

1967

SUOMEN TAIDETEOLLISUUSYHDIYSTYS  
KONSTFLITFÖRENINGEN I FINLAND





**SUOMEN TAIDETEOLLISUUS-  
YHDISTYS  
VUOSIKIRJA 1967  
JA TOIMINTAKERTOMUS  
VUODELTÄ 1966**

**KONSTFLITFÖRENINGEN I  
FINLAND  
ÅRSBOK 1967  
OCH VERKSAMHETSBERÄT-  
TELSE FÖR 1966**



Sten Finne

MUODON SUOJA JA SEN TAVOITTEET .....	6
---	---

FORMENS SKYDD OCH DESS MÅL .....	8
-------------------------------------	---

Jaakko Lintinen

KOULUNÄYTTELÝ JA YMPÄRISTÖMME .....	10
--	----

SKOLUTSTÄLLNING OCH VÅR MILJÖ .....	14
--	----

Jukka Pellinen

INFORMATIIVINEN MILJÖÖ JA VISUAALINEN KOMMUNIKAATIO .....	17
---	----

DEN INFORMATIVA MILJÖN OCH DEN VISUELLA KOMMUNIKATIONEN .....	22
---	----

Leena Maunula

GALLEN-KALLELAN TEKS- TIILIT TAIDETEOLLISUUS- MUSEOSSA .....	26
--	----

GALLEN-KALLELAS TEX- TILER I KONSTINDUSTRI- MUSEET .....	30
--	----

Seppo Niinivaara

GUSTAF STRENGELL MUSEOMIEHENÄ .....	34
--	----

MUSEIMANNEN GUSTAF STRENGELL .....	41
---------------------------------------	----

VUOSIKERTOMUS .....	57
---------------------	----

ÅRSBERÄTTELSE .....	67
---------------------	----

HALLINTO .....	77
----------------	----

STYRELSE .....	77
----------------	----

# MUODON SUOJA JA SEN TAVOITTEET

Sten Finne

Valtioneuvoston vuonna 1959 asettama mallisuoja-komitea sai vuoden 1966 lopulla työnsä päätökseen. Komitean jäsen, lainopin kandidaatti Sten Finne käsittelee artikkeliissaan komitean ehdottaman mallisuojalain eettistä taustaa.

Tavaramallien suojaamiskysymys liittyy läheisesti yleiseen sosiaaliseen kehitykseen. Sanonta »kauniimpi käyttötavara» leimattiin 1920-luvulla sosiaalisen päämäärän tunnuslauseeksi. Kesti kuitenkin aika kauan ennenkuin »kauniimpi tavarा» todella tuli jokapäiväiseksi. Tämä oli mahdollista vasta senjälkeen kun elintaso oli noussut niin paljon, että tämän sanonnan pohjana olevat käsitykset voitiin asettaa huoneen teollisuus-valmistukseen perustaksi. Päivän iskusana kuuluukin johdonmukaisesti »teollinen muotoilu» — 1920-luvun päämäärä on toteutumassa.

Näiden molempien ilmaisujen luonnehtima kehitys on pohjimaisena syyvä siihen, että me nyt tarvitsemme lainsäädäntöä suojaamaan malleja; nämä ovat tulleet kaupalliseksi arvokkaammiksi.

Taitelija, joka on luonut mallin, tarvitsee laillista yksinoikeutta pohjaksi keskusteluilleen valmistajien kanssa, ja näille täytyy voida taata jonkinlainen varmuus niiden rahojen takaisinsaamiseksi, jotka he aikovat sijoittaa tavaran valmistukseen.

Riippumatta kaupallista hyötyä näkökohdista on kuitenkin jo kauan tuntunut riittämätömäßigä, että hyvään tavaramuotoon johtava työ on jätetty ilman yhteiskunnan tukea, joka jo vuosikymmeniä patenttien ja tekijänoikeuksien muodossa on antanut tunnustuksensa eksijään ja taitelijain suoritukseille. Luova työ ja sen tulokset ovat tähän saakka olleet jaettuina eri kategorioihin ja suojaava välttävän työn harjoittajat, muotoilijat, ovat syystä tunteneet olevansa sijoittuja vähemmän arvostettuun luokkaan. He ovat tunteneet olevansa alittuina häikäilemättömien plagiattoreiden mielivalalle. Mitä suurimalla tyydytysksellä on todettava, että kaupallisten intressien voima on voitu asettaa palvelemaan etiikkaa, joka ei olisi kyennyt oman voimin voittamaan hilittömän plagiointimahdollisuuden muodos-

tamaa estettä. Jos suunniteltu laki hyväksytään, tulee tätä täytetyksi suuri aukko lainsäädännoissämme henkisen työn suojelemiseksi.

Vaikka kaupalliset näkökohdat ovat olleet myötävaikuttamassa lainsäädäntöaloitteiden syntyn, on otettava huomioon myös se tosiseikka, että muotoilijat itse ovat luoneet edellytykset sille, että tällä aloitteella on suuret mahdollisuudet johtaa tulokseen. Jos maamme muotoilijat eivät olisi antaneet teollisuudelle persoonallisesti muotoiltujen, ostajien hyväksymien tavaroiden sisältämää etua, pitäisi tuotannon jatkuvasti pohjautua ulkolaisten tavaroiden jäljittelylle. Taitelijoiden mukaan kansainvälistä huomiota herättäneet menestykset ovat tehneet teollisuutemme tietoiseksi siitä, että meillä on kansallinen ideavarasto ja oma kehityskelopaini, asianantuneva muotoilijakunta, joka oikein hyödyksi käytettynä ja taitavasti liitetynä yritysten tuotesuunnittelutoimintaan, voi hyödyttää sitä erinomaisesti. Yksilöllinen tuotemuotoilu on tehokas kilpailukeino, varsinkin tuotannolle, joka ei aina voi kokoan käyttää hyväksi massavalmistukseen kustannuksia laskevia vaikutuksia.

Erikoisuus, omaperäisyshän on luonteeltaan rajoitettu, se menettää vaikutusta, jos se tulee yleiseksi. Siksi on vältämätöntä, ei ainoastaan itse valmistaa omaperäisiä tuotteita, vaan myös kyettävä estämään kilpailijoiden jäljitelemästä niitä. Mahdollisuus hankkia yksinoikeusluominensa teoksiin ja menestysellisesti puolustaa sitä on siksi hyvin merkityksellinen.

Muotoilijoiden panos teolliseen tuotantoon on meillä jokseenkin uutta ja pääasiallisesti rajoittunut perinteellisiin design-tuoteisiin. Kehitys kulkee kuitenkin selvästi kohti koulutetun muotoilijavoiman lisääntyvää hyväksikäytöötä myös niillä alioilla, joiden juuret eivät ole varsinaisessa taide-teollisuudessa. On alettu ymmärtää, että jokainen tuote voidaan fehdä kauniimmassi, tarkoituksenmukaisemmassa ja mielenkiintoisemmassa, s.o. käytävässä hyvässä muotoilussa myös kilpailukykyisemmassa. Siksi tuntuu selvältä, että elinkeinoelämä tulee asettamaan muotoilulle yhä suurempia vaatimuksia. Tullaan tarvitse-

maan enemmän muotoilijoita ja ennen kaikkea sellaisia muotoilijoita, jotka on alusta pitäen koulutettu työskentelemään teollisessa tuotannossa. Suunniteltu laki-ehdotus sattuu siten samaan aikaan muotoilutarpeen odotetun suuren lisäyksen kanssa ja näiden ilmiöiden väillä voidaan nähdä enemmän tai vähemmän tietoinen yhteyks. Joka tapauksessa näyttää todennäköiseltä, että ehdotettu laki parantaa muotoilijoiden mahdollisuksia varmistaa työnsä taloudellinen tulos, ja tämä aiheuttaa, että ammatti tulee suosittumaksi, ja että riittävä määrä opiskelijoita vaivautuu hankkimaan tähän tarvittavan koulutuksen. Lisääntyneitä koulutusvaatimuksia seuraa kaiken todennäköisyyden mukaan myös toimenpiteitä koulutusmahdollisuuksien parantamiseksi. Mahtaneeko olla liian rohkeaa ennustaa, että laki mallisuoasta tulee jouduttamaan muotoilijakoulutuksemme tehos tamista, pilkottavatko lain pykälien takana muotoilijakorkeakoulun ääriviivat?

Lakiehdotus rakentuu lyhyesti sanottuna sille periaatteelle, että toisten ei pidä korjata satoa sieltä missä toinen on kylvänyt. Oikeus ammattimaisesti käyttää hyväkseen mallia, s.o. säädöllisesti valmistavaa sitä tavaraa, jonka esikuvana malli on, kuuluu ainoastaan mallinsuunnittelijalle tai sille, jolle hänen oikeutensa ovat siirtyneet, esim. sille yritykselle, jossa mallinsuunnittelija tässä ominaisuudessa työskentelee tai mille malli muutoin on luovutettu.

Yksinoikeus saadaan jättämällä malli rekisteröitäväksi asiaankuuluvalle viranomaiselle, ehdotuksen mukaan patentti- ja rekisterihallitukselle. Rekisteröimisanomusta tulee seurata säädetty maksu sekä vakuutus siitä, että malli hakijan tietämän mukaan on uusi. Mallin uutuuden tarkastaa tämän jälkeen viranomainen, jonka täytyy voida todeta, että malli oleellisesti eroaa aikaisemmin tunnetuista malleista. Jos näin on asianlaita, anomus kuulutetaan, jolloin yleisöllä on tilaisus esittää vastaväitteitä sen rekisteröimistä vastaan. Jos ei ole ilmennyt mitään vastaväitteitä tai tehdyt väitteet on todettu aiheettomiksi, rekisteröidään malli viideksi vuodeksi. Rekisteröimisaika voidaan hakemuksen perusteella ja maksusta pidentää vielä kahdella viisi vuotiskaudella.

Rekisteröimällä saatu yksinoikeus ei kuitenkaan ole ehdoton, sen oikeus voidaan aina asettaa kyseenalaiseksi tuomioistuimessa, esim. väittämällä, että rekisteröimisviranomaisilta on jäynti huomaamatta tai ettei heillä ole ollut tietoa aikaisemmin tunnetusta mallista, joka estää yksinoikeuden saamisen. Rekisteröiminen tuo kuiten-

kin aina mukanaan varmuuden siitä, että toisen yksinoikeus, s.o. toiselle rekisteröity malli, ei estä mallin käyttöä. Viranomaiset ovat nimitäin velvoitettuja ensi sijassa ver taamaan rekisteröimishakemusta niihin malleihin, jotka ovat heidän omassa rekisterissään. Ehdotus edellyttää sitäpaitsi, että myös muiden Pohjoismaiden mallirekisterit tutkitaan mallin uutuutta todettaessa. Tästä syystä tuntuu olevan vain pieni vaara, että tuomioistuin myöhemmin kumoaisi ilmoitetun yksinoikeuden.

Lakiehdotus on tehty läheisessä yhteistyössä muiden Pohjoismaiden vastaavien elinten kanssa ja on hyvin mahdollista, että Pohjoismaiden mallisujalait tulevat olemaan käytännöllisesti katsoen yhtäpitäviä, joka on varmasti hyväksi kasvavalle yhteispohjoismaiselle kaupalle.

# FORMENS SKYDD OCH DESS MÅL

Sten Finne

Den av statsrådet år 1959 tillsatta mönsterskydds-kommittén slutförde sitt arbete vid utgången av år 1966. Medlemmen i kommittén, jur.kand. Sten Finne behandlar i sin artikel den etiska bakgrunden till den av kommittén föreslagna lagen om mönster-skydd.

Frågan om skydd för varumärken sammanhänger intimt med den allmänna sociala utvecklingen. Uttrycket »vackrare vardagsvara» präglades på 1920-talet såsom en devis för en social målsättning. Det dröjde emellertid rätt länge innan den vackrare varan faktiskt blev till vardags. Detta var möjligt först sedan levnadsstandarden stigit så mycket att de idéer, som uttrycket återspeglar kunde läggas till grund för prisbillig industriell tillverkning. Slagordet för dagen lyder därför földjaktigt »industriell formgivning» — 1920-talets målsättning håller på att förverkligas.

Den utveckling, som dessa båda uttryck karaktäriserar, är i ett nätskal förklaringen till, att oss nu görs behov av en lagstiftning till skydd för märken; dessa har blivit kommersiellt värdefullare.

Konstnären, som skapat mönstret, behöver en lagfäst ensamrätt såsom underlag för sina diskussioner med påtänkta tillverkare och dessa bör kunna tillförsäkras någon säkerhet med hänsyn till möjligheterna att återfå de pengar de avser att investera i tillverkningen av motsvarande vara.

Oberoende av de kommersiella nyttosynpunkterna har det emellertid redan länge känts otillfredsställande att det arbete, som leder till god varuform, lämnats utan stöd av samhället, som ju redan i årtionden genom patent och upphovsrätt givit sitt fulla erkännande åt uppfinnares och konstnärlers prestationer. Det skapande arbetet och dess resultat har hittills varit uppdelat i olika kategorier och det skyddslösa arbetets utövare, formgivarna, har med skäl känt sig placera i en mindre värdig klass, utlämmade åt hänsynslösa plagiatorers godtycke. Det måste hälsas med största tillfredsställelse, att de kommersiella intressen-nas arbetshäst har kunnat spänna för etikens vagn, som icke av egen kraft kunnat

ta sig över den tröskel, som möjligheten till ohämmad plagiering inneburit. Blir den planerade lagen antagen, fylls därmed en genant lucka i vår lagstiftning till skydd för andligt arbete.

Även om kommersiella synpunkter varit medverkande vid lagstiftningsinitiativets tillkomst bör man icke förbise det faktum, att det är formgivarna själva som skapat förutsättningarna för att detta initiativ ser ut att ha stora möjligheter att leda till resultat. Om icke vårt lands formgivare givit industrin den fördel som personligt utformade, av köparna accepterade varor innebär, skulle den industriella produktionen fortfarande baseras på efterliknande av utländska varor. Det är våra konstnärers internationellt uppmärksammade framgångar som väckt industrin till insikt om att vi har en nationell idéreserv och en egen utvecklingsduglig fackkunnig formgivarkår, som rätt utnyttjad och skickligt ansluten till företagens produktutvecklingsverksamhet, kan bli densamma till utomordentlig nytta. En individuell produktutformning är ett effektivt konkurrensmedel, i synnerhet för en produktion, som icke alltid helt kan utnyttja massstillverkningens kostnadssänkande verkan.

Egenart, originalitet är ju till sin natur exklusiv, den förlorar i effekt om den blir allmän egendom. Det är därför oundgängligt, icke bara att själv tillverka originella produkter, utan även att kunna hindra konkurrenterna att efterlikna dem. Möjligheten att förvärva och med framgång förvara ensamrätt till egna originalskapelser är därför av betydande intresse.

Formgivarnas insats i den industriella produktionen är hos oss av tämligen ungt datum och huvudsakligen begränsad till de traditionella designprodukterna. Utvecklingen går emellertid klart mot ett ökat utnyttjande av skolad formgivarkraft också inom branscher, som inte har sina rötter i den egentliga konstindustrin. Man har börjat komma till insikt om, att varje produkt kan göras vackrare, ändamålsenligare och mera intressant för köparen, dvs. också genom utnyttjande av god formgivning göras mera konkurrenskraftig. Det

förefaller därför klart, att näringslivets anspråk på formgivning kommer att stiga. Det kommer att behövas flera formgivare och framförallt sådana formgivare, som från början skolats till att arbeta för en industriellt bedriven tillverkning. Den planerade lagstiftningens tillkomst inträffar sälunda samtidigt med formgivningsbehovets väntade starka ökning och det ligger nära till hands att här se ett mer eller mindre medvetet sammanhang. I varje fall synes det sannolikt, att den förbättring av formgivarstårens möjligheter att säkra det ekonomiska resultatet av sitt arbete, som den föreslagna lagen innebär, skall bidra till att yrket vinner i popularitet och att ett tillräckligt antal adepter skall göra sig mödan att skaffa sig den härför erforderliga utbildningen. Med ett större krav på utbildning följer med all sannolikhet även åtgärder för utbildningsmöjligheternas förbättring. Männe det vara ett alltför djärvt tankesprång, om man skulle förutsäga, att lagen om mönsterskydd kommer att påskynda en effektivisering av vår formgivar-skolning, skyttar där bakom lagens paragrafer konfurerna av en formgivarhögskola?

Lagförslaget bygger, kort sagt, på principen att andra icke skall skördta där en har sätt. Rätten att yrkesmässigt utnyttja ett mönster, dvs. regelmässigt att tillverka den vara för vilken mönstret är förebild, tillkommer endast mönsterskaparen eller den till vilken hans rätt övergått, t.ex. det företag i vilket mönsterskaparen i denna egenskap är anställd eller till vilket mönstret annars överlätsits.

Ensamrätten förvärvas genom att till vederbörlande myndighet, enligt förslaget patent- och registerstyrelsen, inlämna mönstret för registrering. Registreringsansökningen skall åtföljas av stadgad avgift samt en försäkran om att mönstret, såvitt sökanden har sig bekant, är nytt. Mönstrets nyhet granskas därefter av myndigheten, som skall kunna konstatera, att mönstret väsentligen skiljer sig från tidigare kända mönster. År detta fallet, kungöres ansökan, varvid allmänheten beredes tillfälle att göra invändning mot att det registreras. Har inga invändningar inkommit eller har gjorda invändningar konstaterats vara obefogade, registreras mönstret för en tid av fem år. Registreringen kan på ansökan och mot avgift förlängas med ytterligare två femårsperioder.

Den genom registrering erhållna ensamrätten är emellertid icke absolut, dess bekräftigande kan alltid genom talan vid domstol ifrågasättas t.ex. genom påstående,

att registreringsmyndigheten förbise tt eller icke känt till ett tidigare känt mönster, som utgör nyhetshinder för ensamrättens uppkomst. Registreringen medför emellertid alltid säkerhet för att annans ensamrätt, dvs. för annan registrerat mönster, icke utgör hinder för mönstrets användning. Myndigheten är nämligen skyldig att i första hand jämföra registreringsansökningen med de mönster som är införda i dess eget register. Förslaget förutsätter dessutom, att även de övriga nordiska ländernas mönsterregister genomgås vid nyhetsgranskningen, varför risken för att en meddelad ensamrätt senare av domstol upphäves, förefaller att vara ringa.

