettiin lankaa ja luudalla lakaistiin lattiaa, välillä nujakoitiin ja lähdettiin karkuteille hevosella. Suomalaisuus tuli esiin maaseutuelämän melko vaatimattoman oloisena arjen toimintana.¹⁸²

Näyttelyssä käyneille ulkomaalaisvieraille Autereen reliefit toimivat todennäköisesti suomalaista maaseudun arkielämää kuvanneena teossarjana ja viittaukset *Seitsemään veljekseen* jäivät avautumatta. Reliefit toivat kuitenkin esille Kiven teoksen ja sen kohtausten tunnelmat ja tapahtumahetken. Saunominen oli monelle eurooppalaiselle näyttelyvieraalle todennäköisesti vieras peseytymismuoto, ja sitä kuvanneen reliefin kylpyhetki puutyynyryssä vihtojen kanssa saattoi näyttäytyä outona ja eksoottisena. Myös reliefin ”Pako Impivaarasta” merkitys ei välttämättä avautunut ilman Kiven teoksen tuntemista: teoksessa oudoksuntaa saattoi aiheuttaa yksi mies kävelemässä hevosen rinnalla aseensa kanssa ja kaksi mieshahmoa ratsastamassa yhden hevosen selässä.¹⁸³

¹⁸¹ Strengell 1925, 6–7; Posseme 2013, 99–100.

¹⁸² Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

¹⁸³ Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

5.4 Maaseutu ja kaupunki arjen ja elämän ympäristöinä

Pariisiin taideteollisuusnäyttelyn Suomen osastossa ihmisten tai ympäristöjen kuvaukset olivat lähinnä kansankuvauksia. Maaseudun arkea ja elämää kuvasivat esimerkiksi Hannes Autereen *Seitsemän veljestä* -aiheiset puureliefit ja Margareta Ahlstedt-Willandtin "Hedelmänpoimijoita"-kuvakudos, johon oli kuvattu nuoria naisia poimimassa puista hedelmiä. Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa maalaiselämää peltotöineen ja lehmineen esiteltiin esimerkiksi asiakirjakaapin koristeissa, jotka oli suunnitellut ja valmistanut Henry Ericsson.¹⁸⁴

Mielikuvat suomalaisuudesta, yhtenäisestä kansasta, sen kielestä ja kulttuurista pohjautuivat vahvasti maaseutuun ja sen maisemaan. Kansallista identiteettiä luotiin ja vahvistettiin 1920-luvulla juuri maaseudun luomien mielikuvien ja miellelyhtymien avulla. Näyttelyissä kansa ja kansanelämä näyttäytyivät arkisina ja osin huvittavinakin eikä niiden kuvaamalla kansalla ollut juuri mitään tekemistä sen kansan kanssa, joka kapinoi vuonna 1918. Näyttelyjen kansa oli sopuisaa ja rauhallista, joka nujakoi korkeintaan keskenään ja joka tarttui aseeseen ainoastaan mennessään metsälle. Ainoastaan Hannes Autereen *Seitsemän veljestä* -relieffissä "Pako Impivaarasta" yhden veljeksensä kantama ase saattoi herättää kummastusta ja miellelyhtymiä aseeseen tarttuvasta maaseudun kansasta.¹⁸⁵

1920-luvulla kuva maaseudusta ja siellä eläneistä ihmisistä oli varsin romantisoitu ja sitä loivat selvimmin kirjailijat ja kuvataiteilijat, mutta myös perinteen kerääjät, tallentajat ja tutkijat. Esimerkiksi Elias Lönnrotin *Kalevala* ja *Kanteletar* toimivat kuvan välittäjinä Zachris Topeliuksen *Maamme kirjan* ohella. Jälkimmäinen oli kouluissa oppikirjana vielä 1950-luvulla, ja se iskosti useiden sukupolvien mielikuviin stereotyyppisiä käsityksiä suomalaisesta kansanluonteesta sekä eri heimojen ja Suomen eri osien ominaispiirteistä. Myös Johan Ludvig Runebergin tuotannossa merkittävässä asemassa olivat talonpoikaiselämän kuvaukset esimerkiksi Saarijärven Paavon hah-

¹⁸⁴ Rönehholm 1929, 40, 45; Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

¹⁸⁵ Rönehholm 1929, 40; Korkiakangas 2005, 36; Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere.

mossa. Kuvataiteen kultakauden¹⁸⁶ edustajat inspiroituivat erityisesti erämaamaisemista, mutta yhtenä juonteena olivat myös kansankuvaus ja maaseudun ihmisten elämä ja työnteko. Kultakauden agraarihenkisyys jatkui populaarimmassa muodossa esimerkiksi Martta Wendelinin maaseutuidyllin kuvauksissa 1920-luvulta lähtien. Pariisin ja Barcelonan näyttelyiden suomalaiset kansankuvaukset kuuluivat tähän samaan traditioon.¹⁸⁷

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa esillä olleissa huonekaluissa esiteltiin käsityötaitojen lisäksi myös suomalaista kaupunkikuvastoa. Esimerkiksi Werner Westin suunnitteleman ja Keravan puuseppätehtaan valmistaman kaapin ovissa oli Henry Ericssonin tekemin kohokuvioin kuvattu neljä helsinkiläistä kaupunkimaisemaa. Kahdessa kuvassa oli silta ja kahdessa kirkko, Helsingin Tuomiokirkko ja Uspenskin katedraali. Kirkkojen kautta tuotiin esille kaksi Suomen pääuskontoa, luterilainen ja ortodoksinen. Puiseen huonekaluun oli yhdistetty maanläheinen valmistusmateriaali ja urbaani kuvituskohte. Kaupunki ei ollut 1920-luvulla tyypillisin suomalaisten maisema, ja vaikka muuttoliike maaseudulta kaupunkiin oli kasvanut jatkuvasti 1800-luvun loppupuolelta lähtien, Suomi oli edelleen maatalousvaltainen maa. Kuvat esittelivät modernin pääkaupungin autoineen, tehtaineen ja kerrostaloineen. Helsinkiä ja sen hallintorakennuksia kuvasivat myös Henry Ericssonin lasiesineet (ks. hallintorakennuskuvauksista lukua 5.2, 68).¹⁸⁸

Helsingin ohella toista suurta ja tärkeää suomalaiskaupunkia, Turkoa, kuvattiin Oy N. Bomanin valmistaman puisen arkun upotuskoristeessa. Yksi suomalainen symboli, Turun linna, oli puolestaan kuvattu Birger Hahlin suunnitteleman ja Oy N. Bomanin valmistaman asiakirjakaapin ovesa. Turun linna oli Viipurin linnan ohella muodostunut jo rakennusaikanaan lännen geopolitiittiseksi symboliksi. Turun kaupunki oli taas ollut yksi keskuspaikoista tärkeällä Tukholmasta Viipuriin vieneellä itäisellä Kuninkaantiellä. Suomen ollessa osa Ruotsin valtakuntaa Turusta oli nopeasti muodostunut

¹⁸⁶ Kuvataiteen kultakaudella tarkoitetaan noin vuosien 1880–1910 suomalaista kuvataidetta. Käsite viittaa jo antiikin aikaiseen historiakäsitykseen, jonka mukaan historia toistaa lapsuuden, nuoruuden, kypsyyden ja rappion sykliä. Kultakauden kuvataide oli tämän historiakäsityksen mukaan hedelmä parhaimmillaan. Käsitys nojautunee siihen, että kyseisen taidehistoriallisen jakson on katsottu visualisoivan suomalaisuutta ensimmäistä kertaa omavaraisesti, aidosti ja korkealuokkaisesti. Käsitys juontaa juurensa lähinnä yksittäisiin taiteilijoihin. Mitään konsensusta ei kuitenkaan aikalaisten näkökulmasta ollut eivätkä aikalaistaiteilijat juurikaan pitäneet omaa aikaansa Suomen kansan tai kuvataiteen huippuhetkenä. Kortelainen 2005, 66–67.

¹⁸⁷ Korkiakangas 2005, 36–38.

¹⁸⁸ Rönehlm 1929, 50; MacKeith & Smeds 1992, 30.

Ruotsin yksi tärkeimmistä kaupungeista katedraaleineen, piispanistuimineen ja tuomio-kapituleineen. Turun merkitys korostui 1800-luvulla entisestään, kun kansallisvaltion historiaa alettiin kirjoittaa. Nationalistinen innostus teki Varsinais-Suomen tärkeim-mäksi maakunnaksi ja Turku sai aseman Suomen vanhimpana kaupunkina.¹⁸⁹

Arjen elämään uskonnon ja kirkon kautta liittyivät myös Barcelonassa esillä olleet Henry Ericssonin suunnittelemat kirkkohopeat ja Laila Karttusen Loimaan kirkolle valmistama alttari-vaate. Alttarivaatteeseen ja kirkkohopeiden osana olleeseen kannuun oli kuvattu Kristuksen ristiinnaulitseminen ja muihin kirkollisiin astioihin muita keskeisiä tai tärkeitä kohtauksia Uudesta Testamentista. Myös Pariisissa oli muutama uskonnollis-aiheinen tai uskonnolliseen tarkoitukseen tehty tekstiili. Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen aika olikin kirkkotaiteen kukoistuksen aikaa.¹⁹⁰

Huomionarvoista on se, miten materiaaleilla vaikutettiin maalais- ja kaupunkielämän kuvausten luonteeseen ja miellelyhtymiin. Kaupunkielämää kuvattiin puu-, lasi- ja tekstiilituotteissa. Lasiesineissä ei kuitenkaan kuvattu arkisia maisemia, vaan ainoastaan Suomen edustusmaisemaa, Senaatintoria hallintorakennuksineen. Puuesineissä kuvattiin arjen kaupunkimaisemia taloineen ja kulkuväylineen. Niissä harvoissa tekstiileissä, jois-sa oli esittäviä aiheita, oli useimmiten maaseudun elämän tai uskonnollisten aiheiden kuvausta. Lasin voidaan ajatella olleen varattu ylevimmille ja tärkeimmille raken-nuksille ja kaupunkimaisemille. Sen pinnalla yksityiskohdat tulivat selkeimmin esille ja sen läpikuultavuus teki kohteista loistavampia. Lasiesineissä korostui myös niissä käy-tetty klassistinen kuvaustapa ja sitä kautta muodostui yhteys antiikkiin ja demokratian jatkumoon.¹⁹¹

Ainoa tekstiilituotteessa ollut viittaus kaupunkiin oli Pariisissa esillä olleessa Maria Schwartzbergin matossa, johon oli kuvattu Mannerheimin ja valkoisen armeijan saapuminen Helsinkiin. Maton aiheella viitataan toukokuun 16. päivään vuonna 1918, jolloin valkoinen armeija johtajanaan kenraali Mannerheim marssi Helsinkiin ja symbolisesti päätti Suomen sisällissodan valkoisten voittoon. Päivästä muodostui sisällissodan voittaneille valkoisille tärkeä ja keskeinen juhlapäivä, jolloin vietettiin

¹⁸⁹ Rönehholm 1929, 47, 50, 55; Kolbe 2005, 34.

¹⁹⁰ Rönehholm 1929, 44–47, 52–53; Gutman 2013, 34, 37.