Lagförslaget är uppgjort i nära samarbete med motsvarande organ i de övriga nordiska länderna och alla förutsättningar synes vara för handen för att de nordiska lagarna om mönsterskydd kommer att bli praktiskt taget likalydande, vilket säkert är till fromma för den växande internordiska handeln.

# KOULUNÄYTTELÝ JA YMPÄRISTÖMME

Jaakko Lintinen

Vaikka semantiset sekavuudet ovat pitkälle eriytyneen yhteiskunnan ongelma, ei ole silti aivan helppoa löytää »design»-käsiteen rinnalle toista samassa määrin käsitemalyysiä kaipaavaa ihmillisellisen toiminnan aluetta. Designista puhutaan samaan hengenvetoon leninkien ja paperikoneitten suunnittelun yhteydessä. Puhutaan teollisesta muotoilusta, muotoilusta ja taideteollisuudesta tai teollisuustaitteesta. Semantiset ongelmat ovat oireita muotoilijan toimikentän jäsentytömyydestä. Ne ovat myös oireita siitä, että designin perusteita ei ole ehdytä tarpeeksi selvittää.

Tästä horjuvasta tilanteesta aiheutuneet häiriöt eivät pysähdy ainoastaan tuotesuunnitelun alueelle. Alati paisuvan esinemailman keskellä ovat myös kuluttajat epätietoisia.

Käsittitää selventävän tiedotuksen tarve on siis varsin ilmeinen. Pedagogisten linjojen mukaisesti rakennetun näyttelyn ja sen kautta ympäristöön jäsentämiseen tähtäävän tiedotuksen tarpeellisuutta painotettiin jo vuonna 1930 Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon asettaman suurnäytellytoimikunnan muistiossa.

Lyhytaikaisen näyttelyn avulla ei pystytä kuitenkaan vaikuttamaan riittävästi. Tarvitaan pitkäjänteisempää toimintaa. Kysymysten herättäminen, ongelmien näkeminen ja kriittinen suhtautuminen ympäröivään fysiiseen maailmaan olisi saatava alulle kyllin varhaisessa vaiheessa jo kouluopetuksen yhteydessä. Tähän pyrkien Taideteollisuusyhdistyksen tavoitteena on laatia pitkän tähtäyksen suunnitelma, jonka puitteissa kouluissa esitetäisiin havaintomateriaalin avulla oppilaita ympäröivän esinemailman suhteita ja perusteita.

Taideteollisuusyhdistyksen aloitteesta on yhteistyössä Kouluhallituksen kanssa tarkeastila yhtenäisten teemojen ympärille rakentuvien pienoisnäytelyiden mahdollisuksia kuvaamataidopetuksen havaintomateriaalina.

Taidekasvatuksen yleisperiaatteena on aistien harjoittaminen. Kun perehdytetään oppilasta fyysiseen miljööseen, on tärkeimällä sijalla tienkin näkö- ja tuntoaisti.

Saksalainen Bauhaus-koulu oli taidekasvatustimenetelmien maineikas kokeilukeskus, jonka monet ideat ovat olleet suuntaanäytäviä taidekasvatuksen myöhemmälle kehitykselle.

Vaikka monenlaisia abstrakteja paperileikkaus- ja liimaustehäviä kutsutaan usein Bauhaus-harjoituksiksi, ei näillä usein hienman kevytmeliisillä leikeillä ole paljon tekemistä Bauhausin radikaalien opetusmenetelmien kanssa. Milloin on käsillä selvästi esineproblematiikan pohjautuva opetustilanne, on hyvä muistaa, että liian yksipuolisesti esteettiseen askarteluun sisältyy vaara ohjata huomio yksipuolisesti ulkoasukysymksiin. Esineproblematiikan yhteydessä olisi materiaalinkäytön opettaminen liitetävä oikeaan asiahytteehen. Olisi opetettava käytännöllisyden, taloudellisuuden ja niihin sisältyvät oikean muodon kriteerit ja näiden keskinäiset suhteet.

Bauhausin taidekasvatustamenetelmissä pidettiin tärkeinä havaintovälineitä, joiden käyttö jo nyt on alkanut vakiintua. Bauhausin opetustoteoreetikoista Laszlo Moholy-Nagy on esittänyt Weimarin ja Dessauaikaisiin luentoihin pohjautuvassa teoksessaan »The New Vision» joitakin näkö- ja tuntoaistin harjoituksiksi laadittuja typilliisiä Bauhaus-menetelmiä. Näiden avulla oppilasta asteittain johdatettiin, kunnes tämän pitä tulo tietoiseksi niistä ominaisuuksista, jotka muodostavat muodon ja materiaalien väliset suhteet.

Tämäntapaiset usein ehkä liiankin teoreettiset ja pitkälle viedyt materiaalitutkimukset ja niihin pohjautuvat omakohtaiset harjoittelut ovat saaneet seuraajia.

Luovan toiminnan kehittämisen rinnalle on rakennettava tienkin myös ympäristöstämme yleisesti tiedottava opetuksen puoli, joka on edelliseen verrattuna yhtä tärkeä. Tässä on pyrkimyksenä opastaa oppilas välittömään ja avoimeen ympäristön tarkkailuun sekä omakohtaiseen kokemiseen.

Suomenkin kultaisessa melko syrjäisessä maassa koemme nykyään yhtenäiskulttuurin ja »kaupunkimaisen» ympäristön voimakasta levämistä. Sana »kaupunkimainen» käsitellään tässä laajasti merkitse-

mään taajamissa asumista, asumisen muotoa, jonka piirissä jo nyt on kaksikolmasosaa maamme asukkaista. Tämä kehitys tuntuu meillä ainakin lähitulevaisuudessa vielä voimakkaasti jatkuvan. Elämme pian paljolti itse luomassamme erilaisien hyödykkeiden, koneiden, kulkuvälineiden, rakennusten, lukemattomien laitteiden ja välineiden, työkalujen ja kuvallisten symbolien maailmassa. Viihytymisemme siinä riippuu sopeutumisemme asteesta. Sopeutuminen edellyttää sitä, ettei kaupunkimaista miljöötä koeta negatiivisin arvovarauksin. Kolmekymmentäluvun taideetoliisuutemme edistyksellisissä piireissä oli jo selkiintymässä käsitys suunnittelun alueen kasvavasta laajuudesta ja yhteiskunnallista tehtävästä.

Taideetoliisuutemme tultaan sodan jälkeen kansainvälisten näyttelymenestysten johdosta kaupallisten piiriin myyntivaltiksi, supistui tämän kehityksen tuloksena käsitys muotoilusta monella taholla sisältämään liiaksi esteettisiä ulkoasukysymyksiä myöskin joukkotuotantoon perustuvissa tuotteissa.

Näitä asiaita selvittämään pyrkivissä keskusteluissa sekoitetaan usein toisaan kaksi eri asiaa: käsityöperinteelle pohjautuva taideetoliisuus ja teollinen muotoilu, joka pohjautuu teolliseen joukkotuotantoon.

Radikaaleissa piireissä on mainittu, että voimakas urbanisoituminen ja teollistuminen saattavat taideetoliisuuden yhä ahtaamalle ja tekevät siitä eränlaisen anakronismiin tai parhaassa tapauksessa kuriositeeteen. Mikä on tilanne 60-luvulla tätä koulunäyttelyä rakennettaessa? Onko taideetoliisuus liukumassa jotenkin kuvasta pois? Tietenkin voidaan tehdä vieläkin yleisempää kysymyksiä: Mikä on perintein asema yli-malakan, ja mitä mahdollisuksia on kulttuurin jatkuvuudelle?

Tämäntapaisiin kysymyksiin pyritään viittamaan näyttelyn yhteydessä keskustelun herättämiseksi luokassa.

Mutta yhtä hyvin halutaan osoittaa, miten kuvallinen ilmaus on ympärillämme räjähdyksimäistä kasvanut. Tai voidaan pohtia, esim. missä määrin kansainvälinen symbolikieli voisi helpottaa ihmisten välistä kanssakäyntiä.

Keskustelu riippuu tieteenkin aina lopulta opettajasta.

Näytelyn avulla pyritään osoittamaan lähiinä asioitten välistä suhteita. Asioista pyritään antamaan tasapuolinen kuva, jossa ilmiöt on yritetty suhteuttaa tapahtumien kokonaiskenttiään. Koulunäyttelyn tehtävä käsittääksemme on pyrkii mahdollisimman

laajapohjaiseen tiedottamiseen. Sen ei kuitenkaan tulisi tarjota valmiita ratkaisuja, vaan pyrkii antamaan vihjeitä, ennen kaikkea sen tulisi toimia silmällä avaavasti. Näyttelyn tulisi avustaa oppilasta näkemään ympäristönsä ja kannustaa häntä ottamaan kantaa siihen ja järjestämään sitä oman persoonaalisuutensa mukaan.

Konkreettisempia ongelmia näyttelylle tarjoaa tuotteiden kasvava paljous. Paisuva tuotanto luo kulutushyödykkeisiin kohdistuvia, kasvavia tarpeita. Osa näistä on keino-tekoisesti synnytettyä. Kuluttajan käytännöllisesti katsoen ainoa mahdollisuus tuottajaan suunnattuun kriittiikkiin on olla osta-matta. Mutta tämän veto-oikeuden harkitun käytön tekee mahdolliseksi vasta tietoihin perustuva kriittiinen asenne. Kuluttajan kannalta on tärkeää tietää mitä ostaa ja miksi. Koulunäyttely pyrkii havainnollistamaan, että kulutushyödykkeet tarkasteltaessa on käsittäävää toiminnallis-rakenteelliset ja ulkoasukysymykset toisiaan erottamattomasti liittyväksi kokonaisuudeksi. Tuolin ostajan on runsaan ja hyvin mainostetun valikoin man keskellä tiedettävä miin hänен on kiinnitetään huomiensa tuolia ostessaan. Hän on hyvä tietää jotakin istumisesta. Pöytälamppua ostettaessa on hyvä tietää mitä pitää vaatia työpaikan valolta.

Mutta jos oppilaita ohjataan ainoastaan niksien taitajaksi, eräänlaisiksi koulutetuiksi »ostamisteknikoiksi» ei vielä olla paljon voitettu. Kun pyritään terottamaan kriittistä asennetta ympäriivään esinemaaillaman, on mahdollisuus osoittaa että vain eri mittakaava erottaa arkiesineistömme ympäriivästä laajemmasta fyysisestä miljööstä, josta meidän myös on kannettava vastuu. Laajempien vastuualueiden hahmotuminen on eräs tie luoda mahdollisuuksia myös laajempia yhteisöjä käsittävän ryhmätunneen syntymiselle, jopa maailmanlaajuiseen vatuuseen saakka.

Avartunut taidekäsitys on muokannut taidetta yhteiskuntakelpoisemaksi, mutta samalla on myös uusissa taidekasvatuksen menetelmissä havaittavissa selvä merkkejä opetustilanteen demokratisoitumisesta. »Korostetusti opettajakeskeinen opetustilanne olisi muunnettava oppilaita aktivoivaksi, impulsseja antavaksi toiminnaksi», kuten Suomen Kulttuurirahaston ja Jyväskylän Yliopiston taidekasvatusseminaarissa raportissa sanotaan. Samoin on myös merkkejä objektiokeskeisen, korostetusti teoksen ja tekijän osuutta painottavan opetuksen tasa-painottamisesta siten että myös vastaanottaja merkitys kasvaisi.

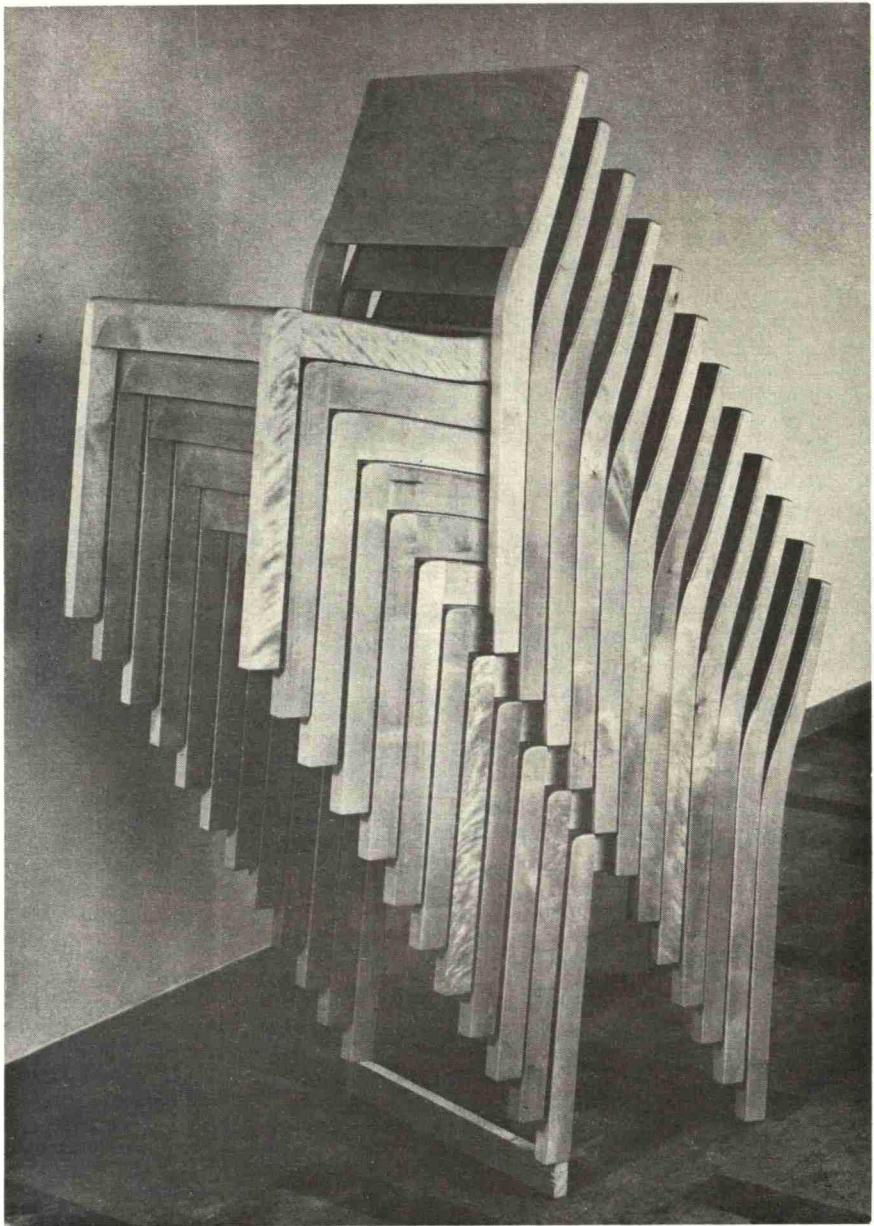
Vanhan estetiikan menettäessä merkitys-

tään, ja taiteen alueen demokratisoituessa avaa tämä kehitys »sovelletulle taiteelle» perin kiinnostavia uusia näkymiä ja mahdollisuuksia. Mutta toisaalta juuri nyt kun taidekasvatukseen tehtävä on merkittävästi laajentunut, on yhtenäiskoulusuunnitelmissa tuotu esille kuvamataidonopetuksen viik-kotuntien supistaminen.

Nyt on valmistumisvaiheessa Taideteollisuusyhdistyksen ensimmäinen koulunäyttely. On tietenkini heti sanottava, että yksi kiertävä havaintomateriaalikokoelma on vain pisara meressä kun ajattelee koko maan koulujen tarvetta. Ensimmäinen näyttely on kuitenkin tarpeellinen kokeilulaboratorio, jonka antamien viitteiden mukaan toimintaa voitaisiin kehittää. Eräs rationaalinen etenemistapa olisi lähteä liikkeelle opettajainvalmistuslaitoksista, jolloin yhdeksän näyttelyllä olisi jo laajempi sääteilyvaikutus. Ratkaisua on pyritty kehittämään siten, että näyttely olisi sekä sisällöltään että rakenteellisiltä ratkaisuillaan riittävän joustava niin että samaa näyttelyä voitaisiin käyttää sekä oppikouluissa että opettajainvalmistuslaitoksissa, sekä myös koulujen vaihtelevissa opetustiloissa.

Ensimmäinen lähinnä oppikoulujen lukio-luokkia varten suunniteltu pienoisnäyttely pyrkii esittelemään ja antamaan viitteitä arkisen ympäristölämmestä: vaatteesta ja huonekaluista valaisimiin ja ruokailuvälineisiin sekä siitä miten nämä toimivat. Näyttelymateriaali on siis eräänlaista ympäristöoppia, joka johdetaan välittömästi oman läheisimmin miljöön tarkkaileusta, mutta joka pyritään ulottamaan myös laajempiin puitteisiin. Tarkoituksena on antaa arkiesineistön käyttöön liittyviä perustietoja. Näyttelyn erältä osin on pyritty hahmottamaan myös kotimiljöön ja ulkoisen miljöön yhteenkuuluvuutta, siis mittakaavallisia eroja, sekä esineiden ja niihin sisältyvien asioiden välisiä suhteita.

Kiertävä koulunäyttely on kolmiosainen: kuvapanelit, havaintoesineet, diapositivit. Kuvapanelit visualisoivat esineiden käytön ja antavat myös viitteitä esineiden kehityksestä. Esineet antavat konkreettisen tunnusmateriaaleista ja mahdollisuuden funktion tutkimiseen käytännössä. Näyttelyn sisältyvä slide-sarja pyrkii antamaan viitteitä siitä, miten esineet »toimivat» siinä tehtävässä ja siinä miljöössä mihin ne on tarkoitettu.



Alvar Aallon pinottavia rivotuoleja vuodelta 1929, joita vastikään hankittiin Taideteollisuusmuseon kokoelmiin.

Alvar Aaltos stapelbara radstolar från år 1929, vilka nyligen anskaffats till Konstindustrimuseets samlingar.

# SKOLUTSTÄLLNING OCH VÅR MILJÖ

Jaakko Lintinen

Trots att den semantiska förvirringen är ett problem i det starkt differentierade samhället, är det ändå inte lätt att finna något mänskligt verksamhetsområde som i lika hög grad som designbegreppet skulle kräva begreppsanalys. Om design talar man både när det gäller klänningar och konstruktion av pappersmaskiner. Man talar om industriell formgivning, om formgivning och konstindustri eller om industriell konst. De semantiska problemen är symptom på en bristande analys av formgivarens verksamhetsområde. De är också tecken på att man inte i tillräckligt hög grad hunnit klargöra designens grunder.

De olägenheter som "örorsakas av denna osäkra situation, begränsas inte bara till produktplaneringen. I den upphörligt tillväxande föremålsvärlden står också konsumenterna rådvilla.

Behovet av en information som skulle klargöra begreppen är således uppenbart. Behovet av en utställning, formad enligt pedagogiska linjer, och av en information som genom denna siktat till en analys av vår omgivning, underströks redan av den storutställningskommitté som Konstflitföreningen och Ornamo tillsatte år 1930.

Genom en kortvarig utställning kan man ändå inte åstadkomma tillräckligt. Det behövs en mera långsiktig verksamhet. Väckandet av frågor, förmåga att se problemen och ett kritiskt förhållande till den omgivande fysiska världen borde fås till stånd i ett tillräckligt tidigt skede, redan i samband med skolundervisningen. Med detta som mål vill Konstflitföreningen skapa ett långsiktsprogram, inom ramen för vilket man med hjälp av åskådningsmaterial kunde visa föremålsvärldens relationer och grunder för eleverna i skolorna.

På initiativ av Konstflitföreningen har man i samarbete med Skolstyrelsen granskat de möjligheter miniatyrutställningar, skapade kring gemensamma temata, har som åskådningsmaterial i bildkonstundervisningen.

---

Sinnenas uppövande är konstuppförstringens allmänna princip. När man gör en elev

bekant med den fysiska miljön, är det givetvis syn- och känselsinnena som är de viktigaste.

Den tyska Bauhaus-skolan var ett berömt experimentcentrum för olika metoder inom konstuppförstran och många av dessa idéer har varit riktgivande för den senare utvecklingen.

Trots att många abstrakta pappersklippnings- och klistringsuppgifter ofta kallas Bauhaus-övningar, har dessa ofta litet lättvindiga lekar inte mycket att göra med Bauhaus radikala undervisningsmetoder. När det är frågan om en undervisningssituation som klart baserar sig på föremålsproblematisken, är det bra att minnas, att faran med en alltför ensidigt estetisk syssla är att uppmärksamheten enbart leds in på utstyrselfrågor. I samband med föremålsproblematisken borde undervisning i materialanvändning fogas till det riktiga saksammanhanget. Man borde lära kriterierna på praktiskhet och ekonomiskhet och den riktiga formen, som ingår i dem, och deras inbördes relationer.

Inom Bauhaus metoder för konstuppförstran insåg man vikten av åskådningsmaterial, vars användning nu redan blivit vedertagen. Av Bauhaus undervisningsteoretiker har Laszlo Moholy-Nagy i sitt arbete »The New Vision», som baserar sig på föreläsningar från Weimar- och Dessau-tiden, anfört några typiska Bauhaus-metoder, utarbetade som övningar för syn- och känselsinnena. Med hjälp av dessa ledes eleven gradvis framåt, tills han blev medveten om de egenskaper som utgör relationerna mellan form och material.

Dylika kanske ofta alltför teoretiska och långt drivna materialundersökningar och de personliga övningar som byggde på dem, har fått efterföljare.

Vid sidan av ett utvecklande av den skapande verksamheten bör man givetvis också bygga upp en undervisning som ger allmän information om vår miljö, något som är lika viktigt som det förstnämnda. Här är målet att leda eleven till en omedelbar och öppen observation av miljön och en personlig upplevelse.

Också i ett rätt avsides beläget land som Finland upplever vi nu förtiden en stark utbredning av enhetskultur och »stads-mässig» miljö. Ordet »stadsmässig» har i detta fall en vid betydelse och innefattar boende i tätorter, en form av boende som redan i detta nu omfattar två fredjedalar av vårt lands befolkning. Denna utveckling förefaller att fortsätta hos oss, åtminstone inom närmaste framtid. Vi lever snart i en värld där vi själva nära nog skapat de olika nyttigheterna, maskiner, transportmedel, byggnader, öräknliga apparater och redskap och visuella symboler. Vår trivsel i denna värld beror på graden av vår anpassningsförmåga. Anpassningen förutsätter att man inte upplever den stadsmässiga miljön med negativa värdeförbehåll. Inom vår konstindustri framstegsvänliga kretsar på 30-talet höll redan på att utkristalliseras en uppfattning om det ökade omfanget av och den sociala uppgiften inom planerin-gens område.

Efter det vår konstindustri efter krigen, på grund av våra internationella utställningsframgångar, blivit en försäljningstrumf inom kommersiella kretsar, kom som ett resultat av denna utveckling uppfattningen av formgivningen på många håll i alltför hög grad att omfatta estetiska utstyrselfrågor, också när det gällde produkter som baserade sig på massproduktion.

I diskussioner som strävar att klärlägga dessa saker, blandas ofta två skilda saker ihop: konstindustrin som bygger på hantverkstraditionen och den industriella formgivningen som bygger på industriell massproduktion.

Inom radikala kretsar har man främst hällt att den starka urbaniseringen och industrialiseringen försätter konstindustrin i en allt svårare situation och förvandlar den till ett slags anakronism, eller i bästa fall till en kuriositet. Vilken är situationen på 60-talet när man bygger denna skolutställning? Håller konstindustrin på att försvinna ur bilden? Naturligtvis kan man ställa ännu allmänna frågor: vilken är traditionens ställning överhuvud och vilka möjligheter finns för kulturens fortbestånd?

Sådana frågor försöker man peka på i samband med utställningen för att väcka diskussion i klassen.

Men lika väl försöker man göra klart hur explosionartat det visuella uttrycket omkring oss har vuxit i kraft. Eller man kan dryfta till exempel frågan, i vilken grad det internationella symbolspråket kunde underlätta umgängen mellan mänsklor emellan.

Diskussionen är naturligtvis i sista hand beroende av läraren.

Genom utställningen försöker man i första hand påvisa sakernas inbördes relationer. Man försöker ge en objektiv bild, inom vilken företeelserna ställs i relation till händelsernas helhetsplan. Skolutställningens uppgift är, såsom vi förstår saken, att sträva till en så vittomfattande information som möjligt. Den borde ändå inte bjuda på färdiga lösningar, den borde i stället sträva till att ge antydningar. I första hand borde utställningen hjälpa eleven att få upp ögonen för sin omgivning. Utställningen borde inspirera eleven att taga ställning till sin miljö och att ordna den enligt sin egen personlighet.

Ett av de mera konkreta problemen för utställningen är produkternas ökande mängd. Den växande produktionen skapar ökade behov som riktar sig mot konsumtionsnyttigheterna. En del av dessa behov har uppkommit på konstlad väg. Rent praktiskt sett har konsumenten bara en enda möjlighet att rikta kritik mot producenten, nämligen att låta bli att köpa. Men en överlagd användning av denna vettörläggda rätten möjliggörs bara av en på kunskap baserad kritisk inställning. Ur konsumentens synpunkt är det viktigt att veta vad man köper och varför man gör det. Skolutställningen vill åskådliggöra att när man granskar konsumtionsnyttigheterna måste man uppfatta de funktionellt-konstruktiva frågorna och de frågor som rör utstyrset som en oskiljaktig helhet. En köpare av en stol måste i det rikliga och väl reklamerade urvalet veta vad han skall fåsta uppmärksamheten vid när han köper stolen. Det är bra om han känner till något om hur man sitter riktigt. När man köper en bordslampa är det bra att veta vad man bör kräva av arbetsplatsens belysning.

Men om man lär eleverna att bara behärska vissa knep, om de blir ett slags utbildade »köptekniker», är ännu inte mycket vunnet. När man strävar att skärpa den kritiska inställningen till den omgivande föremålsvärlden, har man möjlighet att också visa att det bara är en annan skala som skiljer våra vardagsföremål från den omgivande, mera vidsträckta fysiska miljön som vi också måste bärta ansvaret för. Gestaltningen av större ansvarsområden är ett sätt att skapa möjligheter för uppkomsten av en gruppökande känsla som omfattar större samfund, till och med ett världsomfattande ansvar.

Den vidgade konstuppfattningen har gjort konsten mera samhällsgiltig, men samtidigt kan man i konstuppförstrans nya metoder

observera tydliga tecken på en demokratisering av undervisningssituationen. »Den betonat lärarcentrerade undervisningssituationen borde förändras till en verksamhet som skulle aktivera eleverna och ge dem impulser», som saken uttrycks i Suomen Kulttuurirahastos och Jyväskylä-universitetets konstuppförningsseminariums rapport. Det finns likaså tecken på en utjämning av en undervisning som lägger betoningen på verket och upphovsmannen, så att också mottagarens betydelse skulle öka.

Samtidigt som den gamla estetiken förlorar sin betydelse och konstens område demokratiseras, öppnar denna utveckling mycket intressanta nya aspekt och möjligheter för den »tillämpade konsten». Men å andra sidan har man just nu när konstuppförstrans uppgift i hög grad utvidgats, i planen för enhetsskolan fört fram en begränsning av veckotimmarna för undervisning i de bildande konsterna.

Konstflitföreningens första skolutställning blir inom en snar framtid verklighet. Man måste emellertid genast konstatera att en ambulerande samling av åskådningsmaterial bara är en droppe i havet när man tänker på skolornas behov i hela vårt land. Den första utställningen är i alla fall ett nödvändigt experimentlaboratorium och på basen av de erfarenheter man här får kan verksamheten utvecklas vidare. En rationell utvecklingsmetod vore att starta redan i samband med lärarutbildningen, i vilket fall redan en enda utställning skulle ha större effekt. Man har försökt nå fram till en sådan lösning att utställningen skulle vara tillräckligt elastisk både i fråga om innehåll och konstruktiva lösningar, så att samma utställning kunde användas både i skolorna och vid utbildningen av lärare, samt i skolornas varierande undervisningsutrymmen.

Den första miniatyrutställningen, som är planerad närmast för läroverkens gymnasialklasser, vill presentera och ge en antydan om föremålen i vår vardagliga omgivning: från kläder och möbler till lampor och matbestick samt hur dessa föremål fungerar. Utställningsmaterialet fungerar alltså som en slags omgivningslära, som härleds direkt ur observationen av den egna, närliggande miljön, men som man samtidigt också försöker ge större bärvidd. Avsikten är att ge en grundläggande kunskap som anknuter sig till vardagsföremålets användning. Utställningen försöker i viss mån också gestalta hemmiljöns och den yttre miljöns samhörighet, samt relationerna mellan föremålen och allt vad de innefattar.

Den ambulerande skolutställningen är tre-delad: bildpaneler, åskådningsföremål och diapositiv. Bildpanelerna visualisera föremålets användning och ger också antydningar om föremålets utveckling. Föremålen ger en konkret förnimmelse av materialet och en möjlighet att undersöka funktionen i praktiken. Utställningens slideserie försöker visa hur föremålen »fungerar» inom ramen för den uppgift och den miljö de är avsedda för.

# INFORMATIIVINEN MILJÖÖMME JA VISUAALINEN KOMMUNIKAAATIO

Jukka Pellinen

Yleisen suunnittelun olemukseen kuuluu, että jokin tai jotkin sektorit ovat vuoronperään etusijalla. Painopisteen kulloinenkin sijainti riippuu yleensä kipeimmästä tarpeesta ja suurimmasta paineesta. Varsin tyyppillistä on niinikään jaksottaisuus ja intervallien kaikkinaiseen lyhyys. Tähän on perimmäisenä synnä varojen puute ja toimintojen huonosta suhdintamisesta johtuva epäjärjestys varmasti yhtä paljon ellei enemmän kuin suunnittelukapasiteetin vajavaisuus sinäsä, joskin silläkin taholla on selviä puitteita. Nämä puitteet ilmenevät nimenomaan eri tekijöiden ja suunnittelun-haarojen eriasteisena arvostamisena. Suunnitelu ei suuren kokonaisuutena ja käsitteenä ole tähän hetkeen mennessä pystynyt saamaan riittäväät etumatkaa voidakseen ennakoita ja rauhassa ohjata yleistä kehitystä ja ehkäistää ainakin suurimman osan erehdyksistä, vaan joutuu kuluttamaan suuren osan kapasiteetistaan tehtyihin virheisiin puuttumiseen, jolloin useinkaan ei ole edes tilaisuutta muiden kuin pahimpien ja akuuttisten epäkohtien korjaamiseen.

On pelkästään luonnollista ja väistämätöntä, että tämä väärä asetelma pitää koko ajan yllä epäjärjestystä ja luo tarpeettomia ongelmia. Liikenne kasvaa nopeammin kuin tiet pystyvät sitä nielemään. Kaupallinen kilpailu pilaa visuaalista maisemaa preventiivisen ja loogisen suunnitelun ehtimättä sitä estää — välinpitämättömyys ja tietämättömyys johtaa kaikkialla puolinaiisiin ja väriin ratkaisuihin ja sitä tietä turhaan tuhlaukseen. Vajavaiset ja asiantunte-mattomuudesta kielivät tulokset eivät ole kunniaksi suunnittelulle, mutta useinkaan puitteita ei lainkaan tajuta toteuttamishetkellä, vaan vasta valmistua työtä käytännössä punnitetaessa, jolloin vahinko jo on tapahtunut ja mahdoton tai kallis korjata. Yksilöä sivuavat epäkohdat heiastuvat koko yhteis-kuntaan ja muuttuvat tällöin myös kumula-tiivisiksi; vastaavasti yhteisöä koskevat epä-kohdat koskettavat sen jokaista yksityistä jäsentä.

Yksityinen ihminen, yhteisön pienin yksikkö, on kaikkialla maailmassa, tahtoon tai tahtomattaan yhteydessä toisiin yksilöihin ja elää miljöössä, jonka sisältämien kontak-tien määrä kasvaa päivä päivältä. Yksilön

vastaanottokyvyn vaatimus kasvaa samassa suhteessa kuin hänen yhteytensä eri suun-tiin lisääntyvät — ottaa vastaan, välittää, antaa takaisin, vaihtaa, ovat tämän päivän maailmassa yhä useammin kansainvälisiä toimintoja, jotka edellyttävät yhteistä kieltä. Joukkotiedotuksen medialivalikoiman kas-vu sekä tehokkaat liikenne- ja tietoyhteydet ovat muuttaneet alueellisen ja pirstotun maailmankuvan globaaliseksi laajakangas-kuvaksi, jossa tietojen ja kokemusten vaihlo sekä saavutusten yhteen hyväksikäytyö perustuu yksilöiden ja kansojen mahdolli-suksiin ymmärtää toisiaan. Tieteen, tek-niikan, kaupan, liikenteen ja viestiyhteyk-sien kansainvälityminen perustuu yhteisesti omaksuttuihin koodeihin, normituksiin ja merkitsemistapoihin, pääasiassa visua-alisin elementtein luottuihin järjestelmiin, jotka puolestaan pohjautuvat joko pikto- tai ideogrammeihin.

Visuaalisen kommunikaation historia on yhtä vanha kuin ihmiskunta, jonka kehitykseen kirjoittaminen erottamattonasti kuu-luu. Kirjoituksen kehityksen luonnollisenä järjestyskenä pidetään yleisesti, erityisesti länsimaisessa katsannossa, kuvamerkkien muuttumista käsitemerkeiksi ja lopulta kir-jaimiksi, äännesymboleiksi. Kirjaimiin per-rustuvat kirjoitusjärjestelmät eivät kuiten-kaan ole joka taholla yksinomaissa käy-tössä. Kiinankielä, jota puhuu viidennes maailman väestöstä, kirjoitetaan käsitemer-kein, ja Japanissa on kolme kirjoitusjärjes-telmää, joita käytetään yhdessä; näistä kak-si perustuu foneettisiin kirjainmerkkeihin, kolmas ideografisiin eli käsitesymboleihin. Nämä kirjoitusjärjestelmät ovat aikoinaan kehittyneet noin tuhannesta kiinankieleen ideo grammista. Japanissa oli jo vuosituhat sitten foneettinen aakkosjärjestelmä, mutta se ei ole yksinään korvannut ideo grafista kirjoitusta.

Eräiden teoreetikkojen olettamuksen mu-kaan ideo grafisen kirjoituksen »come back» on lähitulevaisuudessa edessä yleis-maailmallisia, jokaista yksilöä koskevia kommunikaatioyhteyksiä luotaessa. Puhut-tuun ja luettuun sanaan sekä yhteiseen kie-leen perustuvat, alueellisiin rajojihin sidotut yhteydet on korvattava yhteisesti omaksut-tavilla merkintäjärjestelmillä, joita luotaes-

sa luonnollisin tie on ainakin osittainen paluu ideogrammeihin. Nämä on tietysti luotava tarkoin punnituin perustein, jolloin joudutaan ottamaan huomioon suuri määrä rajoittavia tekijöitä, jotka pohjautuvat alueellisten tottumusten ja tapojen eroavuuksiin sekä hyvin usein erityisesti uskonnollisiin vaikuttimiin. Esimerkkinä mainittakoon vaikkapa Punaisen Ristin symboli, joka on yleismaailmallinen, mutta alkuperältään kristillinen ja niin muodoin vieras monelle suuruskonnolle. Niinikään Euroopassa yleisiä symboleja ja merkkejä ei vaivata omaksuta eräissä muissa maanosissa erilaisten merkitystottumusten vuoksi. Uskonnollisten tai sielullisten tottumustekijöiden vaikutus saattaa ulottua aina värin asti; mm. tämän seikat ovat monet teollisuusyritykset joutuneet ottamaan huomioon uusia markkinataloita hakissaan.

Ne monet yritykset, joita on jo tehty kansainvälisen merkkien tai merkintäjärjestelmän luomiseksi, ovat selvästi osoittaneet, että sellaisen järjestelmän aikaansaaminen, joka olisi selityksittä ja opettelematta omaksuttavissa, ei ole mahdollista. Sen vuoksi suunnitelmat on kohdistettava järjestelmään sinänsä ja pyrittää luomaan se niin täydelliseksi ja helppotajuiseksi kuin mahdollista, jotta sen voitaisiin olettaa vähin erin tulevan käyttöön kautta maailman. Vaatimukset ovat tällöin ilman muuta sitä luokkaa, että tehtävä on yksilöön, yhden ainoan suunnittelijan, mahdoton suorittaa; aloitteet sitä vastoin ovat aina tietysti yksilöiden tekemää.