¹⁹¹ Strengell 1925, 1–9; Rönehholm 1929, 40–55.

virallista sodan päättymisen muistopäivää. Matossa oli samalla ainoa kummassakaan näyttelyssä esillä ollut suora viittaus sisällissotaan.¹⁹²

Barcelonassa esillä olleissa suomalaisissa lasiesineissä ei ollut kuvattu lainkaan kaupungin arkisia ihmisiä, asioita tai maisemia. Lasiesineisiin ei myöskään ollut kuvattu maalaismaisemaa, vaan maaseudun kuvausmateriaalina toimivat ainoastaan puu ja "Hedelmänpoimijoita"-kuvakudoksen tapaan tekstiili. Ylipäätään kansankuvaus lepäsi molemmissa näyttelyissä pääosin Hannes Autereen puureliefien ja -koristeiden sekä Barcelonassa myös Henry Ericssonin huonekaluihin valmistamien kohokuviokoristeiden varassa. Autere olikin puunveistäjänä erikoistunut juuri kansanelämän kuvaamiseen. Barcelonassa oli näytillä myös valokuvia, joissa oli kuvattuna hiukan tavallisten ihmisten elämää.¹⁹³

5.5 Luonto ja metsästys

Pariisin ja Barcelonan näyttelyjen Suomen osastoissa esillä olleet kasviaiheet olivat pääosin keramiikkaesineissä ja tekstiilituotteissa useimmiten tyylliteltyinä ja yksinkertaistettuina tai kuvioinniltaan abstrakteina ja geometrisina. Viittaus luontoon tuli myös värimaailman kautta. Kasviaiheita näkyi myös Barcelonassa esillä olleissa Toivo Vikstedtin karvalankamatossa, Laila Karttusen ryijyssä ja muutamien huonekalujen tekstiiliverhoiluissa. Karhulan lasitehtaan valmistamissa kristalliesineissä (ks. kuva 5. 66) oli myös kuvattu luontoaiheita, jotka olivat suomalaisesta näkökulmasta hyvin eksoottisia viinirypäleterttuineen ja ananaksineen. Esineet olivat värillisiä, ja värityksestä ja koristeaiheesta päätellen ne oli sopeutettu "latinalaiseen makuun"¹⁹⁴. Pariisissa olleissa tekstiileissä värisävyt olivat pääsääntöisesti luonnossa näkyviä ruskeita ja vihreitä. Viittauksia metsästyksen ja eränkävynä oli Barcelonan maailmannäyttelyesineistössä useampia. Erilaisista pyyntivälineistä, eläinten nahoista ja valokuvista oli koottu pieni näyttelykokonaisuus, ja Henry Ericssonin suunnittelemaan hopeamaljaan oli kuvattu karhunmetsästystä.¹⁹⁵

¹⁹² Roselius 2010, 60; Siironen 2012, 60–61.

¹⁹³ Saarikivi 1988.

¹⁹⁴ Koivisto 1999, 24.

¹⁹⁵ Rönehholm 1929, 44–48; Nyholm 1989, 56; MacKeith & Smeds 1992, 32; Koivisto 1999, 24; Korvenmaa 2009, 26–31, 91.

Metsästyskokonaisuuden valokuvien avulla esiteltiin eläinten pyytämistä suksilla hiihtäen tai porojen vetämässä reessä kulkien. Kuvissa olleilla metsästäjillä oli koiria mukanaan ja metsästyksen loputtua he olivat asettautuneet saaliinsa ympärille valokuvattaviksi. Eläintennahkojen kautta näyttelyssä esiteltiin pyydettyjen eläinten laji ja koko ja samalla myös sitä, millaisia eläimiä Suomen luonnossa oli. Metsästys ja eläintennahat viittasivat myös ihmisen ja luonnon suhteeseen ja siihen sisäänrakennettuun valta-asetelmaan. Esillä olleiden metsästysvälineiden kautta näyttelyvieraille esiteltiin havainnollisesti, miten ja millä välinein eläimiä pyydettiin. Tällainen metsästyskokonaisuus näyttäytyi todennäköisesti eksoottisena ja erikoislaatuisena keski- ja eteläeurooppalaisen porvariston silmissä, joita suurin osa näyttelyvieraista oli.¹⁹⁶

Metsästysnäyttely esitti suomalaiset eräällä tavalla primitiivisiksi, luonnossa eläneiksi ja osin alkukantaisiksi metsästäjiksi. Yhdessä teollisuustuotteiden kanssa se näytti, kuinka Suomi oli kehittynyt alkukantaisesta maasta moderniksi valtioksi. Nahkojen ja metsästysvälineiden irrottaminen käyttö- ja elinympäristöstään ja asettaminen katsottaviksi ja tutkittaviksi antoi kokonaisuudelle ja samalla Suomen osastolle vakavan, opettavaisen ja tieteellisen leiman. Metsästysnäyttelyn tarkoitus ei ollut huvittaa, vaan valistaa. Se ei siten esitellyt vain Suomen erityislaatuisuutta, vaan myös Suomen historiaa ja menneisyyttä. Metsästyskokonaisuuden museomainen esittelytapa teki siitä menneisyyteen viittaavan, ja näin Suomelle tehtiin menneisyydestä nykyisyyteen kulkeva tarina. Metsästysnäyttely myös antoi teollistuvalla Suomelle toiset kasvot ja teki kuvasta moniulotteisemman ja mielenkiintoisemman. Suomi oli samanaikaisesti moderni, kaupallinen ja teollinen sekä myös luonnosta elantoa hankkiva maa.¹⁹⁷

Voidaan kuitenkin pohtia, kuinka moderni kuva Suomesta syntyi eläintennahkojen ja suksien välityksellä. Jo vuonna 1866 oli keskusteltu Tukholman skandinavisen näyttelyn aikaan siitä, kuinka Suomen osastosta tulisi pikemminkin kansatieteellinen näyttely, jos siellä esiteltäisiin vain tuohivirsuja, suksia, pulkkia ja karhunmetsästyskeihäitä. Ruotsalaisten keskuudessa Suomen osasto herätti vaikutelman köyhästä maalaisserkusta, joka esitteli itseään kaupunkilaisten valtioiden Tanskan ja

¹⁹⁶ MacKeith & Smeds 1992, 32.

¹⁹⁷ Syrjämaa 2007, 75.

Ruotsin rinnalla. Suomen metsästyskeihäät ja sukset eivät näyttäneet aivan sellaisen kehityksen ja edistyksen kärjiltä, joita maailmannäyttelyperinteessä oli totuttu esiteltävän. Kukoistusaikanaan 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa ennen ensimmäistä maailmansotaa maailmannäyttelyt toimivat etenkin viimeisimpien kehitysaskelien ja innovaatioiden esittelypaikkana, ja valtiot pyrkivät kilpailemaan toistensa kanssa siitä, kuka olisi edistynein ja esittelisi uusimmat teknologiset innovaatiot. Maailmannäyttelyissä kuitenkin lomittuivat uudet innovaatiot yhdessä erilaisten luonnon ja kulttuurien evoluutioiden kanssa. Barcelonassa esiteltyt suomalaiset metsästysvälineet eivät siten olleet ristiriidassa uusien ja modernien koneiden ja taideteollisuusesineiden kanssa, vaan ne olivat osa yhtä ja samaa kulttuurista ja teknologista kehityskertomusta, joka kertoi Suomesta ja samalla koko maailmasta. Irrallaan tästä evoluutiokertomuksesta ne eivät silti antaneet erityisen modernia kuvaa Suomesta.¹⁹⁸

Erilaisten eläinten turkit ja täytetyt eläimet olivat myös osa maailmannäyttelyhistoriaa. Ne olivat olleet jo 1800-luvulla tyypillisiä näyttelyelementtejä ja eräänlaisia välttämättömyyksiä Suomen kuvaamisessa kansainvälisillä näyttämöillä. Siten Barcelonan pieni metsästysnäyttely oli eräänlainen pakollinen kuvaamistapa, jonka kuului olla osana Suomen osastoa. Metsästysteema oli tehty ja nähty aiemminkin ja se kuului siihen kuvaan, minkä ulkomailla ajateltiin olevan Suomesta, mikä heillä haluttiin olevan ja millaisen kuvan suomalaiset halusivat ulkomaille antaa. Siten metsästysnäyttely Barcelonassa ei ollut erikoisuus eikä osana maailmannäyttelyjatkumoa antanut omaperäistä, aiemmin näkemätöntä tai uutta kuvaa Suomesta tai suomalaisesta kulttuurista, vaan se oli osana sellaista kuvaa, joka Suomesta oli ollut tapana antaa. Maailmannäyttelyhistoriaa tuntemattomille vieraille Suomen osaston metsästysnäyttely saattoi silti näyttäytyä hyvinkin omaperäisenä ja erikoisena piirteenä kaikkien teollisuus- ja taideteollisuusesineiden keskellä. On myös muistettava, että Suomi esiintyi Barcelonassa uutena itsenäisenä valtiona. Suomesta ei siten haluttu antaa ristiriitaista, kyseenalaista tai liian avantgardista kuvaa, vaan liikaa näkyvyyttä haluttiin pikemmin välttää. Suomi myös haluttiin esittää positiivisessa valossa eikä turvalliseen

¹⁹⁸ Syrjämaa 2007, 76; Smeds 2008, 106.

ja positiiviseen esiintymiseen kuulunut liiallinen erottautuminen muista maista ja niiden osastoista.¹⁹⁹

Hieman metsästyskokonaisuutta hienostuneemmin teema tuli esiin Henry Ericssonin hopeamaljassa, joka oli lahja Espanjan kuninkaalle (valkoisia ruusuja täynnä olevana kuvassa 1, 50). Tässä "Kuninkaan maljaksi" kutsutussa maljakossa karhua metsästäneet miehet oli kuvattu hyvin dynaamisissa asennoissa ja elävän oloisesti. Maljan toisella puolella oli takajaloilleen noussut karhu, jota vastassa oli mies keihäs ojossa ja jonka ympärillä kierteli suomenpystykorva²⁰⁰. Karhun ja miehen kohtaamista ympäröi suomalainen metsä ja kaukana häämöttivät horisontti ja aurinko. Maljan toisella puolella oli nuotion ympärille kerääntyneiden miesten joukko, joista kaksi istui, yksi puhdisti sukseaan ja yksi kantoi polttopuita. Maljan alareunaa kiersi juoksevien hirvien ja niitä takaa ajavien miesten joukko.²⁰¹

Karhunmetsästys voidaan nähdä toisaalta kamppailuna luontoa vastaan ja toisaalta elämisenä luonnossa sen osana. Suomalaisuus näyttäytyi "Kuninkaan maljan" kautta yhtäaikaan primitiivisenä taisteluna aseena perinteinen ja vanhanaikainen keihäs ja toisaalta yhteisenä hiljentymisenä luonnon keskellä. Metsä on ollut suomalaisuuden symbolien lähde ja kätkö, jonka kulttuurisesta kuvastosta on löytynyt sekä vaarallinen luonto että myös suoja ja tuki. Tavalliselle metsästä elantaan saavalle suomalaiselle metsä näyttäytyi yhtä lailla sekä uhkana että turvana.²⁰²

Eläimenä ja symbolina karhuun liittyy vahvoja jännitteitä. Karhu oli vanha suomalainen tabueläin, metsän valtias, metsän eläinten herra, itse metsä. Sitä ei voinut puhutella suoraan sen omalla nimellä, vaan sille keksittiin erilaisia kierto- ja hellittelynimiä. Suomen kielessä onkin parisataa kiertoilmausta karhulle. Monipäiväiset karhunpeijaiset olivat suomalaisen peruspakanuuden näkyvin yhteisöllinen ilmaus. Koko suku tai kylä oli mukana tapahtumassa, johon kuuluivat karhun kierto pesälleen, hiihto, peijaiset ja hautaus. Barcelonan Suomen osaston metsästyskokonaisuus suksineen, karhun-

¹⁹⁹ MacKeith & Smeds 1992, 32.