Tämänhetkinen tilanne on varsin sekava, johon vaikuttavat lähinnä seuraavat tekijät:

- jo olemassaolevat rinnakkaiset, siis saman tarkoitusta palvelevat merkkijärjestelmät ovat monin kohdin keskenään riistiriitaisia ja alunperin riittämättömiä tutkittuja, mistä johtuen ne saavat aikaan sekavuutta ja väriä tulkiinjoja niin visuaalisessa kuin mentaalissakin suhteessa,
- monien rinnakkaiden tutkimusohjelmien käynnistäminen kautta maailman ilman edelläkäyvää koordinointia,
- eräiden hyvin toteutettujen erikoisohjelmien osaksi tullut kansainvälinen huomio (mm. Tokion olympiakisojen symbolijärjestelmä) ja sen vaikutus,
- edelliseen liittyen tekeillä olevien, tiettyyn suunnittelukokonaisuuteen kuuluvien merkki- ja opastejärjestelmien sammankäin suunnittelut (esim. Expo 67, Montreal sekä Jexpo 70, Osaka) ainakin osittain toisistaan poikkeavien perustein, vaihtelevin mittakaavoin ja erilaajuisin kommunikaatiovaikutuksin,

— esteettisten ja psykologisten peruselementtien ja katsomusten keskinäinen riistiriita tai erilainen painottaminen.

Yhtenäisten merkintäjärjestelmien välittömäisyys on tajuttu jo vuosikymmeniä sitten, mutta jo pelkästään yhden sektorin rajoissa toteutettava yhdenmukaistaminen on yhä edelleen vaikeata. Liikennemerkkien standardisoointi on varsin kuvaava esimerkki; vaikka eri maiden autojärjestöjen kongressissa jo v. 1909 tehtiin pääös näiden merkkien yhdenmukaistamisesta, se on Euroopassa vieläkin osittain toteutamatta puhumattakaan siitä, että ne olisi vakioitu yleismaailmallisella tasolla. Kuitenkin liikennemerkkijärjestelmää voidaan perustellusti pitää eräänä kansainvälisen kommunikaatiopyrkimysten huomattavimpana tuloksena.

Suunnittelijat, jotka ovat vakavasti syventyneet kansainvälisen merkkien ongelmiin sekä sen ohella pyrkineet saamaan aikaan parannuksia myös graafiseen hygieenaan yleensä, ovat tehtävän luonnonlisen vaikeusasteen lisäksi joutuneet toteamaan ennakkoluulojen, tietämättömyydestä johtuvan välinpitämättömyyden ja jopa kansalisten ambitioiden tuottamat vaikeudet. Toisaalta ennakkoluulottomat tutkijat, erityisesti psykologit ja sosiologit, tajuavat näiden suunnittelupyrkimysten merkityksen maailmassa, jossa esimerkiksi vuonna 1964 pidettiin 75:n kansainvälisten järjestön toimesta kaikkiaan satakunta poliittisia, tieteellisiä, taloudellisia, sosiaalisia ja kulttuurikysymyksiä käsittelevää kongressia; vapaan kilpailun hengessä järjestettyjen kansainvälisen messujen ja näytelyiden lukumäärä kohosi niinikään lähes sataan. Globalainen ajattelu on vakiintumassa, tarvitse ja tarpeet on varsin selvästi määritelty, mutta keinoista yhteisymmärryksen parantamiseksi ollaan vielä eri mieltä ja monin kohdin tutkimukset ovat vasta alussa tai pahasti kesken.

Vuonna 1963 perustettu, eri maiden suunnittelijajärjestöjä edustava International Council of Graphic Design Associations (ICOGRADA), joka yleismaailmallisella tasolla pyrkii kehittämään graafista suunnittelua ja sen tarkoitukseenmukaista hyväksikäytöä, on esitutkimuksen jälkeen, jonka avulla pyrittiin saamaan tietoja suunnittelista, joita eri tahoilla oli tehty tai tekeillä kansainvälisen merkkien hyväksi, perustanut asiantuntijain komitean yhden suuntaistamaan eri ohjelmia ja saattamaan niitä valmistelevat toimikunnat yhteistyöhön keskenään. On syytä olettaa, että tämä erittäin suurta asiantuntemusta edustavien ja kansainvälistä arvostettujen psykologien,

semiotiikan erikoistutkijoiden ja suunnittelijoiden muodostama komitea, jonka sananvalta ja objektiiviset edellytykset ovat muinäähden ylivoimaiset, pysty luomaan johdonmukaiset perusteet työlle, jonka tuloksena aikanaan on mahdollisimman ylcis-pätevä ja joustava kansainvälinen merkkikelijärjestelmä. Nimetyin yhteysmiehin ylläpidetyt yhteydet kansainväliseen arkki-tehtiuunioniin (UIA), kansainväliseen kaup-pakamariin (ICC), kansainväliseen rautatieunioniin (UIC), kansainväliseen ilmakuljetusjärjestöön (IATA) ja useihin muihin vastaaviin yhteisöihin, moniin huomattaviin yliopistoihin ja korkeakouluihin sekä asian kehittämisenä tunnettuihin tutkijoihin (Rudolf Modley, Glyphs Inc., USA, C. K. Bliss, Blissymbolics, Australia) merkitsevät käytännöllisesti katsoen sitä, että kaikki tärkeimmät projektit voidaan keskenään ver-tailla ja yhdensuuntaista. Niinkään on syytä erikseen painottaen todeta se esteettinen ominaispaine, jota komitean suunnittelijäsenet, Maldonado, Excoffon, Rand, Katzumie, Müller-Brockmann ja Weckerle edustavat, sillä varsin monet täähän asti kokeilu- tai suunnitteluaasteella olleet ohjelmat ovat kompastuneet nimenomaan graafisen logiikan puitteeseen ja esteettisen tutkimuksen vajavaisuuteen.

Kahdennenkymmenen vuosisadan maailmankuva on eniten muuttunut kahden tekijän, auton ja lentokoneen ansiosta — nämähän olivat tuntumattomia vielä seitsemän vuosikymmentä sitten. Autoliikenteen primääritarpeista on jotenkin pystytty huolehtimaan rinnan sen vulkaanisen kasvun kanssa, mutta yhtäkaikki se koko ajan pyrkii ryöstäytymään niiden käsistä, joiden tulisi toisaalta huolehtia sen tarpeista, toisaalta hallita sitä. Oma maamme ei suinkaan ole lohduttomin esimerkki autoliikenteen kielteisiä vaikutuksia etsittäessä, vaan kaaoksen uhka on monessa muussa maassa paljon vakavampi kuin meillä. Kuitenkin Suomen liikenteessä on ajoneuvokannan suhteelliseen vähälukuiseuteen nähdien tarpeettoman paljon kitkaa, joka johtuu sekä ajajista itsestään että viranomaisista ja suunnittelijoista. Vaikka kilometrin ajaminen kestää autolla minuutin verran, ei autoille tähän saakka tehdynässä suunnitelmissa ole varattu kylliksi mahdollisuutta ajaa ja olla koko ajan liikkeessä, vaan ne joutuvat tuon tuostakin liian pienien mittakaavan ja vaja-vaisen opastesysteemin takia tungoksimaan ruuhkissa. Se toisiaan, että yhtäkään kau-punkia maailmassa ei ole suunniteltu nilemään autoliikennettä rajattomiin (eikä toki tule suunnitellakaan, vaan johonkin on raja vedettävä), on pakottanut ja pakottaa vastakin hetkittäisten tarpeiden saneleemiin

ratkaisuihin, mutta senkin huomioonottoaan on silti kiistämätöntä, että liikennesuunnitelussa ei kylläksi kiinnitetä huomiota asialliseen ja helppotajuiseen yhtäkuin johdonmukaisen tyylikkääseen opastukseen.

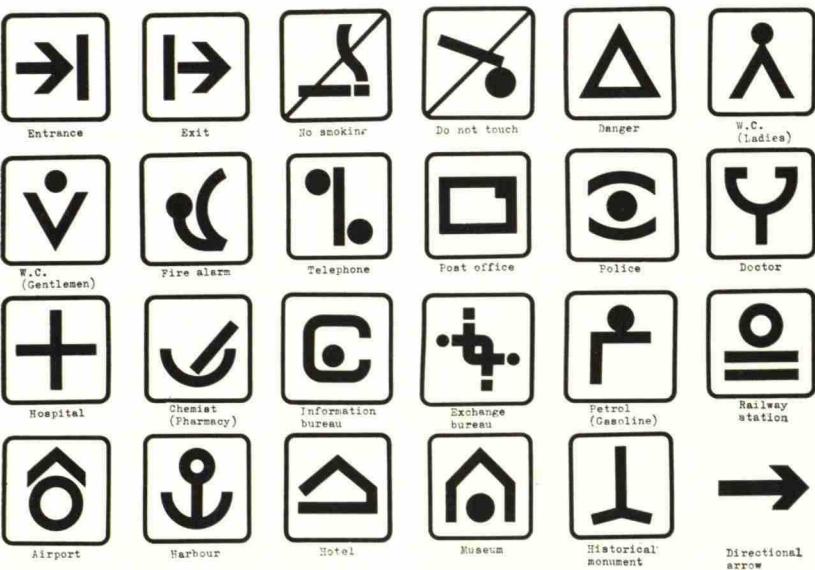
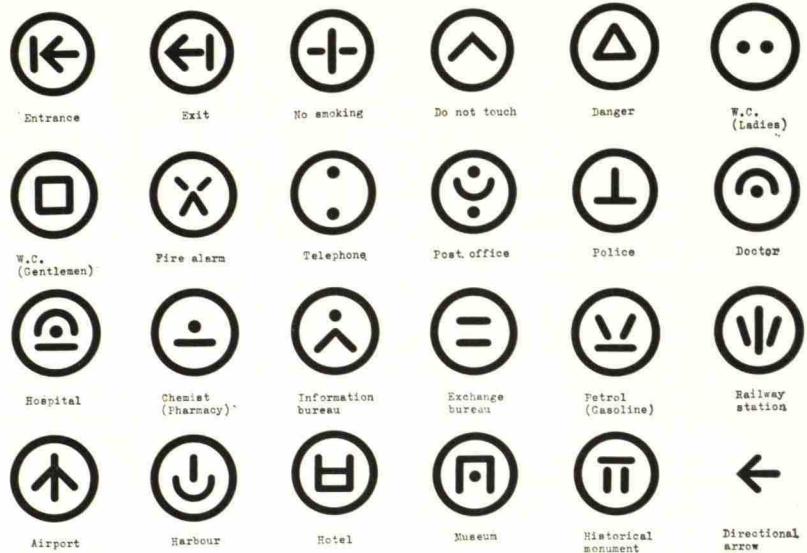
Moottoriteillä opasteet ovat kutakuinkin tyydyttäviä, mutta niillä liikkuvat automäärit ja ajoneuvonjojen keskinopeudet huomioonottoaan jo nyt aihetta pohtia, ovatko liikennemerkit erityisesti pimeän ajan liikennettä ajatellen kansainvälisestä vakiointistaan huolimatta enää tarkoituusta vastaavia ja kyllin havainnollisia. Otl Aicherin »Stile Industriassä» v. 1961 esittämä suunnitelma liikennemerkkien havaintoarvon parantamiseksi symboliväripilarein ansaitsee lähempää tutkimista erityisesti Suomessa, missä moottori- ja runkoteillä ajetaan usein kuin kylänraitilla. Esteettisessä suhteessa Aicherin suunnitelman toteuttaminen merkitsisi tuntuvaa parannusta nykyiseen järjestelmään, jonka tuloksena samassa varressa saattaa toisinaan olla ikävänäköinen ja sekava rykelmä erimuotoisia merkkejä ja lisäkilpiä, joita ei kokoavan taustan puuttuessa ole suinkaan aina vaivonta tulkita. Liikennemerkkien sijoittamisesta tienoheen olisi niinikään paljonkin sanottavaa; Aicherin suunnitelma antaa tässäkin suhteessa nykyistä enemmän vaaputta, koska merkin tehostunut huomioarvo helpottaa sen havaitsemista maastosta riippumatta.

Suurkaupungeissa, joita Helsingistä ei koskaan tule kuin matkailubroshyyrin tekstitäjän mielikuvituksessa, suuri osa kaupungin kuljetuksista hoidetaan sekä maanpinulla että sen alla kulkevin kollektiivisin kuljetusvälinein, joilla on oma järjestelmänsä risteys- ja yhteispisteineen. Tehokkaasti toimivan järjestelmän luominen vaatii ensi- luokkaisen yksittäis-, ryhmä- ja verkko-opasteiden suunnitelman. Henry C. Beckin v. 1931 Lontooon maanalaiselle laadima topologinen reittiakaavio on todellinen pioneeriityö, joka pohjautuu visualisen kommunikaation tajun ja graafiseen johdonmukaisuuteen juuri siten kuin nykyinen graafinen suunnittelnu pyrkii jäsentelemään informaatiotehtävänsä. Graafinen suunnittelnu kokonaisuudessaan on informaatiota, tavoitteitaan ja keinoiltaan rationaalista, ei tunnepohjaista tai sattumanvaraista »tai-detta», joskin siltä yhä enemmän vaaditaan esteettistä kapasiteettia. Tinkimätön loogisuus ja kuri on ehdoton vaatimus, niinikään tyyllitää ja pieteetti. Meiltä puuttuu tietoisesti ja johdonmukaisesti toteutettu miljöön graafikka, hallittu kokonaisinformaatio tyystin, todennäköisesti siitä syystä, että ne, joilla olisi valta päättää ja toteuttaa, eivät ole sen olemuksesta ja mahdollisuuskisista selvillä;

ne taas, jotka ehkä hallitsisivat keinot, eivät tajua oman erikoisalan merkitystä miljöön muovaamiseelle. Arkkitehtien graafinen koulutus niin tyylipillisessä kuin ammattitaidollisessakin suhteessa on meillä kokonaan laiminlyöty, graafinen opetus ei puolestaan ota huomioon miljöösunnittelua, kaupunkikuvasta päättävät elimet ovat vaille graafista asiantuntemusta, kaupallinen kilpailu turmelee tarpeettomasti miljöötä sen sijaan, että sitä eläväöittäisi — yhteiskuntamiljöö kokonaisuudessaan on ennen pitkää kaaoksen partaalla, ellei siihen nopeasti puututa myös graafisin perustein.

ICOGRADA Student Project I 1966 oli graafisen suunnittelun oppilaitokseille järjestetty kilpailu, jossa tehtävänä oli 24 merkkia käsittelevän opastesarjan suunnittelu. Viereellä sivulla kilpailun kaksi parasta työtä. 1. Jan Olov Sundström ja Sunniva Kellquist, Konstfackskolan, Tukholma; 2. Jacobus le Grange, Manchester College of Art and Design.

ICOGRADA Student Project I 1966 var en för läroanstalter i grafisk planering anordnad tävlan. Tävlingsuppgiften bestod av planering av en serie på 24 skyltar. På följande sida tävlingsens två bästa arbeten. 1. Jan Olov Sundström och Sunniva Kellquist, Konstfackskolan, Stockholm; 2. Jacobus le Grange, Manchester College of Art and Design.



# VÅR INFORMATIVA MILJÖ OCH DEN VISUELLA KOMMUNIKATIONEN

Jukka Pellinen

Det ligger i den allmänna planeringens natur, att någon eller några sektorer turvis står i förgrunden. Var tyngdpunkten ligger beror i allmänhet på det mest trängande behovet och det största trycket. Rätt typiska är också perioditeten och de korta intervallerna. Den djupaste orsaken till detta är minst lika mycket bristen på medel och en ordning som beror på dålig koordination av verksamheten, som på den bristfälliga planeringskapaciteten som sådan, om också det på det hållt finns tydliga brister. Dessa brister kommer speciellt till synes som en gradvis skeende bedömning av olika faktorer och planeringsområden. Hittills har inte planeringen som en stor helhet och ett begrepp fått tillräckligt försprång för att på förhand och i lugn och ro kunna dirigera den allmänna utvecklingen och förhindra åtminstone största delen av missfågeln, utan är tvungen att förbruka största delen av sin kapacitet till att syssla med begångna fel, varvid det ofta inte finns tillfälle till att reparera annat än de värsta och mest akuta missförhållandena.

Det är helt enkelt naturligt och oundvikligt, att denna felaktiga uppställning hela tiden upprätthåller oordning och skapar onödiga problem. Trafiken växer snabbare än vägarna förmår svälja den. Den kommersiella konkurrensen förstör det visuella landskapet utan att en preventiv och logisk planering hinner förhindra det — likgiltighet och okunnighet leder överallt till halvdana och felaktiga lösningar och den vägen till onödigt slöseri. Ofullständiga resultat, som beror på bristande sakkunskap är ingen merit för planeringen, men ofta är man inte alls medveten om bristerna vid själva realiseringen, utan först när man granskar det färdiga arbetet i praktiken, varvid skadan redan är skedd och omöjlig eller dyr att reparera. Missförhållandena som åsidosätter individen återspeglas på hela samhället och blir därmed också kumulativa; i motsvarande grad berörs varje enskild medlem i samhället av de missförhållandena som drabbar detta. Den enskilda människan, samhällets minsta enhet, är överallt i världen, med eller mot sin vilja, i kontakt med andra enheter och lever i en miljö, som innehåller kontakter, vars antal ökar dag

för dag. Kravet på individens mottagningsförmåga växer i samma proportion som hans förbindelser i olika riktningar ökar — ta emot, förmedla, ge tillbaka, växla, är dagens värld allt ofta förekommande internationella handlingar som förutsätter ett gemensamt språk. Det ökade urvalet media för massinformation samt effektiva trafik- och kunskapsförbindelser har förändrat den territoriella och splittrade världsbilden till en global viddubbsbild, där utbytet av kunskaper och erfarenheter samt ett gemensamt tillvaratagande av resultaten grundar sig på individernas och folkens möjligheter att förstå varandra. Att vetenskap, teknik, handel, trafik och kommunikationerna blivit mera internationella beror på gemensamt accepterade koder, normgivningar och beteckningssätt, i huvudsak på system skapade med visuella element, som å sin sida grundar sig på antingen på pikto- eller ideogram.

Den visuella kommunikationens historia är lika gammal som mänskligheten, med vars utveckling skrivkonsten oskiljaktigt hör samman. Man anser allmänt, i synnerhet enligt västerländsk uppfattning, att den naturliga utvecklingen av skrivkonsten är att bildtecknen förvandlades till tecken för begrepp och slutligen till bokstäver, ljudsymboler. De skrivsystem, som baserar sig på bokstäver är emellertid inte överallt allena i bruk. Kinesiska, som en femtedel av jordens befolkning talar, skrivs med begreppstecken och i Japan har man tre skrivsystem, som används samtidigt: av dessa baserar sig två på fonetiska bokstavstecken, det tredje på ideografiska eller begreppssymboler. Dessa skrivsystem har i tiden utvecklats ur ungefär tusen ideogram i det kinesiska språket. I Japan fanns sedan för årtusenden sedan ett fonetiskt alfabet-system, men det har inte ensamt ersatt det ideografiska skrivsättet. Enligt vad vissa teoretiker antar är den ideografiska skrivkonstens »come back» förestående inom en nära framtid, när man skall försöka åstadkomma kosmopolitiska kommunikationsförbindelser som berör varje individ. Sådana förbindelser, som grundar sig på det talade och skrivna ordet samt på ett gemensamt språk och som är bundna av

territoriella gränser, måste ersättas med gemensamt accepterade teckensystem, och när man skapar dessa är den naturliga vägen åtminstone delvis en återgång till ideoagrammen. Dessa måste naturligtvis utarbetas på exakta grunder, varvid man blir tvungen att ta i beaktande olikheter i territoriella vanor och tänkesätt samt mycket ofta speciellt ta hänsyn till religiösa inflytanden. Som exempel kan nämnas Röda korset, som är kosmopolitiskt, men ursprungligen kristet och därmed främmande för mängden annan världsreligion. Likaså går det inte för folk i vissa andra världsdelar att utan vidare förstå de symboler och märken som är vanliga i Europa, därför att man har blivit van vid att ge dem en annan innebörd. Religiösa eller själsliga faktorer inverkan kan sträcka sig ända till färger, bl.a. har många industriföretag varit tvungna att ta detta faktum i beaktande när de sökt nya marknadsområden.

De många försök som redan har gjorts för att åstadkomma ett internationellt tecken-språk eller beteckningssystem har klart visat att det inte är möjligt att få fram ett sådant system som kunde accepteras utan förklaringar eller undervisning. Därför måste man koncentrera planerna på systemet som sådant och försöka göra det så fullständigt och lättfattligt som möjligt, för att man skall kunna antaga det för olika slags användning överallt i världen. Kraven blir då utan vidare av sådan klass att det är omöjligt för en individ, en enda planerare att utföra arbetet; däremot utgår naturligtvis initiativen alltid från individerna.

Situationen just nu är rätt komplicerad, närmast beroende på följande omständigheter;

- de likartade teckensystem som redan finns och som alltså tjänar samma ändamål, står på många punkter i strid med varandra och har ursprungligen fått otillräcklig stöd, vilket gör att de försakar förvirring och feltolkningar både i visuellt och mentalt hänseende.
- många forskningsprogram har påbörjats jämställd med varandra över hela världen utan föregående koordination,
- den internationella uppmärksamhet som riktats mot några bra förverkligade specialprogram (bl.a. Tokio-Olympiadens symbolsystem) och dess effekt,
- i anslutning till det föregående den samtidiga planeringen av sådana teknik- och vägledningssystem, som hör till en given planeringshelhet (t.ex. Expo 67 i Montreal samt Jexpo 70, Osaka) på åtminstone delvis från varandra avvinkande grunder, med växlande skolor och olika stort kommunikationsinflytande,

— de estetiska och psykologiska grundelementens och åskådningarnas inbördes konflikt eller olika avvägning.

Man var redan för årtionden sedan medveten om att gemensamma beteckningssystem var ofrånkomliga, men det är fortfarande svårt att redan inom en enda sektor förverkliga en konformitet. Standardiseringen av trafikmärken är ett rätt belysande exempel; trots att man redan år 1909 på en kongress för bilorganisationer från olika länder fattade beslut om att dessa märken skulle konformeras, är det delvis ännu inte förverkligat i Europa, för att inte tala om att de skulle vara obligatoriska på kosmopolitisk nivå. Ändå är det motiverat att anse trafikmärkessystemet som ett av de internationella kommunikationssträvandenas mest betydande resultat.

Planerarna, som på allvar har fördjupat sig i det internationella teckenspråkets problem samt vid sidan därav försökt få till stånd förbättringar också inom den grafiska hygienen i allmänhet, har kunnat konstatera att uppgiften, utöver den naturliga svårighetsgraden, också blir svårare på grund av fördamar, likgiltighet som beror på okunnighet och t.o.m. på grund av nationella ambitioner. Å andra sidan inser fördomsfria forskare, i synnerhet psykologer och sociologer, betydelsen av dessa planeringssträvanden i en värld, där man t.ex. år 1964 med 75 internationella organisationer som arrangerar höll sammanlagt ett hundratal politiska, vetenskapliga, sociala och kulturella kongresser. Antalet internationella mässor och utställningar som anordnats i den fria konkurrensens tecken uppgick också till nästan etthundra. Det globala tänkandet börjar stabiliseras, mål och behov är rätt klart preciserade, men delade åsikter råder fortfarande om de medel som skall användas för att förbättra samförståendet och i många fall är undersökningar i sin början eller halvfärdiga.

International Council of Graphic Design Associations (ICOGRADA) som grundades 1963 och representerar olika länders planeringsorganisationer försöker på kosmopolitisk nivå utveckla den grafiska planeringen och ett ändamålsenligt utnyttjande av denna. Efter en förundersökning som man gjorde för att få uppgifter om de planer, som gjorts eller höll på att uppgöras till fromma för ett internationellt tecken-språk, grundade organisationen en expert-kommitté, som skulle likritika olika program och få de kommittéer som utarbetade dessa att samarbeta sinsemellan. Det är skäl att förmoda att denna kommitté, som representerar mycket stor sakkunskap och som

består av internationellt erkända psykologer, forskare och planerare, vars talan och objektiva förutsättningar är överlägsna jämfört med andras, skall kunna skapa konsekventa grunder för ett arbete, vars resultat i sinom tid är ett så allmängiltigt och smidigt internationellt teckenspråksystem som möjligt. Kontakter, via kontaktmän, med internationella arkitektunionen (UIA), internationella handelskammaren (ICC), internationella flygtransportorganisationen (IATA) och med många andra motsvarande organisationer, med många kända universitet och högskolor samt med kända forskare, som arbetat på att utveckla detta ämne (Rudolf Modley, Glyphs Inc, USA, C. K. Bliss, Blissymbolics, Australien) betyder i praktiken att alla de viktigaste projekten kan jämföras sinsemellan och konformeras. Likaså är det skäl att observera den estetiska specifika vikt som de planerande medlemmarna av kommittén, Maldonado, Excoffo, Rand, Katzumie, Müller-Brockmann och Weckerle representerar, ty rätt många program som hittills varit på experiment- eller planeringsstadet har stupat just på bristen på grafisk logik och bristfällig estetisk undersökning.

Två faktorer, bilen och flygplanet, har mest förändrat det tjugonde århundradets världsbild — dessa var ju okända ännu för sju årtionden sedan. Man har någorlunda kunnat tillgodose biltrafikens primärbehov vid sidan av dess vulkanartade tillväxt, men likväld försöker den hela tiden slita sig ur händerna på dem, som dels borde sköta om dess behov, dels behärska den. Vårt land är ingalunda det mest tröstlösa exemplet på biltrafikens negativa inflytande, ty kaos hotar i många andra länder i mycket högre grad än hos oss. Ändå finns det onödigt många friktioner i den finländska trafiken i förhållande till den förhållandevis rätt fåtaliga bilparken, och dessa behov beror både på förarna själva och på myndigheter och planerare. Trots att det tar bara en minut att köra en kilometer med bil har man i de planeringar som gjorts för bilar, inte reserverats tillräckligt med körmöjligheter och tillfällen att vara i ständig rörelse. Tvärtom tvingas bilister gång efter annan att köra i trängsel på grund av en för liten mätstock och ett bristfälligt instruktions-system. Det faktum, att inte en enda stad i världen är planerad så att den kan svälja en obegränsad biltrafik (och inte heller kommer att planeras så, ty nästan måste gränsen dras) har framtvingat och framtvingar fortfarande lösningar som dikteras av stundens behov, men också om man tar detta i beaktande är det dock obestridligt att man inom trafikplaneringen

inte fäster tillräcklig uppmärksamhet vid en saklig och lättfattlig information som därtill är konsekvent och har stil.

På motorvägarna är skyltarna någorlunda tillfredsställande, men om man tar i beaktande den mängd bilar som rör sig på dem samt motorfordonens medelhastighet är det redan nu skäl att överväga, om trafikmärkena längre motsvarar sitt ändamål och om de är tillräckligt tydliga, trots sin internationella utformning. Den plan för en förbättring av trafikmärkenas urskiljbarhet genom pelare i symbolfärgar, en åtgärd som Otl Aicher föreslår i »Stile Industria» år 1961, skulle förtjäna ett närmare studium, speciellt i Finland, där man ofta kör på samma sätt på motor- och stamvägar som på byvägar. I estetiskt hänsynsfulla skulle ett förverkligande av Aichers plan betyda en märkbar förbättring av det nuvarande systemet, där resultatet ofta kan vara en tråkig och brokig samling av olika märken och extra skyltar på samma stång, vilka på grund av en samlande bakgrund, inte alltid är så lätt att tyda. Om trafikmärkenas placering vid vägarna skulle också finnas mycket att säga. Aichers plan ger också i detta fall rum för större frihet än nu, eftersom märkenas effektiviserade observationsvärde gör det lättare att upptäcka dem, oberoende av terrängen.

I storstäder, något som Helsingfors aldrig blir annat än i turistbroschyrenas författares fantasi, sköts en stor del av stadsens trafik med kollektiva transportmedel, som går både ovan och under jord. Ett effektivt fungerande system kräver en förstklassig planering av enskilda, grupp- och nätvägledning. Det typologiska ruttschema, som Henry C. Beck utarbetade 1931 för Londons underjordiska järnväg, är ett verkligt pionjärarbete som bygger på uppfattning om visuell kommunikation och grafisk konsekvens just så, som den moderna grafiska planeringen försöker analysera sin informativa uppgift. Den grafiska planeringen i sin helhet är informativ, rationell till sina syften och inte känslobetonad eller slumpartad »konst», om man också allt mera kräver estetisk kapacitet av den. En obetingad logik och disciplin är ett absolut villkor, likaså känsla för stil och pietet. Hos oss saknas en medvetet och konsekvent förverkligad miljöns grafik, närmare bestämt en behärskad total information, antagligen därför att de som skulle ha makt att besluta och förverkliga en sådan inte är på det klara med dess väsende och möjligheter; de åter som kanske behärskar medlen inser inte betydelsen av sitt specialgebit när det gäller att skapa en miljö. Arkitekternas grafiska skolning, både när



Jorvaksentien opasteita lähellä Helsinkiä.

Skyltar vid Jorvasvägen nära Helsingfors.

det blir fråga om stillära och yrkesskicklighet har helt försummats hos oss, den grafiska undervisningen tar å sin sida inte i beaktande miljöplanering. De organ som besluter om stadsbilden saknar grafisk sakkunskap, den kommersiella konkurrensen skadar i onöдан miljön i stället för att stimulera den — samhällsmiljön i sin helhet står snart inför kaos om man inte fort tar sig an den också på grund av grafiska orsaker.

# GALLEN-KALLELAN TEKSTIILIT TAIDETEOLLISUUSMUSEOSSA

Leena Maunula

Taideteollisuusmuseon suhteellisen runsaisiin vuosisadan vaiheen kokoelmiin kuuluu viisi Akseli Gallen-Kallelan toteutettua tekstiilisunnittelmaa. Näistä kolme on ryijyjä, yksi kuvakudosfriisi ja viides kuvakudontana toteutettu Liekkityyny. Kokoelma on melko monipuolin näytteinen Gallen-Kallelan tekstiilitaitoesta, sillä esimerkiksi ryijyjä Gallén ei loppujen lopuksi suunnitellut kovinkaan monia, vaikka niitä Suomen Käsityön Ystävissä aikanaan kudottiin suhteellisen runsaasti erilaisia variaatioina ja niiden suuntaa näyttävä merkitys nuorempien taiteilijoiden tekstiilisunnittelille oli ilmeinen. Mielenkiintoista on, että neljä tekstileistä palautuu esikuviin, jotka kuvatuivat vuoden 1900 Pariisin maailmannäytelyn maineikkaan Iris-huoneen sisustukseen.

Ryijyt sekä Liekkityyny on hankittu Taideteollisuusyhdistyksen kokoelmiin vuosina 1913–15. Kolmiosainen Metsäkanoja-friisi kuuluu Antellin kokoelmiin eikä sen hankeen ajankohdasta ole tietoa. Parhaassa tapauksessa se on osa vuoden 1900 Iris-huoneen alkuperäisestä seinäverhouksesta.

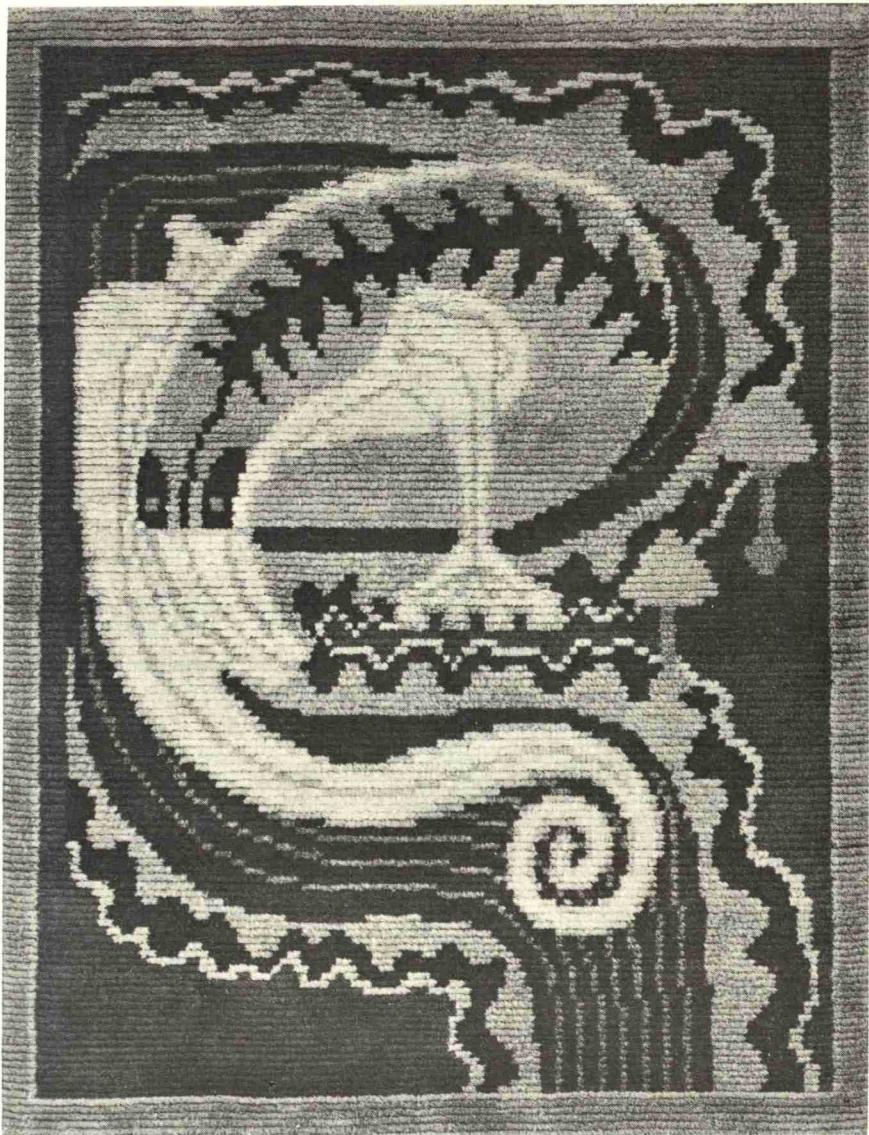
Taideteollisuusmuseon vuosisadan alkupuolen hankintoja valotetaa muun muassa Nils Wasastjernan ja Gustaf Strengellin Hufvudstadsbladetissa v. 1914 käymä poleemikki. Wasastjerna moitti Taideteollisuusyhdistystä jyrkästi runsaista ulkomaisista esineiden ostoista. Museon intendentinä Gustaf Strengeillä puolustautui ja totesi mm., ettei kokoelman tarkoituksesta ole olla suomalaisen taidefeoliisuuden museo vaan kerätä esineitä esineistöä kaikkialta maailmasta esineiden kansallisudesta riippumatta. Vaikkeammin tavoitettavaa ulkomaisita taideteollisuutta on ostettava silloin, kun tilaisuus siihen tarjoutuu. Kotimainen ei ole niin hetken päälle. Oikeastaan voi olla hyväksi odottaa vähän aikaa ja saada hiehan välimatkaa tuoteltasiin.

Viime mainitusta näkökohdasta Strengeillä toteaakin yhdistyksen museolaufakunnan lähteenä alkaessaan hankkia kokoelmaa, joka on toistaiseksi pääasiassa tekstiilejä ja kudottu uudelleen vanhempien mallien mukaan. Esineiden joukossa on mm. v. 1913 toteutettu toisinta Akseli Gallen-Kallelan Pariisin maailmannäytelyn suuresta ryijystä. Strengelin mukaan menetellyä oli

tarkoitus jatkaa. Näin ilmeisesti tapahtuihin, ja kokoelmiin tulivat Gallénin kaksi muuta ryijyjä uudelleen kudottuina ja todennäköisesti taiteilijan itsensä tekemien vähäisin muutoksin.

Eniten ehkä ilmeeltään alkuperäisestä oli nyt muuttunut Pariisiin maailmannäytelyn suuri Liekkiryijy, josta oli jo olemassa erilaisia muunnelmia sekä luonnoksina että valmiina ryijyinä. Näytelyn Liekkiryijyn päävärit olivat säilyneistä luonnoksista päätellen himmeänsininen ja luonnonvalkoinen. Tummansiisiin liekinsydämisiin oli sijoitettu koristeelliset ornamentinliöt. Pehmeän punavalkoisen version ryijystä, ilman neliornamenteja, jollainen on myös Taideteollisuusmuseon kappale, Gallén oli suunnitellut jo vuonna 1902. Vanhempaan punaiseen Liekkiryijyn kuulunut leveä ornamenti alareunassa on jätetty pois museon kappaleesta, joten ryijy on edelleenkin yksinkertaistunut.