²⁰⁰ Vuonna 1889 perustetun Kennelklubin suojissa alettiin 1800-luvun lopulla jalostaa suomalaista haukkuvaa lintukoiraa, ensin suomalaiseksi pystykorvaksi ja sitten suomenpystykorvaksi. Tavoitteeksi asetettiin oman kansallisen koirarodun vaaliminen ja jalostaminen. Suomenpystykorvan asema virallistettiin vuonna 1979 nimeämällä se Suomen kansalliskoiraksi. Korkeakangas 2005, 38.

²⁰¹ Rönehholm 1929, 18; SK 24/1929, 1155.

²⁰² Virtanen 2005, 49.

nahkoineen, pyyntivälineineen ja saaliista otettuine valokuvineen näyttäytyvät eräänlaisina 1920-luvun karhunpeijaisina.²⁰³

1600–1700-luvuilla Ruotsin kruunu luterilaisen valtionkirkon tukemana oli halunnut poistaa karhumenot, ja karhu joutuikin vimmaisen metsästyksen ja vihan kohteeksi. 1800-luvun loppuun mennessä karhu oli melkein metsästetty sukupuuttoon ja karhunkaatajista tuli Topeliuksen *Maamme kirjan* hengessä kansallissankareita. *Kalevalaa* rakentaessaan Elias Lönnrot supisti karhun roolia versiosta toiseen yhä pienemmäksi ja vähäisemmäksi. Hän jätti pois kaikki karhumyytin olennaisimmat yksityiskohdat ja keskeiset karhun jumaluutta ja taivaallista lähtökohtaa koskevat ilmaukset, ja Väinämöisessä korostui karhun kaatajan rooli. Lönnrotin karhua käsitelleiden tekstien muuttuminen versiosta toiseen heijasti 1800-luvun maailmankatsomuksen murrosta. Karhu väistyi pyhältä kunniasijaltaan karjanhoitokulttuurin tieltä ja siitä tuli suden kaltainen pelättävä peto ja metsästysvimman kohde.²⁰⁴

Karhua on myös pidetty maailmanlaajuisesti Venäjänä symboloivana eläimenä. "Kuninkaan maljan" karhunmetsästys näyttäytyi siten myös Suomen kamppailuna ja irtautumisena Venäjästä ja kansan pysymisenä suomalaisena. Vastakkain olivat suuri, uhkaava ja vahva karhu sekä pieni, vaatimattomin asein varustettu mies. Karhu ja mies voidaan allegorisesti käsittää kahtena valtiona ja karhua vastaan taistelu ajatella suomalaisten taisteluna koko lännen etuvartijana idän bolsevismia vastaan. Suomi taisteli koko sivistyneen maailman puolesta sitä sivistymättömämpää itäistä suurvaltiota vastaan. Läntinen maailma oli se viitekehys, johon Suomi halusi osoittaa kuuluvansa, ja itäinen se, josta Suomi halusi sanoutua irti.²⁰⁵

Ericssonin "Kuninkaan maljan" alareunaa kiertävät hirvet olivat eräitä suomalaisessa kuvastossa ja mytologiassa usein esiintyneitä eläimiä, joita voitiin pitää pyhinä. Tällaiset eläimet olivat yleensä olleet hyviä riistaeläimiä ja kertoivat suomalaisten juurista ja läheisestä suhteesta luontoon. Hirvi esiintyi muun muassa kalliomaalauksissa ja *Kalevalan* runoissa, ja hirvi oli myös haluttu riistaeläin ja kunnioitettu suuren kokonsa vuoksi. "Kuninkaan malja" viittasi siten kahteen suomalaiseen symbolieläimeen.

²⁰³ Pentikäinen 2005, 54–58.

²⁰⁴ Pentikäinen 2005, 56–58.

²⁰⁵ MacKeith & Smeds 1992, 30; Harle & Moisio 2000, 85–86.

Eläimet olivat pokaalissa metsästyksen kohteina, kuten ne todellisuudessa olivatkin 1920-luvulla. Esineen voi nähdä viittauksina suomalaiseen menneisyyteen ja mytologiaan, aikaan ennen kristinuskoa, luonnonläheisyyteen ja luonnon kesyttämiseen. Metsän ja luonnon pyhät eläimet väistyivät ihmisen ja ihmisen mukanaan tuoman modernisaation tieltä.²⁰⁶

Huomionarvoista on se, miten Akseli Gallen-Kallelan vuonna 1908 kuvittama laitos *Seitsemästä veljeksestä* määritteli sen, miten veljeksiä kuvattiin muissa yhteyksissä. Ericssonin maljassa karhua vastaan käydään keihään kanssa, jolloin se vastasi Gallen-Kallelan piirrosta eikä Kiven kuvausta. Gallen-Kallelan karhunmetsästystä kuvaavassa piirroskuvassa veljekset hyökkäsivät karhun kimppuun keihäin aseistettuna, vaikka Kiven tekstissä heillä oli käytössään tuliaseita. Maljassa oli myös kuvattu veljesten koira pystykorvaiseksi aivan kuten Gallen-Kallelankin piirustuksessa. Aleksis Kivi ei veljesten kahta koira erityisesti kuvaa ulkomuodoiltaan, joten Ericssonin pystykorvainen koirahahmo on todennäköisesti peräisin Gallen-Kallelalta.²⁰⁷

On mielenkiintoista pohtia sitä, miksi Gallen-Kallela ja myös Ericsson vaihtoivat Kiven kuvailemat tuliaseet keihäiksi. Karhun kanssa taistelleet Gallen-Kallelan piirroksen keihäin aseistetut miehet tai Ericssonin maljassa kuvattu yksinäinen mies²⁰⁸ olivat haavoittuvampia ja samalla rohkeampia kuin turvallisemman ja tappavamman tuliaseen kanssa. Ase myös etäännyttää vahvemmin ihmisen ja luonnon toisistaan ja osoittaa selkeämmin ihmisen valta-aseman ja kyvyn kehittää moderneja aseita. Keihäs oli primitiivisempi ja osoitti suurempaa sankaruutta, koska keihään kanssa taistellessa oman kuoleman mahdollisuus oli enemmän läsnä kuin tuliaseen kanssa. Karhu ja ihminen olivat tasavertaisemmat ja karhulla oli edes jonkinlainen mahdollisuus selvitä taistelusta voittajana tai ainakin elossa. Keihäs vanhana metsästysaseena myös liitti Suomen osaksi menneisyyttään ja osoitti Suomen kehitystarinan primitiivisestä maasta kehittyneeksi ja moderniksi valtioksi.

²⁰⁶ Pentikäinen 2005, 58.

²⁰⁷ Kivi 1870/1908/1942, 189, 260–263, 312; Rönehholm 1929, 18; Korkiakangas 2005, 38.

²⁰⁸ Henry Ericssonille karhunmetsästysaihe oli omakohtaisesti koettu. Arttu Brummer kuvasi Ericssonia lämminsydämiseksi ja tunneherkäksi, joka näkyi hänessä kohtaamisessa karhun kanssa: ”–, ja kun hänen, innokkaan eränkävijän, suuri haave vihdoinkin täyttyi, ja hän seisoi silmä silmää vasten korven kuninkaan, metsän mesikämmenen kanssa, valtaa hänet pettymys ja sääli, pyssy nousee ja pamahtaa vasta, kun hän herää tunnelmastaan tovereitten varoitushuutoihin.” Ehkä omakohtainen eläytyminen metsästyksen kohteeseen ja tunne tuliaseen ylivertauudesta sai hänet kuvaamaan aseeksi keihään. Brummer 1930, 10.

5.6 Suomi osana maailmaa

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa ollutta tiedotusmateriaalia kutsuttiin aikalaisteksteissä yleisesti propagandaksi. Käsitettä ei tule tässä tapauksessa ajatella, kuten monesti nykyisin tehdään, vääristeltyinä, manipuloituna ja usein negatiivisena materiaalina, jonka tarkoitus on muokata vastaanottajansa ajattelua tai antaa jollakin tavalla kaunisteltua tai valheellista tietoa. 1920-luvulla ulkoasiainministeriön ja ulkoasiainhallinnon teksteissä propagandaksi tai kulttuuripropagandaksi kutsuttiin sellaista esittelymateriaalia, jonka tarkoitus oli herättää kiinnostusta, antaa uutta tietoa ja saada ajattelemaan Suomea positiivisesti. Se voidaan nykytermein käsittää mainontana ja markkinointina.²⁰⁹

Barcelonassa esillä olleen propagandamateriaalin tarkoitus oli tehdä Suomea tunnetuksi Euroopassa. Ulkomaalaisten Suomi-tietoisuuden lisäämistä pidettiin ulkoasiainhallinnossa tärkeänä ja tietoja pyrittiin levittämään mahdollisimman laajalle. Pariisin taide-teollisuusnäyttelyn Suomen osastossa varsinaista tiedotusmateriaalia ei ollut lukuun ottamatta kahden kirjan kautta tarjottua tietoa suomalaisista ryijyistä ja keskiaikaisesta kirkkotaiteesta.²¹⁰

Kulttuuripropagandaksi kutsuttiin Barcelonan Suomen osastossa esillä olleita tilastotietoja, karttoja ja valokuvia, jotka esittelivät erilaisia asioita Suomesta (ks. kuva 4, 59; kuva 6, 70; kuva 7, 87). Valokuvien kautta esiteltiin toisaalta luontoa ja toisaalta kaupungistuvaa Suomea ja sen rakennuksia, liikennettä ja infrastruktuuria. Suomea esiteltiin myös historian ja nykyisyyden kautta: valokuvissa oli toisaalta keskiaikaisia kirkkoja ja toisaalta uusia teollisuuslaitoksia. Suomi tuotiin siten esille teollistuneena, sivistyneenä ja modernina valtiona ja samanaikaisesti korostettiin luontoa, historiallista ulottuvuutta ja alkuperäisyyttä.²¹¹

Tietynlainen vastakkainasettelu oli olemassa todellisuudessakin. Luonnon kautta Suomi näyttäytyi erityislaatuisena maana, jonne luonnosta nauttivat ja elämyksiä alkuperäisestä luonnosta hakevat matkailijat voisivat tulla lomailemaan. Valokuvissa oli vain vähän

²⁰⁹ Strengell 1925, 9; Mattila 2000, 6; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 7.

²¹⁰ Strengell 1925, 9; Mattila 2000, 6; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 13.