Suurikokoinen Miekkaryijy syntyi sekin alunperin v. 1899 suunniteltaessa Suomen Käsityön Ystävien ja Irstehtaan osanottoa Pariisiin maailmannäytelyyn ja se oli tarkoitettu näyttelyhuoneen lattiamatoksi. Niemensä ryijy lienee saanut siitä, että sen keskiallassa toistuu kaksi säännöllistä ornamenttivyöhykettä, joiden aihe tulee lähelle Gallénin esimerkkiä Kullervon sotaanlähtöfreskon miekassa käyttämää kuviointia. Aihe oli tavallinen myös freskojen ruodeornamenttiikkassa. Vyöhykkeet erottavat toisistaan kaksi pitkänomaista kuvioita, jotka nekin voidaan yhdistää miekan muotoihin; lähtiökohta on kuitenkin tyylitelty sanaiskuvio. Kuvakenttää kiertää leveä kehys, jossa toistuvat voimakkaasti tyyliteltyt kuvat. Ryijyn päävärit ovat ruskeat ja vihertävänruskea; yksityiskohdissa on käytetty mm. vaaleanpunista ja vaaleansinistä. Näytelyssä ryijy oli pienempään kokoon sommiteltuna puolikkaana alkuperäisestä suunnitelmosta. Sellaisena se esiintyy sittemmin myös vuosisadan alussa Käsityön Ystävien näyttelyalokuvissa sekä kuvissa, joita on otettu Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoittojen näyttelystä v. 1905. Taideteollisuusmuseon kolmannen ryijyn Gallén on alun perin suunnitellut vuonna 1901. Rikkaista detaljeista koostuva kierteinen kuvio täyttää ryijyn kuvakentän. Useat yksityiskohdat ovat Gallénin muuallakin



A. Gallen-Kallela, Ryijy, 1914. Taideteollisuusmuseo.

A. Gallen-Kallela, Rya, 1914. Konstindustrimuseet.

käyttämää ornamenttiaineistoa, niin kuin usein on laita hänen tekstiiliisuunnitelmissaan. Sommitelma on kuitenkin uusi, ja ryijy poikkeaa kahdesta edellä mainitusta siinä, ettei kuviointissa ole toistoa tai symmetriaa. Ryijyn värit ovat varsin runsaat, lähes kirjavat.

Kuvakudosfriisi Metsäkanoja oli alun perin viisiosainen ja sijoitettu maailmannäytelyn Iris-huoneessa kapeaan nauhana seinäpaperineelin yläpuolelle. Friisiin kuvaa-aiheena on vihreällä pohjalla valkoisia metsäkanoja ja valkoisen lumen peittämä sinertävä kuuksenoksia. Gallénin varsin usein sisustussuunnitelmissaan käyttämä kuusenoksa-aihe toistui myös Iris-huoneen huonekalukan-kaissa sekä verhoissa.

Suurikokoinen, sylinderimuotoinen Liekkityyny on Taideteollisuusmuseon korttisissa merkitty vuodelle 1913. Myös kudottu tyynykangas palautuu vuosisadan vaihteen sisustussuunnitelmiin; taiteilijan piirrustuskokoelmissa se esiintyy tammikuulle 1900 merkitynä valmiina vesiylinnauonoksena. Samanlaiset pehmeästi kiertävät lieskat syöksevät ahjosta Sammon taonta-freskossa; samalla tavoin kuin näitä liekkejä on Gallén kuvannut hiukset kaartuvina kimpuna 1890-luvun maalaustutonnossaan, 1894 toteutetussa Ad astrassa ja sitä seuranneissa Kalevala-maalauksissa. Tyynyn voimakkaat punakeltaiset värit ja liekkien pehmeät muodot tuovat aiheen lähemäksi luonnon tulta kuin Liekkiryijyn jyrkemmin tyyliteltyt muodot ja värit.

Gallénin tekstiilejä on syytä tarkastella niiden syntyajasta käsin, sillä Pariisin maailmannäytellyn kudotut tekstitilit tulivat laajakantoiseksi sysäykseksi koko maamme tekstiilitaiteen vastaiselle kehitykselle. Vuosisadan vaihteenviennillä syntyi sitä paitsi valtaosa Gallénin tekstiiliisuunnitelmissa.

1800-luvun kahden viimeisen vuosikymmenen ajan suomalaista tekstiiliitaideita vallitsi miltei yksinomaisen ankaran geometrinen ja suorakulmaisen ns. »suomalainen tyylí». Sen lähtökohtana oli kansankäsityöiden, ennen muuta karjalaisen kirjailujen ornamenttikan uskollinen jäljentäminen. Suomen Käsitöön Ystävien yhdystys perustettiin aikanaan v. 1879 nimenomaan jäljentämään ja soveltamaan näitä perusmuomalaisiksi koettuja kansantaiteen malleja sekä vastustamaan »sitä mautonta kukka- ja eläinmaailmaa, joka vallitsi kotiemme käsitöitä«. Tarkoitus oli ulkomaisen tyylilajitelmiin sijaan luoda oma perustekstiiliä ja ututta taidekäsityötä; yhdystyksen perustajan Fanny Churbergin pyrkimyksenä oli tosin vähitellen päästää kokonaan jäljittelmistä itsenäiseen mallien suunnittelun. Nämä ei kuitenkaan käynyt, vaan aatteelliselta pohjaltaan

kansallisii tunteisiin ja karelianistiseen innostukseen vetoava geometrinen »suomalainen tyylí» levisi tekstiilitaiteesta nopeasti koristemaalareille, tapettiteollisuuteen, kultasepille, huonekalusuunnittelun — yleensä kaiken taideteollisen suunnittelun alalle, johon taiteilijat eivät tuolloin vielä kovinkaan runsaasti osallistuneet.

Alun perin itämaisesta tekstiiliornamentti-kasta lähtöisin olevia kuvioita sovellettiin suomalaisina kaikkiin mahdollisiin materiaaleihin ja työtapoihin. Näillä linjoilla oli valtaosa maan taideteollisuuden ja -käistyön tuottannosta vielä 1890-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa. Muutoksen merkejä tosin oli alkanut ilmetä, muun muassa voimakkaina vaateina ajan lehdistössä sekä kalpeina kaikuina uudesta »englantilaisesta tyylistä» esinetuotannossa.

Kunnia suomalaisen taideteollisuuden johdatuksesta ajan eurooppalaisen virtausten piiriin ja sen kautta kehitykseen, joka johtaa meidän aikaamme asti, lankeaa ennen muuta Louis Sparren ja Axel Gallénin osalle. Toisetkin taiteilijat olivat epäilemättä tutustuneet myös taideteollisiin uudistuspyrkimyksiin matkoillaan ja runsaan ulkomaisen lehdistön, ennen muuta v:sta 1893 ilmestyneen The Studion välityksellä, mutta Sparre ja Gallén olivat edelläkävijöitä ja he paniivat ajatuksensa täytäntöön.

Kummankin vakavassa mielessä taideteolisten harrastusten voidaan sanoa alkaneen vuoden 1894 tienoilla. Gallén innostui tuolloin suuresti, kuten Salme Sarajas-Korte on todennut, ulkomaisen lehdistön välittämästä taideteollisuusajatuksista, mm. ranskalaisten Revue Encyclopédien William Morrisista, Englannin dekoratiivista taidesta ja sen periaatteita käsitteliestä artikkeleista. Itse hän valmisti puisen Kiputytöräsiä ja kuparisen tuhkakupin aiheena ikiturso. Sparre voitti samana vuonna toisen palkinnon Suomen Käsitöön Ystävien huonekalujen suunnittelukilpailussa. Viitteitä Gallénin tekstiiliisuunnitelmiin tuntemasta mielenkiinnosta on säilynyt samoin 1890-luvun alkupuolelta. Mary Gallén kutoi ahkerasti sisustustekstiilejä jo Sääksmäen kodissaan ja taiteilijapuoliso antoi hänenelle malleja. Kalelan kodin rakentaminen antoi luonnollisesti utta virikettä sisustusharrastuksille.

Niin kauan kuin toiminnot pysivät kodin piirissä niillä ei tietenkään voinut olla suuresti suuntaa näyttävä merkitystä. Otti myös aikansa, ennen kuin yleinen mielipide mukautui outoihin ilmiöihin, jollaisena mm. Gallénin puupiirrokset ja taidekäsityö koettiin. Kriitikot eivät juuri reagoineet Gallénin ja Sparre-puolisoiden muutamiin sovellettujen taiteiden tuotteisiin 1890-luvun taiteilijain vuosinäytelyissä. Ei ihme, että tekijät

haaveilivat omasta erityisestä dekoratiivisen taiteen näyttelystään. Heitä innoitti ajan eurooppalainen ajatus: ei ole alempia ja korkeampia taiteita vaan taiteen käsite ulottuu arkipäivään.

Tilaisuus Iristehtaan perustamiseen v. 1897 merkitsi Louis Sparrelle pitempiaikaisen haaveiden täytymistä. Hetkeksi hän sai Galléninkin innostumaan idealistiseen ajatuukseen: Porvoosta piti tulla taideetollisten harrastusten parissa puuhalevien taiteilijain siirtokunta ja Gallénin tuli perustaa sinne lasimalausverstas. Iriksen asianosassa Sparre saattoi entistä vilkkaammin matkustaa ulkomaille ja nyt nimenomaan taideetolliseen tuotantoon tutustuaan. Vailla merkitystä eivät olleet myöskään Gallénin aikaisemmat matkat, esimerkiksi Berliiniin ja Lontooseen v. 1895.

Suomen osanotto vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyyn tuli lopullisesti ajankohtaiseksi vuonna 1898. Näyttelyyn tähdottiin koota maan parhaat voimat, sillä osanotto koettiin merkitseväksi poliittiseksi toimenpiteeksi: Suomen tuli kaikin keinoin osoittaa itsenäisyttensä kansakuntana. Tekstiilitaiteen osalta tuli merkitykselliseksi pieni seikka, että Sparre oli samanaikaisesti muukan Suomen Käsityön Ystävien johtokunnassa. Hän hylkäsi radikaalisti muiden johtokunnan jäsenten pohdiskelun, tuliko yhdistyksen ja Iristehtaan yhteisen näyttelyhuoneen esikuvana olla rahvaan makuhuoneemme. Sen sijaan hän laati kilpailukutsumuksen kahdellekymmenelle taiteilijalle ja arkkihiehille näyttelyhuoneen sisustamiseksi. Kutsussa kehotettiin välttämään niin paljon kuin mahdollista kansatieteellistä leima ja sen sijaan liikkumaan niin lähellä kuin suinkin kotimaisia aiheita siten, että esineet olisivat edustavaa ja isämaallinen näyte maan nykyisestä mausta.

Kilpailuun saapuneesta kahdesta vastauksesta Sparre kertoo kirjeessä Gallénille (18.12.1898) paremman edustaneen »vähän englantilaista, vähän muinaispojaismaista ja vähän suomalaista», mutta aivan liian vähän viime mainittua. Samalla hän pyysi Gallénia suunnittelemaan näyttelyhuoneen tekstiilit ja huonekalut. Gallén suostui, mutta reagoi kiivaasti ja selvänkövästi ohjelmaa vastaan (kirje Sparrelle 26.12.1898): »Mutta sen minä näen heti, etten minä eikä kukaan muukaan voi saada aikaan minkäänlaista 'Suomen tylliä'. Olemmehan puhuneet sen asian perin pohjin. Siitä, minkä saan kokoona, ei tule mitään muuta kuin oman henkilökohtaisen makuni ilmaus nykyisessä kehitysvaiheessani.» Ruotsalaisesta kreivi Sparresta oli tullut miltei Gallénia kiihkeämpi suomalaiskansallisen puoltaja.

Samanaikaisesti Pariisin näyttelysuuntitelmien kanssa Sparre sai läpi Käsityön Ystävien yhdistykessä organisaation uudistushojelman, jonka mukaan mm. palkattiin vakinainen taiteellinen neuvonantaja ja vapaa suunnittelukilpailut tulivat tavaksi. SKY:n tuotteet palkittiin Pariisissa kultamitalilla, ja useat ajan nimekkääät taiteilijat alkoivat suunnitella yhdistykselle malleja. Myös Gallén jatkoi tekstiiliuunnittelua Käsityön Ystäville parin vuoden ajan.

Gallén oli oikeassa luonnehtiessaan kirjeessään silloin vasta tulevia suunnitelmiaan: tekstiilit tulivat edustamaan nimenomaan hänen henkilökohtaista makuamaa tuossa kehityksen vaiheessa. Tekstiiliuunnitelmiin ornamentiikka oli usein lähtöisin taiteilijan varhemmin kehittämistä dekoratiivisista tutkielmista. Samat dekoratiiviset peruselementit, muun muassa kuusenoksat, sanaiset, miekka-aihe ja liekehtivät kuviot, toisivat lukemattomina toisiinsa ketoutuvina variaatioina vuosisadan vaihdetta edeltäneissä runsaissa sisustussuunnitelmissa. Lähtökohtana on usein ollut luonnonaiheiden havainnointi, joiden muuttumista voimakkaasti tyylitellyiksi ornamenteiksi voi luonnoskirjoista seurata. Matkalla tulokseen ovat vaikuttaneet erilaisina synteeseinä ajan eurooppalaisille taiteilijoille tyyppilliset vaikutteet. Tulos on persoonaallinen ja omaoperäinen sovellus jugendin ajan muotokiilestä sellaisena kuin Gallén oli sen omaksnut ja kehittänyt.

Robert Schmutzler luonnehtii jugendtaiteen tutkimuksessaan Gallénin maailmannäytelyn huonekaluja mm. seuraavasti: »Suunnitelmat tuntuivat jollakin tavoin vierailta verrattuna ajan muihin suuntauksiin ja niissä on korostuneena biedermeierin perinnettä uudistava porvarillinen, jopa rustiikkinen sävy». Schmutzler pitää päälliskankaita hyvin kauniina ja toteaa huonekaluissa sekoituksen ammattitaitoa ja kansantaidetta.

Sisustussuunnitelmissaan Gallén olikin varmasti lähempänä englantilaisen Arts and Crafts-liikkeen yksinkertaista ja rustiikkista henkeä kuin jugendin oikukasta ja kepeästä viivaleikkiä. Schmutzlerin huonekalujen perusteella tekemä luonnehdinta ei kuitenkaan aivan sellaisenaan kata Gallénin koko tekstiilituotantoa. Kuva on hieman raskaista, ehkä porvarillisistakin piirteistään huolimatta uudelleen syntynyt biedermeieriä värikäämpä. Tekstiiliien liekki-aihe — esimerkkinä muiden joukosta — liittyy ollenaisesti myös jugendin pyrkimyksiin. Liekkiin muodot kaartuvat joustavasti samalla kuin elävään tuleen liittyv salaperäistä symbolistista sisältöä, josta Gallén muun muassa Kallela-kirjassa on puunut.

# GALLEN-KALLELAS TEXTILIER I KONSTINDUSTRIMUSEET

Leena Maunula

Till Konstindustrimuseets relativt rikliga samlingar från sekelskiftet hör fem textilmönster, komponerade av Akseli Gallen-Kallela. Av dessa är tre ryor, ett en gobelängfris och det femte är kudden Flamman, utförd som gobeläng. Samlingen utgör ett rätt mångsidigt prov på Gallen-Kallelas textilkonst. Ryor skapade Gallén sist och slutligen inte så många, också om man en gång i tiden rättflitigt vävdé dem hos Finska Handarbetets Vänner i olika variationer. Deras riktgivande betydelse för yngre konstnärers textilmönster var uppenbar. Intressant är att fyra av textilerna går tillbaka till förebilder som hörde till det berömda Iris-rummets inredning vid världsutställningen i Paris år 1900.

Ryorna och dynan Flamman införlivades med Konstflitföreningens samlingar under åren 1913–15. Den fredelade frisen Ripor hör till Antelliska samlingarna och tidpunkt för dess anskaffande är obekant. Den torde vara en del av Iris-rummets ursprungliga väggbeklädnad från år 1900.

Konstindustrimuseets anskaffningar vid seklets början belyses bl.a. av den polemik som Nils Wasastjerna och Gustaf Strengell förde i Hufvudstadsbladet år 1914. Wasastjerna kritiserade skarpt Konstflitföreningen för de många inköpen av utländska föremål. I egenskap av museets intendent försvarade sig Gustaf Strengell och konstaterade bl.a. att samlingarnas avsikt inte var att fungera som museum för finländsk konstindustri utan att samla företräddigt material från hela världen, oberoende av föremålets nationalitet. Utländsk konstindustri som var svårare att komma över, borde köpas när tillfälle gavs. Inhemskta föremål var det inte så bråttom med. Egentligen kunde det tvärtom vara nyttigt att vänta litet och hinna få perspektiv på produkterna.

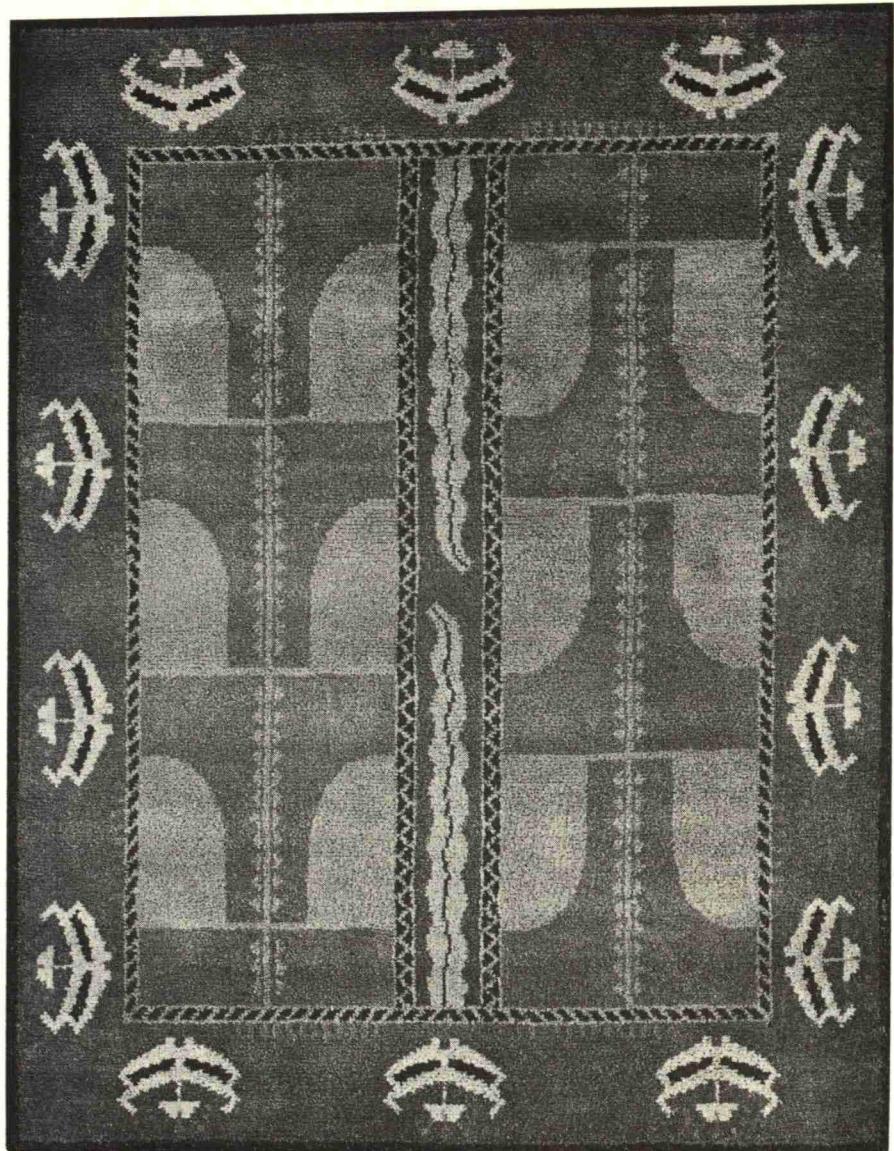
Strengell konstaterar också att föreningens museinämnd utgått från denna synpunkt när samlingen startades och som tillsvidare i huvudsak består av textiler och vävt på nytt efter gamla mönster. Bland föremålen finns bl.a. en år 1913 utförd variant av Akseli Gallen-Kallelas stora rya från världsutställningen i Paris. Enligt Strengell hade man också för avsikt att

fortsätta enligt samma metod. Så skedde tydigen också och samlingarna utökades med två andra Gallénsryor, vävda på nytt och med smärre ändringar, uppenbarligen gjorda av konstnären själv.

Den stora ryan Flamman, från världsutställningen i Paris, hade kanske förändrats mest, jämfört med sitt ursprungliga utseende. Av denna rya fanns redan från förut olika variationer, både i form av skisser och färdiga ryor. Huvudfärgerna i utställningens rya Flamman var, att döma av bevarade skisser, dunkelt blått och naturvitt. I flammornas mörka centra hade dekorativa ornamentkvadrater placerats. Den mjukt rödvita versionen av ryan, utan kvadratornamenter, likadan som Konstindustrimuseets exemplar, hade Gallén planerat redan 1902. Det breda ornamentet i nedre kanten, som fanns på den äldre röda ryan, har lämnats bort på museets exemplar, varför ryan ytterligare förenklats.

Den stora Svärdsryan kom också den ursprungligen till när man 1899 planerade Finska Handarbetets Vänners och Irisfabrikens deltagande i världsutställningen i Paris, och den var avsedd som matta i utställningsrummet. Sitt namn torde ryan ha fått därav, att i dess mittfält återkommer två regelbundna ornamentbälten, vilkas motiv påminner om det mönster Gallén använder t.ex. för svärdet i fresken Kullervo drar ut i strid. Motivet var även rätt vanlig vid freskernas ribbornamentik. De båda bältena skiljs åt av två långdragna figurer som också de kan kombineras med svärdets former; motivets utgångspunkt är dock en stilisering av bräkenväxt. Bildfältet omges av en bred ram i vilken kraftigt stiliseringade blommor återkommer. Ryans huvudfärg är brun och grönbrunt; för detaljerna har använts bl.a. ljusrött och ljusblått.

På utställningen var ryan komponerad i ett mindre format och bara hälften av den ursprungliga kompositionen. Som sådan förekommer den senare också i seklets början på Handarbetets Vänners utställningsfotografier och på bilder som tagits på utställningen av Konstflitföreningens lotterivinster år 1905.



A. Gallen-Kallela, Miekkaryiji, 1915. Taideteollisuusmuseo.

A. Gallen-Kallela, Svärd-ryan, 1915. Konstindustrimuseet.

Konstindustrimuséets tredje rya hade Gallén ursprungligen ritat år 1901. Ryans bildfält uppfylls av en spiralformad figur sammansatt av rika detaljer. Flere detaljer hör till det ornamentmaterial som Gallén använt också i andra sammanhang, vilket ofta är fallet med hans textilmönster. Men kompositionen är ny och ryan skiljer sig från de två tidigare nämnda i det att mönstret saknar symmetri. Ryans färger är rikliga, nästan brokiga.

Gobelängfrisen Ripor var ursprungligen femdelad och uppsatt som ett smalt band ovanför väggpanelen i Iris-rummet vid världsutställningen. Frisens bildmotiv är vita ripor på grönt botten och blåskiftande grankvistar täckta av vit snö. Galléns grammotiv, som han rätt ofta använde för inredningar, återkom också i Iris-rummets möbeltyger och draperier.

Den stora, cylinderformade kudden Flammman är i Konstindustrimuséets kortregister antecknad för år 1913. Även det vävd tyget för kudden återförs till inredningsplanerna vid sekelskifftet; i konstnärens efterblivna ritsamlingar förekommer en färdig akvarellskiss, signerad i januari 1900. Likadana mjukt slingrande lågor slår ut från ässjan i fresken Sampo smides. På samma sätt som dessa lågor har Gallén ofta behandlat hår i buktande knippor i sina 1890-tals målningsar, framför allt i Ad astra (1894) och Kalevala-målningarna därefter. Kuddens starka rödgula färger och lågornas mjuka form närmar i högre grad motivet till naturens eld än ryans mera stiliserade form och färg.

Det är skäl att granska Gallens textiler ända från tiden för deras tillkomst. De för världsutställningen i Paris vävd textilerna blev en livgivande injektion för textilkonstens framtida utveckling i hela vårt land. Vid tiden för sekelskifftet kom för övrigt större delen av Galléns textilmönster till. Under 1800-talets två sista årtionden dominerades den finländska textilkonsten nästan helt av den geometriska och rätvinkliga sk. »finska stilien». Dessa utgångspunkten var en trogen kopiering av folkhandarbeten, framförallt av det karelska broderiets ornamentik. Föreningen Finska Handarbets Vänner grundades år 1879 i första hand för att kopiera och tillämpa folkkonstens modeller som uppfattades som urfinska samt för att motarbeta »den smaklösa blom- och djurvärlid som domineras våra hems handarbeten». Avsikten var att i stället för utländska stilefterbildningar skapa ett eget och nytt konsthandarbete; föreningens grundare Fanny Churberg ville dock småningom komma bort från kopiering och nå fram till ett självständigt skapande av modeller. Så gick

det emellertid inte, utan den geometriska »finska stilien», som från sin ideella grund appellerade till nationella känslor och karelianistisk entusiasm, utbrede sig snabbt från textilkonsten till dekorationsmåleriet, tapetindustrin, guldsmediet, möbelformgivningen — överhuvud till hela den konstindustriella formgivningens område där konstnärer ännu inte i någon högre grad medverkat.

Figurmotiv som ursprungligen hörde hemma i den österländska textilornamentiken, tillämpades som finländska i alla upptänkliga material och arbetsmetoder. På den linjen gick den övervägande delen av produktionen inom landets konstindustri och konsthantverk ännu i slutet av 1890-talet och vid sekelskifftet. Tecken till en förändring hade visserligen börjat skönjas, bl.a. i form av kraftfullt formulerade krav i den tidens tidningspress och som bleka ekon av en ny »engelsk stil».

Äran av att ha fört den finländska konstindustrin in i de europeiska strömningarnas krets vid denna tid och därigenom också in i en ny utveckling, som sträcker sig ända fram till våra dagar tillkommer i första hand Louis Sparre och Axel Gallén. Andra konstnärer hade otivelaktigt också stiftat bekantskap med de nya strävandena inom konstindustrin under sina resor och genom utländsk tidningspress, framförallt genom The Studio som började utkomma år 1893, men Sparre och Gallén var banbrytarna som förverkligade sina idéer.

Både började på allvar intressera sig för konstindustrin omkring år 1894. Galléns intresse väcktes då, som Salme Sarajas-Korte konstaterat, för de konstindustriella idéer som framfördes i utländsk tidningspress, bl.a. i franska Revue Encyclopédique publicerade artiklar om William Morris, om Englands dekorativa konst och dess principer. Själv gjorde han då bl.a. en ask av trä och en askkopp av koppar. Samma år vann Sparre andra pris i Finska Handarbets Vänners tävling i möbelformgivning. Bevis för det intresse Gallén hyste för textilkonst finner man likaså redan i början av 1890-talet. Mary Gallén vävde flitigt textiler i hemmet i Sääksmäki och maken gav henne modeller. Uppförandet av Kalela gav givetvis nya impulser åt inredningsintresset.

Så länge verksamheten inskränkte sig till hemmets krets kunde den naturligtvis inte ha någon större riktgivande betydelse. Det tog också sin tid innan den allmänna opinionen accepterade de egendomliga företeelser man då såg i bl.a. Galléns träsnytt och konsthantverk. Kritikerna reagerade knappast alls för de produkter av tillämpad

konst som Gallén och makarna Sparre ställde ut på konstnärernas årsutställningar på 1890-talet. Det var heller inte att undra på att konstnärerna drömde om en egen utställning av dekorativ konst. De entusiasmerades av den tidens europeiska tanke; det finns inte konst av högre eller lägre art, utan konstens begrepp når in i vardagen.

Grundendet av Iris-fabriken år 1897 innebar för Louis Sparre en uppfyllelse av långvariga drömmar. Ett tag lyckades han också entusiasmera Gallén för ett idealistiskt projekt: Borgå skulle bli en koloni för konstnärer med konstindustriella intressen och Gallén skulle grunda en verkstad för glasmålare. I Iris-fabrikens ärenden kunde Sparre nu oftare än förr resa utomlands för att speciellt bekanta sig med den konstindustriella produktionen. Utan betydelse var heller inte Galléns tidigare resor, t.ex. till Berlin och London år 1895.

Finlands deltagande i världsutställningen i Paris år 1900 blev definitivt aktuellt år 1898. För utställningen ville man samla landets bästa krafter, för deltagandet ansågs vara av stor politisk betydelse: Finland borde med alla medel bevisa sin självständighet som nation. För textilkonstens del blev en liten detalj betydelsefull: Sparre satt samtidigt i Finska Handarbetets Vänners styrelse. Han struntade radikalt i de övriga styrelsemedlemmarnas diskussion om huruvilda förebilden för föreningens och Iris-fabrikens gemensamma utställningsrum skulle vara ett folktligt sovrum. Det var han som komponerade den tävlingsinbjudan som sändes till tjugo konstnärer och arkitekter och gällde utställningsrummets inredning. I inbjudningen uppmanades konstnärerna att så mycket som möjligt undvika en ethnografisk prägel och i stället utnyttja inhemska motiv så att föremålen skulle ge en representativ och fosterländsk bild av landets aktuella smak.

Om de två svar som kom till tävlingen berättar Sparre i ett brev till Gallén (18.12. 1898) att det bättre av dem representerade »litet engelskt, litet fornordiskt och litet finländskt», men alldeles för litet av sistnämnda bestämdsdel. Samtidigt ber han Gallén planera utställningsrummets textilier och möbler. Gallén accepterade men reagerade skarpt och klarsynt mot programmet (ett brev till Sparre 26.12.1898): »Men det ser jag strax att någon slags 'Suomen tyli' kan hvarken jag eller någon annan åstadkomma. Vi har ju diskuterat den saken i grund. Det jag får ihop kan ej bli någon annat än ett uttryck för min personliga smak i mitt n.v. utvecklingsstadium». Den svenska greve Sparre hade

blivit en nästan lidelsefullare försvarare av det finländsknationella än Gallén.

Samtidigt som utställningsplanerna för Paris diskuterades, genomdrev Sparre en förnyelse av Finska Handarbetets Vänners organisation, enligt vilken man bl.a. avlönade en ordinarie konstnärlig rådgivare och fria planeringsstävlingar blev kutym. FHV:s produkter prisbelönades i Paris med guldbalj och flera av den tidens namnkunniga konstnärer började göra modeller för föreningen. Också Gallén fortsatte med att göra textilmönster för Handarbetets Vänner under ett par års tid.

Gallén hade rätt när han i sitt brev karakterisrade sina kommande planer: textilerna kom att representera i första hand hans egen personliga smak i detta skede av utvecklingen. Ornamentiken härtammade ofta från konstnärens tidigare utvecklade dekorativa studier. Samma dekorativa grundelement, grankvistarna, bräkenväxterna, svärdmotivet, de flammande figurerna osv., upprepades i otaliga sammanflätade variationer vid de talrika inredningsplanerna före sekelskifftet. Utgångspunkten har ofta varit iakttagelsen av naturmotiv, vilkas förvandling till starkt stiliserade ornament man kan följa i skissböcker. Resultatet har påverkats av för den tidens europeiska konstnärer typiska ledmotiv som olika synteser. Resultatet är en personlig och originell tillämpning av jugendtidens formspråk, så som Gallén hade tillägnat och utvecklat sig det.

Robert Schmutzler karakterisrar i sin undersökning av judendekosten Galléns möbler för världsutställningen bl.a. på följande sätt: »Lösningarna verkar på något sätt främmande jämförda med tidens andra riktningar. I dem framhävs en borglig, nästan rustik ton som förnyar biedermeier-arvet.» Schmutzler anser att möbeltygerna är mycket vackra och finner i möblerna en kombination av yrkesskicklighet och folkkonst.

I sina inredningsplaneringar stod Gallén också säkert närmare den engelska Arts and Crafts-rörelsens enkla och rustika anda än jugends nyckfulla och lätt linjelek. Schmutzlers karakterisering gjord på basen av möblerna täcker ändå inte som sådan Galléns hela textilproduktion. Bilden är, trots sina litet tunga, kanske också borgliga drag, färgstarkare än den pånyttfödda biedermeiern. Textilernas flammotiv — för att nämna ett exempel — hör intimt samman också med jugends stråvanden. Lågornas former väller sig smidigt samtidigt som den levande eldeni nnehåller enhemlighetsfull symbolik, om vilken Gallén skrivit bl.a. i Kallela-boken.

# GUSTAF STRENGELL MUSEOMIEHENÄ KUBISTISEN MUOTOKUVAN FASETTEJA

Seppo Niinivaara

Vuosisadan vaiheen arkkitehtuurissa etsivät ensiksi kansallisromantiikka ja melkein väittömästi sen perässä rationaaliseksi ajattelutapa teoreettisia perusteitaan sanalaisessa muodossa kahden suuren rakennus-tehtävän, Kansallismuseon ja Helsingin asemarakennuksen kilpailuiden yhteydessä. Vaadittiin, että rakennuksen tehtävän tuli selvästi määrittää sen muotokielii. Kilpailuiden vaiheilla syntyneessä kirjoittelussa todettiin, että arkkitehtuurin tuli ilmentää rakennuksen tehtävät siten, että sen tarkastelija saattoi heti tajuta, että hänen edessään oli suomalainen historiallis-kansatieteellinen museo tai jälkimmäisessä tapauksessa asemarakennus. Uuden, voimalla esiin tunteutuvan arkkitehtipolven kärkimiehet vaativat totuudellisuutta arkkitehturiin ja yleiset käsitteet olivat pitkän tyylilajittelykauden jälkeen saamassa uuden sisällyksen.

Ensimmäisen, suurta ja kauan hauduttua kansallista rakennustehtävää uusiista lähtökohdista käsini määrittävän kiistakirjoitukseen — »Vårt museum» — olivat laatineet Herman Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen. Toisen, jo kansallisromantisiin asenteisiin huomattavan kriittisesti siihautuvan pamphletin — »Arkitektur. En stridskrift...» — Gustaf Strengell ja Sigurd Frosterus. Arkkitehtuuri oli nopeassa liikkeessä ja sen kärki oli aivan nuorten käissä. Kansallisromantisen suunnan kiteytyminen ja siihen kohdistunut julkinen reaktio seurasivat väittömästi toisiaan vain muutaman vuoden etäisyydellä, mikä suunnilleen vastasi Gesellius, Lindgren, Saarinen-ryhmän ja Frosterus, Strengell-ryhmän ikäeroa.

Jos joutuisi tekemään muotokuvan Gustaf Strengellistä niin että muoto, tyylit, selvästi määritteytyisi tehtävän luontesta käsini — niinkuin nuoret oppositioarkkitehdit vaativat hieman vanhemmita kollegoiltaan — luulen, että analyyttisen kubismen fasettinen maalaustapa kenties ilmentäisi parhaiten kuvattavan olemusta. Kuva ei olisi ehyt ja yhtenäinen, vaan moni-ilmeinen, vaihtuvan taitteinen ja tarjoaisi muotoa seuraavalle silmälle koko ajan uusia virkeitä ja yllättäviä tilanteita. Piirteet muodostuisivat mo-

nien liitosten ja murroskohtien luomista näennäisen säännööttömistä dimensioista, joiden palapelistä kokonaisuus olisi hahmotettava. Gustaf Strengell kiertyi kohti olemuksensa esteettistä ydintä yhä uusilta tahtoilta ja kun hän oli kiertänyt mahdollisuksiensa kehän umpeen, hän ei enää tahtonut tai voinut palata aikaisempiaankieleihinsa.

Tätä tuoreiden ja elinvoimaisten uusien näkökohtien tavoittelemissa Strengell on itse karakterisoinut Verner von Heidenstamiltä »Arkitektur. En stridskrift...»-taistelukirjaseen lainaamassaan katkelmassa. Sitaatti kenties luonnehtii myös hänen omaa aliutista siirtymistään tehtävästä toiseen, siksi otan sen esille: »Så väl inom litteraturen som inom de bildande konsterna eger endast en skola sundhet och lifskraft så länge hon ännu hyser hopp att i sin riktning utföra något, som ännu är ogjordt.» »Så snart skolan icke längre äger ett sådant hopp, inträder en tid af stille, af långsamt bortdöende, af liflös efterbildning, eller också följer hastig kris.» Näyttää siltä kuin Gustaf Strengellin elämänkaari olisi melkoisessa määrin noudattanut täitä lainalaisuutta. Ja hänen persoonallinen reaktionsa »toivon loppumiseen» näyttää olleen äkillinen kriisi, joka johti jo saavutettujen asemien hylkäämiseen ja uusiin uriin etsitymiseen.

Luonteen terävä kriittisyys, johon Nils Gustav Hahl on viitannut sanoessaan, että Gustaf Strengell eli vihasta ja rakkaudesta, on myös osittain saattanut olla luomas-sa krisisilanteita tälle kaleidoskooppisesti vaihtuvalle, peruskuvionsa uusiin kombinaatioihin hakeutuvalle elämänuralle.