²¹¹ MacKeith & Smeds 1992, 27–28, 32.

ihmisiä ja hekin olivat useimmiten kuvissa, joissa esiteltiin perinteisiä elinkeinoja, esimerkiksi porotaloutta tai metsästystä. Valokuvissa ei näkynyt outoja tai epätavallisia tilanteita, joiden kautta Suomi olisi näyttäytynyt ristiriitaisessa valossa kaikkine erilaisuuksineen, puolineen ja ilmiöineen. 1920-luvun Suomi ei ollut ristiriidaton tai yhtenäisen kansan maa. Suomi oli monin tavoin kahtia jakautunut, ja ihmisillä oli epätasa-arvoiset ja epätasaisesti jakautuneet mahdollisuudet, olosuhteet ja taloudelliset resurssit. Sisällissodan voittajat kirjoittivat historiaa ja rakensivat perinteitä, ja sodan hävinneet yrittivät tulla toimeen ja joutuivat piilottamaan kokemuksiaan ja menetyksiään. Suomi oli myös samanaikaisesti teollistuva ja kaupungistuva sekä maaseutuvaltainen maa, jossa suurin osa ihmisistä asui maaseudulla ja sai elantonsa maataloudesta. Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa esillä ollut Arabian saniteettikeramiikka oli vain pienen ja pääasiassa suurimmissa kaupungeissa asuneen väestönosan ulottuvilla – puhumattakaan huvilennoista Tallinnaan.²¹²



Kuva 7. Valokuvia ja lasiesineitä Suomen osastossa Barcelonan maailmannäyttelyssä. Suomen lasimuseo, Riihimäki.

²¹² MacKeith & Smeds 1992, 27–28, 32; Hjerpe 1993a, 10–13.

Suomea ja sen paikkaa maailmassa esiteltiin Pariisin ja Barcelonan näyttelyjen Suomen osastoissa karttojen avulla. Pariisissa Suomen osaston kattoon oli maalattu taiteellinen ja symboliikalta rikas Euroopan kartta, jossa ainoastaan Suomen valtiolliset rajat oli maalattu esiin. Siten kartta ei niinkään korostanut kansallisvaltioita, vaan Suomen sijaintia Euroopassa. Karttaa voidaan pitää kulttuuripropagandana, koska sen yksi tarkoitus oli antaa tietoa Suomen maantieteellisestä paikasta Euroopassa. Sen toinen tarkoitus oli esitellä suomalaista kuvataiteellista tasoa ja osaamista.²¹³

Barcelonan näyttelyn Suomen osastossa oli esillä suuria, Göran Hongellin ja Gunnar Forsströmin valmistamia karttoja sekä näyttävä, akselinsa varassa pyörinyt maapallo, jossa Suomi ja isäntämaa Espanja oli erotettu kultauksella muista maista. Niiden avulla näytettiin perusteellisesti se, missä Suomi sijaitsi Euroopassa ja maailmassa, miten pitkiä etäisyydet olivat Suomesta Euroopan keskuksiin ja missä sijaitsivat Suomen tärkeimmät teollisuuskeskukset. Suomen paikka tuotiin Euroopan ja maailman karttojen kautta esille ja näin uusi kansallisvaltio liitettiin osaksi Eurooppaa ja maailmaa. Vaikka Suomi sijaitsi maantieteellisesti Euroopan laidalla, se oli silti osa Euroopan liikenneverkostoa ja siten vartenotettava kauppakumppani välimatkojen pituudesta huolimatta.²¹⁴

Kartoilla korostettiin myös kansallisvaltioita ja niiden alueita ja asemaa maailmassa. Suomi oli itsenäinen valtio, ja karttojen avulla sen osoitettiin olevan tasavertaisessa asemassa muiden itsenäisten valtioiden joukossa. Se ei ollut enää osa Venäjää, vaan oma kansallisvaltionsa, joka halusi rakentaa omat suhteensa muihin valtioihin. Sillä oli omat rajansa ja oma hallintonsa. Suomalaisen identiteetin rakentamisprojektiin liittyi erottautuminen Venäjästä. Suomelle haluttiin lisäksi löytää tietty paikka, johon muiden toivottiin sijoittavan suomalaiset, ja se paikka oli suomalaisten hyvinä pitämien kansakuntien joukossa. Tärkeää ei tällöin ollut näyttää Suomea tai suomalaisuutta liian erilaisena ja muista erottuvana, vaan todistaa, että Suomi kuului tiettyyn hyvien kansojen joukkoon. Näyttelyosallistuminen oli siten tasapainottelua samanlaisuuden ja erottumisen välillä: liikaa ei saanut erottua länsieurooppalaisista, mutta ei liioin olla liian samanlainen. Mieliin piti jäädä, mutta positiivisella tavalla ja siten, että Suomi ja

²¹³ Strengell 1925, 6–7.

²¹⁴ MacKeith & Smeds 1992, 27–28, 32.

suomalaiset luettaisiin itsestään selvästi kuuluviksi länsieurooppalaisten kansojen ja valtioiden joukkoon.²¹⁵

Valokuvien ja pienoismallien avulla esiteltiin sellaisia asioita, joita näyttelyssä oli vaikea esitellä muulla tavalla. Pienoismallien kautta voitiin tuoda näytille kokonainen sahalaitos, laiva tai höyryveturi, joiden esitleminen muutoin olisi ollut mahdotonta. Pienoismallien etuna oli valokuviin nähden niiden kolmiulotteisuus ja yksityiskohtaisuus, jotka todennäköisesti houkuttelivat katsojia mallien luokse. Mallia voitiin tarkastella joka puolelta, ja siihen pystyttiin tekemään näkyville sellaisia yksityiskohtia, joihin näyttelyvieras kiinnitti herkemmin huomiota kuin valokuvassa. Pienoismalli oli aina myös jonkun rakentama, ja se esitteli siten myös suomalaista käsityötaitoa.²¹⁶

Teollisuutta, taideteollisuutta ja muutamia elinkeinoesittelyitä lukuun ottamatta muu suomalainen kulttuuri ja elämäntapa oli tyypistetty tilastoiksi ja valokuviksi (ks. kuva 7, 87). Suomalaisen elämänmuodon, koulutuksen ja sivistyksen tuominen esille erilaisten tilastojen kautta toimi myös eräänlaisena kehityksen ja edistyksen esittelijänä. Edistystä eivät olleet vain tekniset innovaatiot, vaan myös koulutus ja sivistys kertoivat valtion kehitysasteesta evoluutioprosessissa. Tilastojen kautta näyttelyvieraille tuskin hahmottui kokonaiskuvaa siitä, miten suomalaiset elivät ja asuivat ja millainen oli tavallisten ihmisten Suomi. Valokuvat esittelivät lisäksi suurimmaksi osaksi sahatteollisuutta, satamia, kulkuvälineitä ja suomalaisten näkökulmasta tärkeitä julkisia rakennuksia. Voidaan myös pohtia sitä, pysähtyivätkö näyttelyvieraat tutkimaan tilastoja kymmenien näyttelyosastojen ja -paviljonkien sekä tuhansien näyttelyesineiden keskellä.

Tilastot ja valokuvat toimivat taideteollisuusesineiden ja teollisuustuotteiden kanssa Suomen ja suomalaisen elämänmuodon edustuskuorena ja julkisivuna. Ilmiöt ja esineet oli valittu edustamaan Suomea ja suomalaisuutta ja tekemään niistä tietynlainen, myönteinen kuva. Kuvasta olisi voitu rakentaa myös toisenlainen valitsemalla toisia esineitä, tilastoja, valokuvia ja tuotteita.²¹⁷

²¹⁵ Harle & Moisio 2000, 15, 55–57.

²¹⁶ MacKeith & Smeds 1992, 27–28, 32.

²¹⁷ MacKeith & Smeds 1992, 29, 32; Kalha 1997, 28.

5.7 Ajanmukaisuus

Pariisin ja Barcelonan näyttelyjen Suomen osastojen taideteollisuus- ja teollisuustuotteet olivat uutta tuotantoa, ja siinä mielessä ne edustivat ajamukaista suunnittelua ja teknologiaa. Suomi oli 1920-luvulla teollistuva ja teknologisesti kehittyvä maa, joka oli yksi Euroopan johtavista paperin- ja vanerinviejämaista ja jossa oli monenlaista teknistä osaamista vietäväksi kansainvälisille markkinoille. Myös taideteollisuudessa Suomi oli heräävä kansainvälisen mielenkiinnon kohde, ja suomalaiset suunnittelijat saivat ja hakivat aktiivisesti vaikutteita ulkomailta.²¹⁸

Molemmissa Suomen osastoissa esiteltiin pääasiassa klassistiseen muotokieleeseen nojautuvia taideteollisuustuotteita. Huonekaluissa ei näkynyt vielä sellainen tuloillaan oleva modernismi, jonka perustana toimivat teräsputki ja taivutettu koivuvaneri. Suomen osastoissa olleet huonekalut olivat sen sijaan klassistisia, raskaita ja tummasävyisiä. Kuitenkin varhaista modernismia kuvastivat 1920-luvulla juuri klassismin ihannointi ja rationalismi. Vaikka huonekalut olivat raskaita ja puisia tuoleja, pöytiä ja kaappeja, ne olivat muodoiltaan ja koristeiltaan yksinkertaistuneet aiemmasta suunnittelusta modernististen ajatusten myötä. Tutuille materiaaleille myös etsittiin uusia käyttö- ja ilmaisu- tapoja.²¹⁹

Klassismi ja sen viittaukset antiikin tyyli-ihanteisiin olivat yleiseurooppalainen tyyli-suunta 1920-luvulla. Suomalainen taideteollisuus oli siten ajassaan kiinni sekä Pariisissa että Barcelonassa, vaikkakaan se ei kuulunut uusimpien tai kokeellisimpien innovaatioiden, tyyli-suuntien tai valmistustapojen edelläkävijöihin. On myös hyvä muistaa se, että näyttelyissä Suomesta esiteltiin tietty edustusjulkisivu, joka ei kertonut kaikkea suomalaisen taideteollisuuden tasosta tai uusista kokeiluista. Huonekaluvalmistajat muiden teollisuustahojen ohella olivat itse päättäneet osallistumisestaan Barcelonan maailmannäyttelyyn ja siitä, millaisia tuotteita ne halusivat siellä esitellä. Barcelonassa Suomen painopisteenä oli teollisuus ja sen tuotteiden esitleminen, ja taideteollisuus palveli esittelemässä Suomen sivistyksen ja taiteen tasoa. Uutena ja itsenäisenä valtiona esiintyminen aiheutti myös tiettyä varovaisuutta ja pidättyväisyyttä.²²⁰

²¹⁸ Hjerppe 1993a, 12.

²¹⁹ Autio 2009, 98; Korvenmaa 2009, 81.

²²⁰ Rönehholm 1929, 40–55; Paasivirta 1968, 137; Allwood 1977/2001, 103–105; Korvenmaa 2009, 81.

Teollisuus ja taideteollisuus palvelivat Suomen virallisen kuvan rakentajina ja siten suhteiden luojina ja vahvistajina, mutta niillä oli myös omat tavoitteensa. Metsä- ja sahateollisuus vei aktiivisesti tuotteitaan ulkomaille eikä se välttämättä tarvinnut tuekseen Suomen ulkoasiainhallintoa ja sen toimijoita. Barcelonan maailmannäyttely toimi sille kuitenkin hyvänä paikkana esitellä tuotteitaan yhdessä muiden suomalaisten toimijoiden kanssa. Toisaalta esimerkiksi lasiteollisuudella oli omat sekä kaupalliset että taiteelliset intressinsä kauppasuhteiden luomisen lisäksi: tietoinen kilpailu ruotsalaisen Orreforsin lasitehtaan kanssa.²²¹

Pariisin ja Barcelonan Suomen osastoissa esillä olleet suuret ja raskaat huonekalut eivät edustaneet sitä varhaista funktionalistista suuntausta, jonka ensimmäisiä kokeiluja oli alettu tehdä 1920-luvun puolivälin tienoilta ja jota esimerkiksi Mies van der Rohe esitteli Barcelonan maailmannäyttelyssä. Suomeen oli vasta saapumassa Keski-Euroopasta uudenlaisia suunnitteluun liittyviä ajatuksia, joita 1920-luvulla alkoi soveltaa käytäntöön esimerkiksi Alvar Aalto²²². Uusia ilmaisumuotoja näkyi Pariisin ja Barcelonan näyttelyiden Suomen osastoissa etenkin tekstiilisuunnittelussa, jossa vanhojen perinneeaiheiden ja ilmaisumuotojen jäljittelystä oli siirrytty uusien aiheiden ja tapojen etsimiseen ja käyttämiseen. Muutoin esillä oli suomalaisen yleisön suosimia ja eräällä tavalla turvallisia klassismin ja sitä lähellä olevan art decon ilmaisukeinoihin luottavia ja nojaavia teoksia, joissa modernismi näkyi varovaisina koristeiden ja materiaalivalintojen muutoksina. Vaikka osalla arkkitehteista ja suunnittelijoista oli halua uuden luomiseen, tekijä oli aina sidottu aikaansa ja aiempaan perinteeseen. Siten 1920-luku oli siirtymä- tai murroskausi, jonka ilme oli kuva- ja esinemaailmaltaan hyvin sekoittunut.²²³

²²¹ Strengell 1930, 16–17; Paasivirta 1968, 137.

²²² Turkulainen Huonekalu- ja Rakennustyötehdas teki 1920-luvun puolivälissä yhteistyötä Alvar Aallon kanssa valmistamalla kevyitä pinottavia tuoleja. Alvar Aalto vakiinnutti asemansa 1930-luvulla. Mäkikalli 2009, 214–215.

²²³ Aaltonen 2009, 51; Korvenmaa 2009, 79; Mäkikalli 2009, 205, 214–215; Suominen-Kokkonen 2009, 182, 193.

6 Vaatimaton ja tyylikäs

Suomesta rakennettu kuva ei ollut sattumalta tai vahingossa tehtyä sen enempää Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1925 kuin Barcelonan maailmannäyttelyssä vuonna 1929. Jo molempiin näyttelyihin osallistumista pidettiin ulkoasiainhallinnossa ja taideteollisuus- ja teollisuuspiireissä tärkeänä Suomen maineelle ja näkyvyydelle. Teollisuus halusi luoda ja vahvistaa kauppasuhteita etenkin Länsi-Eurooppaan, ja taideteollisuus halusi saada näkyvyyttä ja vaikutteita. Ulkoasiainhallinto, ulkoasiainministeriö ja Suomen lähetystöt ulkomailla pyrkivät vakiinnuttamaan 1920-luvulla toimintatapojaan, ja ne pitivät kansainvälisiä näyttelyitä tärkeinä Suomen ulkopoliitikalle ja viennin lisääntymisen kautta myös sisäpolitiikalle.

1920-luvulla ulkoasianhallinnossa toimineella henkilöllä saattoi olla suuri merkitys ja paljon vaikutusvaltaa ulkopoliittisten asioiden hoidossa. Lähetystössä työskennelleen edustajan omasta kiinnostuksesta ja tavoitteista riippui pitkälti se, millä tavalla ja kuinka usein Suomi sai näkyvyyttä asemamaassa ja sen eri tiedotusvälineissä. Sekä Pariisin-lähetystön Carl Enckell että Madridin-lähetystön G. A. Gripenberg pitivät tärkeänä Suomen osallistumista näyttelyihin, ja he olivat myös hyvin suuressa roolissa näyttelyihin osallistumisessa ja niiden järjestämisessä. Myös ulkoasiainministeri Hjalmar Procopén kiinnostuksen ja ponnistelujen kautta näyttelyihin osallistumiselle avautui mahdollisuus. Mikäli edustajat tai ulkoasiainministeri eivät olisi pitäneet näyttelyihin osallistumista merkityksellisenä tai tärkeänä, Suomi olisi tuskin näyttelyihin osallistunut ainakaan virallisesti ja siinä laajuudessa kuin se osallistui heidän vaikutuksensa ja ponnistelujensa seurauksena.

Kaikki eivät kuitenkaan pitäneet näyttelyitä yhtä tärkeinä Suomelle kuin ulkoasiainministeriössä ja lähetystöissä pidettiin. Eduskunta myönsi näyttelyihin osallistumiseen ja järjestämiseen varoja, mutta määrärahat olivat niukat. Sisäpoliittiset asiat ja suomalaisen yhteiskunnan rakentaminen itsenäistymisen ja sisällissodan jälkeen olivat tärkeämpiä kuin vaikutuksiltaan epävarmat kansainväliset näyttelyt. Sellaista laajalle ulottuvaa, tietoista ja tavoitteellista maabrändäämistä kuin nykyisin harjoitetaan ei 1920-luvulla harjoitettu. Näkyvyyttä ja virallisten tahojen keräämän tiedon jakamista

Euroopassa pidettiin tärkeänä, mutta kotimaan konkreettiset tarpeet olivat vielä tärkeämpiä.

Suomea ja suomalaista kulttuuria, teollisuutta ja yhteiskuntaa pyrittiin kuitenkin saamaan esille monipuolisesti erilaisilla tavoilla Euroopassa. Pekka Lähteenkorva ja Jussi Pekkarinen esittelevät *Ikuisen podan maa* -teoksessaan lukuisia eri tapoja, joilla Suomen lähetystöt harjoittivat kulttuuripropagandaa ja tiedotustoimintaa asemaissaan. Pariisin taideteollisuusnäyttelyyn ja Barcelonan maailmannäyttelyyn osallistuminen oli yksi tapa tuottaa tietoa Suomesta ja suomalaisesta teollisuudesta, taideteollisuudesta ja osaamisesta. Tiedon tuottaminen näyttäytyy systemaattisena ja tavoitteellisena, vaikkakin vakiintumattomana ja resurssien puutteen takia vaatimattomana. Tiedotusmateriaali ei ollut mitä tahansa, vaan sitä pyrittiin muokkaamaan sekä Suomea mahdollisimman positiivisesti kuvaavaksi että kohdemaalleen sopivaksi ja sen kansalaisissa kiinnostusta herättäväksi.

Näkyvyyteen Suomella oli suuri mahdollisuus molemmissa näyttelyissä. Sekä Pariisin että Barcelonan näyttelyt olivat suuria kansainvälisiä tapahtumia, joissa oli useita osallistujamaita ja runsaasti näyttelyvieraita. Ne olivat osa maailmannäyttelyinstituutiota, joka vielä 1920-luvulla herätti runsaasti huomiota ja kiinnostusta. Näkyvyyden kannalta Suomen osallistuminen pieninkin resurssein oli positiivinen asia, ja poisjääminen olisi voinut herättää kysymyksiä Suomen tilasta, intresseistä ja kyvyistä toimia kansainvälisillä areenoilla. Negatiivinen huomio tai Suomen kykyjen kyseenalaistaminen ei olisi koskettanut vain virallista Suomea, vaan se olisi heijastunut myös vientiä harjoittavien yritysten ja taideteollisuutta harjoittavien ja edistämään pyrkivien tahojen maineeseen.

Se, ketkä henkilöt ja mitkä tahot päättivät sen, millaista kuvaa Suomesta rakennettiin, on pääteltävä aineistosta osittain rivien välistä. Pariisin taideteollisuusnäyttelyn Suomen osaston osalta päätöksentekoprosessi on suhteellisen avoin: kompetenssikamppailun lopuksi vastuu näyttelyosaston rakentamisesta siirtyi Gustaf Strengellille ja hänen kanssaan toimineelle Henry Ericssonille. Teoksia näyttelyyn otettiin suureksi osaksi suunnittelijoilta, jotka kuuluivat joko Suomen Taideteollisuusyhdistykseen tai Koristetaitelijain Liitto Ornamoon, ja aineiston perusteella päätökset tekivät hyvin pitkälti Gustaf Strengell ja Henry Ericsson.

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osaston pääarkkitehtina toimi Harry Rönholm, joka toimi aktiivisesti Koristetaiteilijain Liitto Ornamossa. Hän ja Ornamon aktiivisista vaikuttajista koottu arvostelulautakunta päätti sen, mitä taideteollisuusesineitä näyttelyyn otettiin esiteltäviksi. Teoksia otettiin vain Ornamon jäseniltä. Arvostelulautakunnan valta määrittää mukaan otettavaa näyttelyesineistöä oli kuitenkin verrattain pieni. Teollisuustoimijat olivat saaneet ilmoittautua osallistumisestaan ja ne lähettivät näyttelyyn tuotteita omalla päätöksellään. Tämä koski myös huonekalu- ja lasiteollisuutta. Rönholmin rooliksi näyttelyosaston pääarkkitehtina jäi siten osaston suunnittelu ja rakennustöiden organisointi sekä jossain määrin Ornamon jäsenten taideteollisuusesineiden valinta. Kuvaa Suomesta rakennettiin siten hyvin pitkälti teollisuuden tarpeista ja intresseistä käsin.

Molemmat Suomen osastot olivat melko vaatimattomia ja asiallisia, mutta niiden kokonaisuus oli harkittu, ja Suomi ja suomalaiset tuotteet haluttiin esitellä niissä mahdollisimman positiivisessa ja korkeatasoisessa valossa. Esineet ja teollisuustuotteet olivat sitä, mitä Suomessa valmistettiin, vaikkeivät etenkään taideteollisuustuotteet edustaneetkaan kenties uusimpien ja modernimpien suuntausten mukaista ajattelua ja suunnittelua. Osastoillaan Suomi ei missään tapauksessa asettunut häpeään, vaan yhteiskunnallisen tilanteen, elintason ja näyttelyille myönnettyjen taloudellisten resursien pienuuden huomioon ottaen suomalaiset järjestäjät onnistuivat esittelemään Suomen monipuolisena taideteollisuus- ja teollisuusmaana. Se, että suomalaisten elintaso oli pääosin matala tai että maa oli monin tavoin kahtia jakautunut, ei näkynyt näyttelyissä. Suomi haluttiin esitellä edistyksellisenä ja kehittyneenä teollisuusvaltiona etenkin Barcelonan maailmannäyttelyssä.

Näyttelyt olivat omanlaistaan edustushistoriaa. Esineet oli valittu näyttämään tiettyä puolta Suomesta, eivätkä ne antaneet ainakaan helposti nähtävissä olevaa ristiriitaista kuvaa. Osastoissa vallitsikin hieman omituinen säröttömyys, joka ilmenee valokuvista välittyvänä hartaana tunnelmana etenkin Pariisin taideteollisuusnäyttelyn Suomen osastossa. Suomen osastot saattoivat kenties olla liiankin vakavia ja asiallisia – kenties jopa tylsiä ja mielenkiinnottomia "iloista 20-lukua" elävien eurooppalaisvieraiden silmissä. Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa oli kuitenkin myös sitä leikillisyyttä ja humoristisuutta, joita Taina Syrjämää pitää olennaisina maailmannäyttelyille ja

niiden kiinnostavuudelle. Suomen osaston saniteettitilan kalustaminen Arabian wc-kalusteilla osoittaa, että suomalaiset osasivat ottaa itsensä kevyesti ja viihdyttää yleisöä – ja yhdistää siihen kaupallisuuden, kehityksen ja osaamisen esittelyn.

Mielenkiintoista taideteollisuuden osalta molemmissa näyttelyissä oli suomalaisen suunnittelun suhtautuminen modernismiin. Suomi ei ollut modernistisilta suuntauksilta ja vaikutteilta suljettu maa, vaan vaikutteita oli kulkeutunut Suomeen jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien sekä Euroopasta että Venäjältä. Silti molemmissa näyttelyissä esiteltiin pääosin klassistiseen suunnitteluun ja kuvakieleen vahvasti luottavia esineitä ja huonekaluja. Näyttelyissä, ja aivan erityisesti Barcelonan Suomen osastossa, alleviivattiin Suomen yhteyttä antiikin Kreikkaan. Viittaukset antiikkiin tulivat esiin myös Pariisin Suomen osaston kattomaalauksessa ja huonekaluissa sekä Barcelonan Suomen osaston huonekaluissa ja lasiesineissä. Yhteys antiikkiin vielä korostuu näyttelyitä esittelevässä kirjallisuudessa, koska etenkin Henry Ericssonin lasiesineistä otetut valokuvat toistuvat kirjasta toiseen.

Klassismin kautta haluttiin korostaa jatkumoa antiikin Kreikasta Länsi-Eurooppaan valtioihin, ja Suomen haluttiin olevan luonnollinen osana tätä jatkumoa. Suomi ja suomalaiset osoitettiin antiikin viittausten avulla länteen kuuluviksi osana muita demokraattisia valtioita ja sivistyneinä pidettyjä kansoja. Klassismi oli myös keino sanoutua irti Venäjästä. Venäjä oli 1920-luvulla eräänlainen kuva, jota vasten suomalaiset rakensivat omaa identiteettiään. Se, mitä kuvasta heijastui, oli kaikkea sitä, mitä suomalaisuuden ei haluttu olevan. Siinä mielessä Suomi asemoi itseään edelleen suhteessa Venäjään, vaikka se olikin itsenäinen valtio. Ero Venäjään haluttiin edelleen tehdä, ja eron tekeminen näkyi esimerkiksi klassismin tyyli-ihanteiden käyttämisessä ja kartoissa, joihin Suomen valtion rajat oli selvästi merkitty. Siten Suomen osastot olivat Kerstin Smedsin väitöskirjassaan esittelemän Suomen kansallisvaltiokehityksen osia. Suomi ei enää ollut Venäjän autonominen osa, vaan oma itse-näinen kansallisvaltionsa, mutta rajan ja eron selvästi tekeminen Suomen ja Venäjän välille kertoo, ettei Venäjästä ajatuksen tai identiteetin tasolla suinkaan ollut irtauduttu.

Klassististen esineiden kautta näkyi myös taidekentän konservatiivisuus, joka heijastui myös osin taideteollisuuteen ja sen toimijoihin. 1920-luvulla viralliset taideinstituutiot suhtautuivat modernismin kokeileviin virtauksiin epäluuloisesti ja olivat enemmän klas-

sismin tai kotimaisten perinteiden puolella. Näyttelyiden pääarkkitehdit Gustaf Strengell ja Harry Rönholm olivat kotimaassa toimivia arkkitehteja, joten heidän toimeentulonsa ja työmahdollisuutensa olivat osaltaan riippuvaisia virallisen kulttuuripolitiikan ja taide-maailman toimijoista ja päättäjistä. Virallisen Suomi-kuvan esittäminen näyttelyissä saattoi olla siten työtilaisuuksien turvaamisen tai henkilökohtaisten mieltymysten tuotos.

Modernistisiin virtauksiin liitettiin myös helposti bolsevistinen leima. Vaikutteet kulkeutuivat paitsi Euroopasta myös Venäjältä ja sittemmin Neuvostoliitosta. Suomea ei tahdottu yhdistää venäläisyyteen tai bolsevismiin, vaan pikemminkin Suomi nähtiin klassismin kautta toimivan koko läntisen maailman etuvartiona itäistä suurvaltiota vastaan. Modernismille ominainen uuden etsiminen saatettiin konservatiivisissa piireissä yhdistää pyrkimykseen horjuttaa yhteiskunnan perusteita ja perinteisiä arvoja. Moraalisia, uskonnollisia, esteettisiä ja koko kansakuntaa koskevia keskusteluja hallitsi Seija Heinäsenkin väitöskirjassaan esille nostama yksiarvoisuus, ja viralliseen kansalliseen identiteettiin ja sitä kautta viralliseen Suomi-kuvaan kuuluivat kristilliseen moraaliin, sankaruuden palvontaan ja turmeltumattomaan agraariseen elämäntapaan nojautuvat arvot. Modernismin halu etsiä ihmisen pimeää puolta ja alitajuisia voimia eivät sopineet siihen kuvaan, mikä suomalaisilla haluttiin olevan itsestään ja mikä muille haluttiin antaa.

On myös hyvä muistaa taiteen ja taideteollisuuden ero. Taideteollisuuteen ja sen tuotesuunnitteluprosessiin kuuluvat aina esineen käyttäjän ja käyttötarkoituksen huomioiminen. Käyttöesine ei välttämättä tarvitse tai siihen ei pystytä sisällyttämään sellaista ilmaisua, joka voi taiteeseen kuulua itsestään selvyytensä. Taideteollisuuden modernismi ei siten ollut samanlaista kuin taiteen modernismi eri suuntauksineen. Taideteollisuudessa materiaali yhdessä käyttäjän, käyttötarkoituksen ja valmistusprosessin kanssa asettavat omat rajoituksensa ja mahdollisuutensa toisin kuin esimerkiksi kuvataiteessa. Taideteollisuuden modernismi oli taiteen modernismia enemmän uusien ilmaisu- ja käyttömuotojen etsimistä materiaalista käsin ja uudenlaisen ajattelun omaksumista esimerkiksi kodin tai julkisten tilojen sisustuksessa.

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa korostui myös teollisuuden rooli. Suomen osallistuminen nähtiin erityisen tärkeäksi teollisuuden kauppasuhteiden

luomisen ja vahvistamisen kannalta. Taideteollisuus oli esillä enemmän näyttämässä suomalaisen sivistyksen ja taiteen tasoa kuin esittelemässä sen omaa tasoa. Teollisuuden kannalta Suomen oli esiteltävä mahdollisimman positiivinen, kehittynyt ja osaava puoli. Suomen oli esiinnyttävä modernina ennen kaikkea kehityksen ja teknologisen edistyksen näkökulmasta. Suomen esiintyminen ristiriidattomana, turvallisena ja länteen suuntautuvana demokratiana toimi teollisuuden kannalta oivallisena taustana esitellä omia tuotteita ja saada mahdollisissa kauppakumppaneissa kiinnostusta ja luottamusta aikaan. Taideteollisuuden oli tällöin paikallaankin esiintyä hieman vaatimattomasti, jotta teollisuus näyttelyn tärkeimpänä esittelykohteena pääsisi esiin koko komeudessaan. On hyvä muistaa, että suomalaiset teollisuusyritykset ja -yhdistykset myös rahoittivat näyttelyä, joten siltä kannalta oli vain luonnollista, että niiden tuotteet olivat pääosassa.

Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastossa olivat näkyvissä myös ne vastakkaiset näkemykset, joiden mukaan Suomen kansallista identiteettiä tulisi rakentaa. Seija Heinänen kutsuu näitä näkemyksiä kulttuurihistorian kaksiksi kasvoiksi, kansallisiksi ja eurooppalaisiksi. Painotukset näiden näkemysten välillä vaihtelivat ja 1920-luvulla painotettiin erityisesti kansallista näkemystä. Sen mukaan Suomi ei tarvinnut kansainvälisiä vaikutteita, vaan Suomen tulisi rakentaa kansallinen identiteetti ja kuvasto omien ominaispiirteiden varaan. Toisen näkemyksen mukaan Suomen tulisi avautua Eurooppaan, hankkia ja saada vaikutteita ja rakentaa kansallista identiteettiä yhteydessä muuhun maailmaan.

Näyttelyissä ristiriita oli nähtävissä erityisesti ajallisissa kerrostumissa. Metsästyksen edusti jotakin omalaatuista ja ainutkertaista suomalaisuutta, jollaista oli esitelty koko Suomen maailmannäyttelyhistorian ajan. Suomi ei tarvinnut eikä kaivannut eurooppalaisia vaikutteita, vaan taide ja kulttuuri nojautuivat menneeseen ja johonkin omaan. Karhunkaato kuvaston kautta suomalaisuus juurrutettiin aikaan ennen kristinuskkoa. Karhu oli osa suomalaisuutta myös metsän ja luonnon kautta ja metsä oli 1920-luvulla Suomen tärkeimpien vientituotteiden lähde.

Antiikin kuvaston kautta syntyy mielenkiintoisia havaintoja siitä, minkä katsottiin olevan osa suomalaista perinnettä ja ulkomaista vaikutusta. Antiikin kuvasto ei näyttyädy niinkään ulkomaisina vaikutteita, koska se oli suomalaistettu näyttelyissä olleissa

esineissä. Niissä kuvattiin antiikin kuvaustapojen keinoin suomalaisuutta ja suomalaisten symbolisia maisemia ja asioita. Sitä kautta antiikista ja sinä aikana syntyneistä aatteista ja käsitteistä oli tehty suomalaisia. Demokratia ja jatkumo antiikista 1920-luvulle oli suomalaistettu kuin Suomi olisi aina ollut osa länsieurooppalaista kulttuuria ja kulttuuriperintöä. Suomi ei ottanut antiikkia vaikutteena, vaan antiikki ja sen perintö olivat aina olleet osa suomalaisuutta.

Taideteollisuus ei ole koskaan ollut irrallaan kansainvälisistä yhteyksistä, vaan suomalaiset olivat saaneet ja antaneet vaikutteita, ideoita ja valmistustapoja koko taideteollisuushistorian ajan. Myöskään teollisuus ei ollut irrallaan kansainvälisistä markkinoista, vaikka osa Barcelonassa olleista tuotteista toimikin ainoastaan kotimaan markkinoilla. Taideteollisuuden kansainvälisyys tuli esille erityisesti tekstiilisuunnittelussa. Se oli 1920-luvulla kansainvälisesti palkittua ja suomalaiset tekstiilisuunnittelijat ja -tekijät hakivat aktiivisesti vaikutteita ulkomailta. Myös teollisuustoimijoiden oli oltava kansainvälisiä, ja erityisesti metsäteollisuustuotteet olivat kysytyjä ulkomaisilla markkinoilla.

Onkin mielenkiintoista pohtia, missä määrin kansallista identiteettiä voi ja kannattaa rakentaa käpertymällä itseensä. Suomi ei ole koskaan ollut eikä koskaan voi olla irrallinen saareke, jossa voi luoda jotakin täysin omalaatuista ja vain Suomelle ja suomalaiselle suunnittelulle omaperäistä. Jo se, että suomalaiset toimijat veivät tuotteita kansainvälisiin näyttelyihin kertoo halusta suuntautua ulospäin, antaa itsestään jotain ja saada itselleen jotain takaisin. Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä ja Barcelonan maailmannäyttelyssä olleet esineet ja tuotteet olivat suomalaisia, mutta ne olivat samalla hyvin kansainvälisiä. Niillä haluttiin antaa tietynlainen kuva Suomesta, ja niiden kautta näyttelyvieraille rakentui jonkinlainen kuva Suomesta. Sitä, kohtasivatko tavoite ja lopputulos toisensa, on vaikea sanoa. Suomesta rakennettu kuva oli toisaalta monipuolinen, mutta toisaalta kovin yksipuolinen. Toisilla esineillä kuvasta olisi rakentunut toisenlainen, mutta koskaan järjestäjät eivät voi täysin hallita sitä, millaiseksi kuva rakentuu katsojan mielessä.

Lähteet ja kirjallisuus

I ARKISTOLÄHTEET

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arkisto, Aalto-yliopisto, Helsinki.
Gustaf Strengellin henkilöarkisto (GSA), kansio 1.

Teollisuustaiteen Liitto Ornamon arkisto (OA), Aalto-yliopisto, Helsinki.
A1 Kansio 1A.
B.1. Kansio 22.

Ulkoasianministeriön arkisto (UMA), Helsinki.
Signum 60 kansio d3.
Signum 65 kansainvälinen näyttelytoiminta, kansio 41 Ranska.

II JULKAISTUT LÄHTEET

HE 2/1929 vp. Hallituksen esitys Eduskunnalle määrärahaa Suomen osanottoa varten Barcelonan kansainväliseen näyttelyyn. 25.1.1929. Eduskunnan vastaus hallituksen esitykseen. 15.2.1929.

Helsingin Sanomat (HS), 1925, 1929.

Koristetaiteilijain Liitto Ornamon vuosikirjat 1927, 1929, 1930, 1933. Helsinki: Koristetaiteilijain Liitto Ornamo.

Röneholm, Harry (1929), Suomen koristetaide Barcelonan näyttelyssä. Julkaisussa: Koristetaiteilijain Liitto Ornamon vuosikirja 1929. Helsinki: Koristetaiteilijain Liitto Ornamo, 40–55.

Röneholm, Harry (1944): Maailman markkinoilta. Helsinki: Oy Suomen Kirja.

Röneholm, Harry (1945): Markkinat, messut ja näyttelyt 1. Helsinki: Suomen messut.

Strengell, Gustaf (1925), Finland på den internationella konstindustriutställningen i Paris. Julkaisussa: Arkitekten 8/1925, 1–9.

Suomen Kuvalehti (SK), 1929, 13. vuosikerta.

Uusi Suomi (US), 1929.

III TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aaltonen, Susanna (2009), Modernismi toisen maailmansodan jälkeen. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 50–91.

Ahvenainen, Jorma (1993), Teollisuus siirtyy kotimaisiin käsiin. Teoksessa: Suomalaisten tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 182–183.

Allwood, John (1977/2001), The Great Exhibitions 150 Years. Revised by Ted Allan and Patrick Reid. ECL Exhibition Consultants Ltd.

Anttonen, Erkki (2003), Ericsson, Henry (1898–1933). <http://www.kansallisbiografia.fi>. Viitattu 11.4.2014.

Arkkitehtuurimuseo, arkkitehdit, Frosterus, Sigurd. <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely>. Viitattu 11.3.2014.

Arkkitehtuurimuseo, arkkitehdit, Strengell, Gustaf. <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely>. Viitattu 18.6.2013.

Autio, Jaakko (2009), Muotoilu monipuolistuu. Teoksessa: Vihma, Susann (päätoim.), Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Porvoo: Weilin+Göös Oy. 94–133.

Bell, Marjatta & Hietala, Marjatta (2002), Helsinki – The Innovative City. Historical Perspectives. Finnish Literature Society Editions 857. Helsinki: Finnish Literature Society & City of Helsinki Urban Facts.

Brummer, Arttu (1933), Henry Ericsson (1898–1933). Julkaisussa: Koristetaiteilijan Liitto Ornamon vuosikirja 1933, 5–11.

Eduskunta, kansanedustajat 1907–, Hörhammer, Ivar. <http://www.eduskunta.fi>. Viitattu 18.6.2013.

Eduskunta. Kansanedustajat 1907–, Procopé, Johan Hjalmar Fredrik (Hjalmar Johan Fredrik Hj.J). <http://www.eduskunta.fi>. Viitattu 23.8.2013.

Designboom. Mies van der Rohe esittely. <http://www.designboom.com/portrait/mies/bg.html>. Viitattu 17.10.2013.

Design Forum. Henry Ericssonin esittely. http://www.designforum.fi/henry_ericsson. Viitattu 25.3.2013.

Fewster, Derek (2003), Muinaisuuden merkitys kansakunnan muodostamisessa. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 55–65.

Fiske, John (2005) [1990], Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Suom. toim. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

af Forselles-Riska, Cecilia (2003), Carl Enckell. Teoksessa: Mansala, Arto & Suomi, Juhani (toim.), Suomalainen diplomaatti. Muotokuvia muistista ja arkistojen kätköistä. SKST 941. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 38–57.

Gutman, Laura (2013), Kalypso, Antigone ja Afrodite: oletus klassismin merkityksestä. Teoksessa: Art Deco ja taiteet – i konsten – and the Arts. France–Finlande 1905–1935. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15–53.

Halonen, Tero & Aro, Laura (2005), Lukijalle. Teoksessa: Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisen symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 7–10.

Harle, Vilho & Moisio, Sami (2000), Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka. Tampere: Vastapaino.

Heikkinen, Sakari (2003), Teollistuva maatalousmaa. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 281–289.

Heinänen, Seija (2006), Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taide-teollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä. Jyväskylän yliopisto.

Hietala, Marjatta (1992), Innovaatioiden ja kansainvälistymisen vuosikymmenet. Tietoa, taitoa, asiantuntemusta. Helsinki eurooppalaisessa kehityksessä 1875–1917 I. Historiallinen Arkisto 99:1 / SHS. Helsingin kaupungin tietokeskuksen Tutkimuksia 1992:5:1. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura & Helsingin kaupungin tietokeskus.

Hjerppe, Riitta (1993a), Maa – metsä – tehdas, suomalaisten tarinan kolmiyhteys. Teoksessa: Suomalaisten tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 10–14.

Hjerppe, Riitta (1993b), Länsimarkkinoiden imuun. Teoksessa: Suomalaisten tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 164–165.

Juvonen, Jaana (2007), Avaimen arvoinen. Abloy 100 vuotta. Joensuu: Abloy.

Kalha, Harri (1997), Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Apeiron.

Kallio, Rakel (1998), Tyyli – taiteen näennäinen itsestänselvyys. Teoksessa: Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.), Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 56–76.

Kaukiainen, Yrjö (1993), Rautateiden ajasta auton aikaan. Teoksessa: Suomalaisten tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 194–200.

Kervanto Nevanlinna, Anja (2003), Kaupungit modernisoinnin moottoreina. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 342–367.

Kivi, Aleksis (1870/1908 Akseli Gallen-Kallelan kuvittama laitos/1942) Seitsemän veljestä. Porvoo: WSOY.

Kivijärvi, Erkki (1930), Riihimäen lasitehdas 1910–1930. O.Y. Riihimäki.

Koivisto, Kaisa (2013), Art deco ja suomalainen taidelasi. Teoksessa: Art Deco ja taiteet – i konsten – and the Arts. France–Finlande 1905–1935. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 111–118.

Koivisto, Kaisa (1999), Suomalaista lyijykristallia 100 vuoden ajalta. Teoksessa: Matiskainen, Heikki, Koivisto, Kaisa & Laurén, Uta (toim.), Kristalli! Suomalaisen kristallin tarina – The Story of Finnish Chrystal. Suomen lasimuseon tutkimusjulkaisu. Lasitutkimuksia XII. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 18–28.

Kolbe, Laura (2005), Kaupungit muistojen tihentymänä. Teoksessa Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 31–35.

Kolbe, Laura (2003a), Eurooppa, Itämeri, Suomi. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 28–40.

Kolbe, Laura (2003b), Sodan, armeijan, suojeluskunta ja kansan eheyttäminen. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 178–188.

Kolbe, Laura & Kervanto Nevanlinna Anja (2003), Eurooppalainen Suomi. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 12–25.

Korkiakangas, Pirjo (2005), Romantisoitu maaseutu. Teoksessa: Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 36–43.

Kortelainen, Anna (2005), Kuinka niin kultakausi? Nostalginen retro painaa jarrua. Teoksessa: Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 66–71.

Korvenmaa, Pekka (2009), Taide & teollisuus: johdatus suomalaisen muotoilun historiaan. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Kosonen, Markku (2008), Taide ja käsityö muotoilussa. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Käsityöstä muotoiluun. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 264–287.

Kotkavirta, Jussi (2000), Moderni, antimoderni ja myöhäismoderni klassismi. Teoksessa: Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.), Kivettyneet ihanteet?

Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 62–88.

Kruskopf, Erik (1989), Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaiheita. Helsinki: WSOY.

Kulttuurien museo, Kaukaa haettua, neljätoista suomalaista maailmanmatkaajaa. <http://www.kaukaahaettua.fi/sirelius.html>. Viitattu 19.6.2013

Kunnas, Tarmo (1993), Yhteishengestä arvojen kilpaan. Teoksessa: Suomalaisen tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 45–55.

Kupke, Riitta-Kaarina (2008), Varhaisia kansainvälisiä ihanteita. Teoksessa: Vihma, Susann (päätoim.), Suomalainen muotoilu. Käsiyöstä muotoiluun. Porvoo: Weilin+Göös Oy. 160–185.

Kyttälä, Liisa (2011), ”Maa, kansa, työ, tulos” – Aino ja Alvar Aallon Suomi-kuva New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939–40. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Lukkarinen, Ville (1998), "Taiteen tarina". Teoksessa: Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.), Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17–56.

Lyytikäinen, Pirjo (2003), Kirjallisuus tienhaarassa – suomalaisuus ja nykyajan haasteet. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 294–305.

Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi (2004), Ikuisen poudan maa. Virallinen Suomi-kuva 1918–1945. Helsinki: WSOY.

MacKeith, Peter B. & Smeds, Kerstin (1992), The Finland Pavilions. Finland at the universal expositions 1900–1992. Helsinki: City.

Mattila, Saara (2000), Suomi tunnetuksi! Suomen ulkoasiainhallinnon toiminta Suomen tunnetuksi tekemiseksi eteläisessä Euroopassa 1920- ja 1930-luvuilla. Yleisen historian pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto.

Mikkonen, Osmo (1990), Vuosisadan kaunein? Barcelona-paviljonki. Helsinki: Rakenuskirja Oy.

MoMA. Le Corbusierin esittely. <http://www.moma.org/collection>. Viitattu 22.8.2013.

MoMA. Pierre Jeanneret'n esittely. <http://www.moma.org/collection>. Viitattu 22.8.2013.

Mäkikalli, Maija (2009), Materiaali määrää muotoa. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 204–217.

Nevakivi, Jukka (1988), Ulkoasiainhallinnon historia 1918–1956. Helsinki: Ulkoasiainministeriö.

Nyholm, Inkeri (1989), 50 vuotta kristallin kimmellystä. Teoksessa: Matiskainen, Heikki (toim.), 100 vuotta Karhulan lasia. Suomen lasimuseon tutkimusjulkaisu. Lasitutkimuksia V. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 45–63.

Oksala, Teivas (2000), Mitä ovat klassinen, klassikko, klassismi ja klassinen humanismi? Teoksessa: Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.), Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 10–27.

Ornamon johtokunnat ja hallitukset 1911–2013. <http://www.ornamo.fi/tiedostot2013/Historia%20Ornamon%20hallitukset%201911-2013.pdf>. Viitattu 12.3. 2014.

Paasivirta, Juhani (1991), Suomen kulttuurisuhteet 1800- ja 1900-luvuilla. Turku: Turun yliopisto, Poliittinen historia, tutkimuksia D 1/91.

Paasivirta, Juhani (1968), Suomen diplomaattiedustus ja ulkopoliittikan hoito. Itsenäistymisestä talvisotaan. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Papinniemi, Jarmo (2005), Kirjallisuuden raivaajat, boheemit ja ikuiset metsäläiset. Teoksessa: Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 60–65.

Peltonen, Ulla-Maija (2003), Vuoden 1918 muistot. Teoksessa: Kervanto Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura (toim.), Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 192–198.

Pentikäinen, Juha (2005), Karhun kova kohtalo: jumalaisesta pyhyydestä pakanuuden perikuvaksi. Teoksessa: Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 54–59.

Posseme, Evelyne (2013), Art Deco ja klassismi. Teoksessa: Art Deco ja taiteet – i konsten – and the Arts. France–Finlande 1905–1935. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 97–110.

Priha, Päikki (1999), Rakkaat ystävät. Suomen Käsityön Ystävät 120 vuotta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ajatus.

Reitala, Aimo (1993), Kulta-ajasta modernismiin. Teoksessa: Suomalaisten tarina, 2. Etsijäin aika 1901–1936. Päätoim. Jaakko Itälä. Helsinki: Kirjayhtymä, 232–241.

Roselius, Aapo (2010), Kiista, eheys, unohdus. Vapaus sodan muistaminen suojeluskuntien ja veteraaniliikkeen toiminnassa 1918–1944. Helsinki: Suomen Tiedeseura.

Rydén, Reine (2006), Hur skall vi använda bilder? Ett bidrag till diskussionen om bilder som historiskt källmaterial. Julkaisussa: Historisk Tidskrift (Sweden) 126:3/2006, 491–500.

Saarikivi, Sakari (1988), Hannes Autere. Suomalaisen puunveiston mestari. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Salmon, Béatrice (2013), Lukijalle. Teoksessa: Art Deco ja taiteet – i konsten – and the Arts. France–Finlande 1905–1935. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–12.

Sarje, Kimmo (2009), Modernismi – mitä ovat moderni ja modernismi. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 16–17.

Saukkonen, Pasi (1998), Kansallisvaltion identiteettipolitiikka. Kansallinen identiteetti politiikan tutkimuksen käsitteenä. *Politiikka* 40:3, 212–225.

Seppinen, Jukka & Häikiö, Martti (2004), Gripenberg, Georg Achates. Teoksessa: Suomen Kansallisbiografia 3. Päätoim. Matti Klinge. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Siironen, Mika (2012), Valkoiset. Vapaussodan perintö. Tampere: Vastapaino.

Sininen laulu, Suomen taiteiden tarina, Arkkitehdit ja muotoilijat, Brummer, Arttu. <http://yle.fi/vintti/yle.fi/sininenlaulu/yle.fi/teema/sininenlaulu>. Viitattu 20.4.2014.

Smeds, Kerstin (2008), Muotoilu maailmannäyttämöillä. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Käsityöstä muotoiluun. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 100–123.

Smeds, Kerstin (1996), Helsingfors–Paris. Finlands utveckling till nation på världutställningarna 1851–1900. Svenska litteratursällskapet i Finland. Finska Historiska Samfundet.

Soikkanen, Timo (2003), Presidentin ministeriö. Ulkoasiainhallinto ja ulkopolitiikan hoito Kekkonen kaudella. Helsinki: Ulkoasiainministeriö.

Strengell, Gustaf (1930), Suomen moderni lasitaide. Teoksessa: Kivijärvi, Erkki (kirj.), Riihimäen lasitehdas 1910–1930. O.Y. Riihimäki, 15–17.

Suhonen, Pekka (2000), Ei vain muodon vuoksi. Suomen taideteollisuusyhdistys 125. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Suomi, Juhani (2003), Katsaus Suomen ulkoasiainhallinnon alkuvaiheisiin. Teoksessa: Mansala, Arto & Suomi, Juhani (toim.), Suomalainen diplomaatti. Muotokuvia muistista ja arkistojen kätköistä. SKST 941. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suominen-Kokkonen, Renja (2009), Aino ja Alvar Aallon uudenlainen muotoilu. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 180–203.

Syrjämaa, Taina (2007), Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915. Historiallisia tutkimuksia 234. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Valtion taidemuseo, Taidekokoelmat, Hannes Autere. <http://kokoelmat.fng.fi>. Viitattu 10.12.2013.

Vares, Vesa (2010), Suomen paikka Euroopassa maailmansotien välillä. Teoksessa: Railo, Erkka & Laamanen, Ville (toim.), Suomi muuttuvassa maailmassa. Ulkosuhteiden ja kansallisen itseymmärryksen historiaa. Helsinki: Kleio, 135–191.

Viestintätieteiden yliopistoverkosto, kuvanlukutaito. <http://viesverk.uta.fi/kuvanluku>. Viitattu 29.1.2013.

Vihanta, Ulla (2000), Kivettyneitä ihanteita. Klassismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa. Teoksessa: Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.), Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 344–371.

Vihma, Susann (2008), Mitä on muotoilu. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Käsi-työstä muotoiluun. Päätoim. Vihma, Susann. Porvoo: Weilin+Göös, 10–43.

Virtanen, Pekka (2005), Metsä antaa mitä metsällä on. Teoksessa Halonen, Tero & Aro, Laura (toim.): Suomalaisten symbolit. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 49–53.

Liitteet

Liite 1. Taiteilijat ja tekijät Pariisissa

Teosten tekijät esiintyvät Pariisissa anonyymeina, minkä vuoksi luettelo ei ole välttämättä kattava.

Aino Baeckman
Antti Salmenlinna
A. Äyräpää
Akseli Gallen-Kallela
Arttu Brummer
Atelier Vigil
B. Lindholm
Carl Wilhelms
Elsa Elenius
Eva Anttilan taidekutomo
Greta Strandberg
Hannes Autere
Henry Ericsson
Impi Sotavalta
Ingegerd Eklund
Kotiteollisuus O.Y. Pirtti
Margareta Ahlstedt-Willandt
Maria Schwartzberg
Rafael Blomstedt
S. Penttilä
Suomen Käsiyön Ystävät O.Y.
Taidetakomo
Taideteollisuus O.Y.
Toini Nyström
Toivo Vikstedt
U. T. Sirelius

Liite 2. Näytteilleasettajat Barcelonassa

Aaltosen kenkätehdas (kengät)
Arabia Oy (posliini- ja keramiikkateollisuus)
E. Lampinen (urheilutarvikkeet)
Elias Paalanen (arkkitehti, standardirakennukset vientiä varten)
Helsingin Uusi Rautasänkytehdas (sängyt ja pöydät)
Iittala (lasiteollisuus)
Karhula (lasiteollisuus)
Kaukaan tehdas (vaneri)
Keravan Puuseppätehdas (puuseppäteollisuus)
Kone- ja Siltarakennus Oy (separaattorit, Abloy-lukot)
Koristetaiteilijain Liitto Ornamo (taideteollisuus)
Kymiyhtiö (paperiteollisuus)
Merenkulkuhallitus (matkailu, liikenne)
OTK (maatalous)
O.W. Gröndahlin turkistehdas (turkikset)
Oy A. Ahlström (sahateollisuus)
Oy Alba-Nova (puuseppäteollisuus, listat, kehykset)
Oy Enso-Gutzeit (sahateollisuus)
Oy Helylä (puuseppäteollisuus, ovet, lukot)
Oy Lokomo (kivenmurskaimet, alasimet)
Oy Mahogany (puuseppäteollisuus, puulajien käsittelytapojen havainnointi)
Oy N. Boman (puuseppäteollisuus)
Oy Schildt & Hallberg (lakat, värit, vernissat)
Oy Systema (puuseppäteollisuus, kirjoituspöydät, kaapit)
Oy Sääske (lentokonemalli)
Oy Taito (taidetaonnat)
Oy Urheilutarpeita (urheilutarvikkeet)
Pellervo-Seura (maatalous)
Riihimäen lasi (lasiteollisuus)
SHOy (matkailu, liikenne)
SOK (maatalous)
Suomen–Etelä-Amerikan Linja (matkailu, liikenne)
Suomen Hihnatehdas
Suomen Matkailijayhdistys (matkailu, liikenne)
Suomen Matkatoimisto (matkailu, liikenne)
Suomen Paperitehtaiden Yhdistys (paperiteollisuus)
Suomen Puuhiomoyhdistys (paperiteollisuus)
Suomen Rullatehtaiden Yhdistys (sahateollisuus)
Suomen Sahanomistajayhdistys (sahateollisuus)
Suomen Sanomalehdenkustantajain Liitto (sanomalehtikirjallisuus)
Suomen Sellulosayhdistys (paperiteollisuus)
Tervakoski Oy (sahateollisuus)
Ulkoasiainministeriö (propagandakirjallisuus)
Valtionrautatiet (matkailu, liikenne)
Voinvointiosuuskunta Valio (maatalous)

Liite 3. Palkitut suomalaiset Barcelonassa

Grand prix eli korkein palkinto: A.W. Finch, Maija Kansanen, Eva Anttila, A. Ahlström Oy, Oy Arabia Ab, Enzo-Gutzeit Oy, Kotiahkeruus Oy, Kone ja Siltarakennus Oy, Oy Riihimäki ja Tervakoski Oy.

Diplome d'honneur: Harry Rönehholm, Stockmann, Boman, Taito, Suomen Käsityön Ystävät, Kone ja Silta, Arabia, Kaukaan tehdas, Ahlström ja Urheilutarpeita.

Kultamitali: Elsa Elenius, Karhula Oy, Oy Nova Mansio, Oy Mahogany, Oy Helylä, Oy Lokomo Ab, Aaltosen Kenkätehdas Oy, Ab Schildt & Hallberg Oy ja Emil Lampinen.

Hopeamitali: Margareta Ahlstedt, Elsa Kallio, Margareta Salmenlinna, Greta Synnergren ja Oy Pirtti.

Avustajadiplomi: Henry Ericsson, Greta Skogster, Thyra Lundgren, Greta Lisa Jäderholm, Impi Sotavalta, Toini Nyström, Maija Grotell, Frida Holzer, Ester Ax, Valborg Madsen-Himanen, Teodor Käppi, Julius Tuores ja O. Helminen.