Sigurd Frosterus on puolestaan eräänlaista ruumiinavauspöytäkirja muistuttavassa muistikirjoituksessaan (Svenska Tekniska Vetenskapakademien i Finland. Förhandlingar 9. 1938) viitannut siihen, että Strengell eli loistavien lahjojensa, varman vaistonsa ja viljellyn makunsa varassa ja että hänen voimansa arkkitehtina oli ohjelma-analyysissä ja luonnoksessa; ettei hän pakottanut itseään voittamaan eteen nousevia vaikeuksia. »Jos hän törmäsi vastukseen, uudisti hän hyökkäyksensä toiselle taolle tai hän teki täyskäänön: kun läpi-

mурто ei seurannut väliittömästi, herpaantui hänen kiinnostuksensa.»

Stengellin persoona tarjoaisi mielenkiintoista ja kiihtolisesti koko epookkia valaisevaa materiaalia mittavampaakin kirjallista muotokuvaan varten kuin laajin tiedossani oleva muistokirjoitus. Sigurd Frosteruksen teräväpiirtöinen sanallinen etsaus, josta äskeni mainitsin. Stengell oli niitä harvinaisia henkilöitä, joiden laajoissa kulttuuriyhteiskissä ja aktiivisessa osallistumisessa kulttuurikeskustelun ajan ilmiöt heijastuvat voimakkaasti ja värikkäinä. Moniryritteisessä elämäntyössä on alituisesti vaihtuvia miljööitä ja elämänkaaren etenemisessä on kiivaan tempon aiheuttamaa draamallisuutta. Kuvattavan särmiäkseen persoonallisuus on siten alituisesti houkuttelemassa myös psykologisiin tulkintayrityksiin.

Tämän artikkelin tarkoituksesta ei kuitenkaan ole hahmotella Gustaf Stengellin kokonaiskuvaa. Päämäärä on paljon rajallisempi, lähiin Stengellin museomiestoinnin ja sen taustan esittely niiltä osin kuin Taideteollisuusyhdistyksen paperieden seulominen ja niiden tarkastelun ulkopuolelle, kirjallisuuden ja lehtimateriaalin alueille ulotetut lyhyet partioreket ovat antaneet aihetta. Tavallaan on siis kysymyksessä Taideteollisuusyhdistyksen edellisessä vuosikirjassa ilmestyneen museohistoriikin täydentäminen yhden sen mielenkiintoisimman ja voimakkaimmin mieleenpainuvan henkilön osalta.

Gustaf Stengell, lääkäriperheen poika Kotkasta, oli syntynyt vuonna 1878. Hänen isänsä kuoli pojан ollessa vasta neljän vuoden ikäinen, jolloin perhe joutui muuttamaan Raaheen. Muutamaa vuotta myöhemmin täysorvoksi jänyt, mutta erittäin eteväksi ja vilkkaaksi osoittautunut Gustaf suoritti kuitenkin koulunkäyntinsä Helsingissä, Nya Svenska Läroverketissä, mistä valmistui ylioppilaaksi vuonna 1896. Opinnot jatkuivat sitten edelleen Helsingin yliopistossa, jossa Stengell suoritti filosofian kandidaatin tutkinnon 1899 pääaineinaan kirjallisuudenhistoria ja taidehistoria. Tämän jälkeen hän jatkoi opiskeluaan Polyteknillisessä opistossa ja suoritti siellä arkitehdin tutkinnon 1902 samanaikaisesti kaksi vuotta vanhemman Sigurd Frosteruksen kanssa. 24-vuotiaana hän oli sekä filosofian maisteri että arkkitehti.

Jo opiskeluvuosinaan oli Gustaf Stengell alkanut monin tavoin osallistua aktiivisesti kulttuurielämään. Kouluvuosista lähtien hänenä oli kosketus siihen kirjallishumanistiseksi ja kansallisesti virityneeseen kulttuuriyhtiöön, joka vuoden 1902 alussa otti hal-

tuunsa Karl Flodinin toimittaman musiikkilehden, Euterpen ja laajensi sen muutaman kiihkeän aktiivisuuden vuodeksi Finsk Tidskriftin ja jo päättymässä olevan Ateneum-lehden rinnalle suomenruotsalaisen kulttuurideebatin näkyvimmäksi forumiksi. Juuri hänen kirjoittamansa oli uuden Euterpen merellisen raikasta ja uhmakasta optimismissa keskelle sortovuosien painostavaa ilmapiiriä henkivä aloitusruno, »Unga argonauter». »Stormen fyller det buktande/ seglet och spänner skoten/ vanterna susa som strängar af stål./ Trotsigt och djärf, ej fruktande/ skåda vi dock emot den/ molnvägg som skymmer vårt drömda mål...» Euterpen lyhyt vaihe, jonka eteenpäin pyriviä tunnelmia koko nuoren falangin symboliksi muodostunut runo kuvastaa, oli Stengellin elämässä voimakas suuntaantava alkufaari. Lehden ilmestymisvuosina hän astui, vaikka ollkin paljon myös ulkomailla, kantamaan osavastuuta nuoren kulttuuriryhmän toiminnasta, ja Euterpen palstoilla hän julkaisi myös eräät varhaiskautensa keskeisistä kirjoitelmista.

Jo ennen Euterpen kautta päävilehdissä vauhtiin pääsyyst kritikton ja lehtimiehen toiminta on luultavasti jatkuvin ja katkeamattomin Gustaf Stengellin polveilevista toimintalainjoista. Se alkoi kuvataidekritiikillä, laajeni arkkitehtuurikirjoittelun alueelle, pian myös sovelletun taiteen erilaisiin kysymyksiin ja jatkui miltei katkeamattoman kannanottojen virtana mitä moninaisimpia teoreettisiin ja päiväkohtaisiin taitteen ongelmuiin muiden tehtävien ohessa, kunnes Stengell myöhäisvuosinaan antautui kokonaan vapaana lehtimiehen epävarmaan ammattiin.

Stengellin lehtikirjoittelulle ominaisia piirteitä olivat loistelias ja joustava tylli, johon laaja humanistinen tietopohja kauniisti yhdistyy, tarmokkaat kannanotot, jotka debatteissa, joihin Stengell usein näyttää joutuneen, saattoivat saada kirpeän purevan säyn sekä kaiken uuden ja ilmassa olevan ennakkoluuloton ja aktiivinen tarkkaileminen olipa se sitten ulkomaista tai kotimaista. Nils Erik Wickbergin määrittely Sigurd Frosteruksesta, että hän tämän vuosidasan ensimmäisillä kymmenluvuilla oli huomattavin yhdysmiehemme ajankohdaisseen tapahtumiseen länsimaisen kulttuurin keskuksissa, on ainakin esteettisten kysymysten osalta laajennettavissa koskemaan myös Gustaf Stengelliä. Nimenomaan taideelisuuuden, luultavasti myös arkkitehtuurin ajankohdaisista tapahtumista mannermaalla Stengell tiedotti 1900-luvun alkukymmeninä uskomattoman nopeasti lukijoilleen. Ja hoitamansa englantilaisen taideelisuuusliikkeen — »Libertyn» — suomalaisen agen-

tuurin kautta hän toteutti myös käytännössä kansainvälistä suuntautumistaan taideelallisuuksia ja jossakin määrin myös kuvataiteen piirissä. Samaan käytännöllisenä toiminnan alueeseen kuului Stengellin vaikutus museomiehenä.

Stengellin ja Frosteruksen omaksuman yleislinjan samansuuntaisuus ja heidän kotimaiseen taide-elämään suhtautumisensa rinnakkaisuus tulee selvästi näkyviin molempien artikkeleissa, vaikka Frosteruksen alue nähtävästi oli laajempi ja hänen perusasenteensa syvemmin kulttuurifilosofinen kuin Stengellin. Raskaampi ja perusteellisempi esseen ja laajan artikkelen tai tutkielman muoto oli lähempänä Frosterusta, kun taas Stengell liikkuil helpommin terävästi kantaa ottavien, ajankohtaisten artikkelienvaihtoehtojen ja päävän kriittiikin piirissä. Molempien ajattelutapaa leimasivat tavanomaista paljon avarampien kansainvälisten näkemysten ja humanististen harrastusten synnytämä kriittisyys kotimaan ahtaita taideoloja kohtaan, mikä asetti heidät rinnakkaiseen oppositioasemaan moniin meikäläisiin ilmiöihin nähden. Yhteisessä pamfletissa kulminoitunut arvosteleva suhde kansallisromantiikan arkkitehtuurin tarjoaa hyvin esimerkin tästä. Kyösti Ålander on Viljo Revell-kirjan esipuheessa viitannut siihen, että näiden kahden kirjoittavan arkkitehdin rationaalinen ajattelutapa valmisteli suorastaan tiefä funktionalistisen arkkitehtuurin läpimurrolle 30-luvun taitteessa.

Stengellin ja Frosteruksen, kahden humanistiaarkkitehden, keskinäistä suhdetta taasen valottavat Stengellin Frosterukselle yhteisen arkkitehtitoimiston aikoihin 1903 kirjoittamat tunnustukselliset rivit. »Du är den starkare af oss och den djupare; du vet huru jag utan minsta missunsamhet erkänner detta. Det är därför helt enkelt en naturlig sak. Men du får försöka respektera mina åsikter, där de äro för fastrotade för att kunna uppryckas; och jag tror att jag icke är överflödig.»

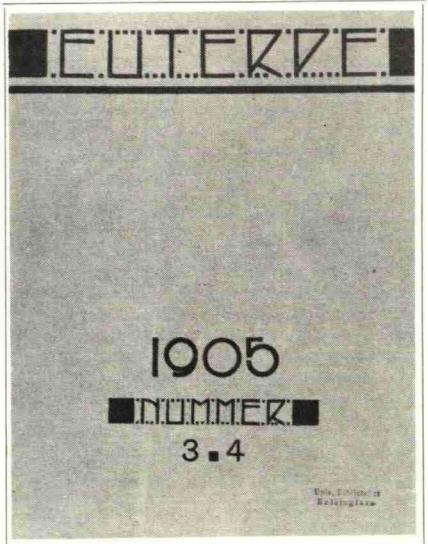
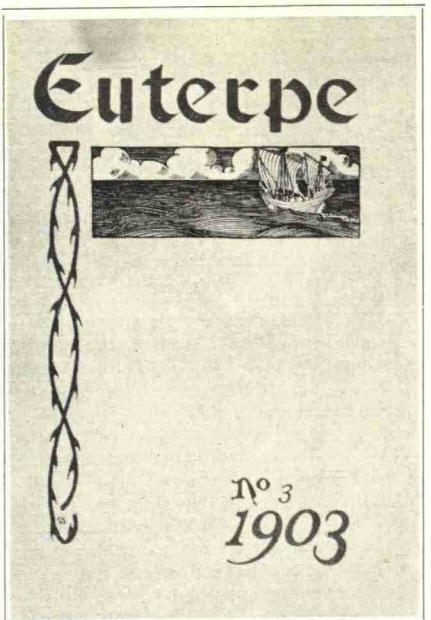
Myös Stengellin taidekirjailijan toiminta, joka huipentui 1920-luvun kolmessa »...som konstverks»-kirjassa, näyttää osittain syntyneen lehtimiesintressien rinnalla tai kenties paremminkin niiden jatkonä. Ainakin hän oli tutkinut useimmat kirjoissaan käsittelyistä teemoista lehtiartikkeleiden ja lehtiesiiden yhteydessä. Euterpen kustannusyhtiön julkaisema Stengellin ja Frosteruksen »Arkitektur. En stridskrift...» on joukko aikaisemmin päävähedässä ilmestyneitä artikkeleita. Vuonna 1906 julkaisussa »Finska mästare»-kirjasessa esitellyjä taiteilijoita Stengell oli aikaisemmin käsittelyt aikakauslehtiesseen muodossa tai jou-

tunut seuraamaan heidän kehitystään kriitikointoimintansa kuluessa. Pääteostensa aihepiireihin hän oli taasen joutunut tutustumaan laajasti sekä tutkimustensa että käytännöllisen arkitehdin-, näyttelyidenjärjestäjän- ja sisustajatoimintansa yhteydessä.

Stengellin aktiivinen museomiesperiodei oli lyhyt ja tiivis. Hän itse tiettävästi piti sitä elämänsä loistavimpana vaiheena. Taideelollisuusyhdistyksen museon intendentiksi Stengell valittiin Ernst Nordströmin jälkeen vuonna 1911 ja Taideyhdistyksen museon johtoon hän tuli vuonna 1914 J. J. Tikkasen aivan lyhyen v.t. intendentinkauden päätyttyä. Käytännössä hän kuitenkin sai Taideyhdistyksen kokoelmat käsiinsä »vanhan koulukunnan» gallerianjohtajan Th. Wænerbergin järjestämänä ja samaan vanhaan kantaa edusti myös Nordströmin esillepano Taideteollisuusmuseossa. Taideyhdistyksen museon intendentin virasta Stengell erosoi vuonna 1918 ja Taideteollisuusmuseon intendentiksi valittiin hänen jälkeensä muutama vuosi myöhemmin A. W. Rancken.

On syytä heti todeta, että Gustaf Stengellillä oli erinomaiset edellytykset museotehtäviensä hoitamiseen. Opintojen suunta oli antanut hännelle laajan taustan sekä taiteellisiin että teknisiin ongelmuihin, joita museoissa saatooi tulla esille. Pitkään jatkunut kriitikon ja lehtikirjoittajan ura oli pitänyt hänet tiiviisti kiinni ajan esteettisissä tapahtumissa ja taaja matkustelu oli perehdyttänyt hänet museoissa esille tulevien ongelmien ratkaisuihin myös kotimaan ulkopuolella. Toiminta Taideteollisuusyhdistyksen sihteerinä vuodesta 1901 oli taas tuonut hänet kotimaan taideteollisuuskysymysten poltopisteeseen. Liberty-agentuurin näyttelyiden ja sisustustehävien hoitamisen oli antanut hänen käytännön kokemusta tämänluntoisissa tehtävissä ja tarjonneet hänen elävän kosketuksen taideleisöön. Stengell asettui museonjohtajan rooliin sekä teoreettisesti että käytännöllisesti paremmin valmentautuneena kuin kukaan hänen edeltäjistään.

Mutta ennen kaikkea Stengellin jo varhain museokysymyksiä kohtaan osoittama vireä aktiivisuus oli suuri lupaus, johon oli syytä kiinnittää huomiota kun hänen mahdollisuksiaan arvioitiin. Jo vuoden 1900 alussa hän esimerkiksi oli ottanut kantaa aktielliin Kansallismuseon uutta rakennusta koskevaan kilpailuun ja esittänyt siinä yhteydessä näkökohtia, jotka osoittivat hänen perehdyteen hyvin museoarkkitehtuurin uusimpiin virtauksiin; näyttää siltä, että useat näistä huomautuksista tulivat myös huomioonotetuksi, koska niitä on toteutettu lopullisessa



Gustaf Strengellin sommittelemia Euterpen kansia.

Euterpes pärmar, komponerade av Gustaf Strengell.

rakennuksessa. Siitä ettu Strengell todella perusteellisesti ja tapansa mukaan järjestelmällisen analyttisesti perehtyi museoalaan, on myös jänyt todisteeksi vuonna 1918 julkaistu tutkielma »Om konstmuseer», jossa kirjoittaja on pari vuotta aikaisempaan pohjoismaiseen opintomatkansa perustuen yksityiskohtaisesti käsitellyt taide museoiden tilajärjestelyjä, valaistus-, väri- ja materiaaliksymyksiä, lämmitystä ja ilmanvaihtoa sekä kokoelman esille asettamisen periaatteita. Tutkielma on alan klassillista tekstiä Suomessa, yhä vieläkin monin kohdin aivan ajanmukainen. Laajennettuna siitä olisi vaikkapa voinut syntyä lisä »Konstmuseet som konstverk» Strengellin päätteosten sarjaan.

Strengellin vielä senkin jälkeen museokysymyksiä kohtaan tuntamaa mielenkiintoa, kun hänen oma toimintansa alalla oli varsinaisesti päättynyt, osoittaa mm. hänen Hufvudstadsbladetin vuonna 1923 kirjoitelmansa artikkelisarja »Aktiv museopolitik» jossa heijastuvat ne tavoitteet, joihin hän omassa museotyöskentelyssäänkin oli tähdennyt. Yritys vaikuttaa Taideteollisuusmuuseon aktivoivasti näkyjä puolestaan Strengellin ja museon silloisen intendentin, Arttu Brummerin 1930-luvun alkupuolella käymässä terävässä mielipiteiden vaihdossa, joka on säilynyt dokumentteina Taideteollisuusyhdistykseen pöytäkirjoissa.

Kirjoittaessaan aktiivisesta museopolitiikasta vuonna 1923 Gustaf Strengell jakoi museot kvantiteettimuseoihin ja kvaliteettimuseoihin. Edellisessä, vanhemmassa museotypissä oli painopiste asetettu tieteellisiin näkökohtiin, ja pyrittäessä laajaan yleiskatsauksellisuuteen ei suuren yleisön omaksumiskykyä ja tarpeita paljoakaan oltu otettu huomioon. Kun kvantiteettimuseot olivat kaikkea kokoonpanu lisäämään tie-toa ja ne olivat omiaan synnyttämään vanhentuneelle museotypille luonteenomaista »sairautta», museoväsymystä, pyrkivät kvaliteettimuseot Strengellin mukaan herättämään mielenkiintoa, avaamaan portit taide-teosten kauneuteen ja visuaalisen maailman tyhjentymättömiin rikkauksiin. Ja Strengell jatkaa: »Skönhetssinnets väckande och utvecklade blev härdmed i samband med fördjupandet av förståelsen för det rent mänskliga momentet i dem, uttrycksmomentet, konstmuseers centrala systemål.» Ei ole epäilytäkään, etteikö Strengell itse olisi museoissaan nimenomaan pyrkinyt niihin tavoitteisiin, joita hän piti kvaliteettimuseolle ominaisina.

Tämän päämäärän saavuttamiseksi oli näytteilepano järjestettävä siten, että kullekin objektille tyyppiliset esteettiset arvot ja

ominaisuudet ahtauden häiritsemättä pääsivät parhaalla mahdollisella tavalla esille. Tätä dekoratiiviseksi nimittämäänsä näytteilepanoperiaatetta Strengell noudatti molemmissa museoissaan ja sen taitava toteuttaminen oli tärkeää uutta luova osa hänen panoksestaan suomalaisen museolaitoksen piirissä.

Tuluaan Taideolellisuusyhdistyksen museon intendentiksi vuonna 1911 Strengell joutui ensi töikseen muuttamaan museon kokoelmat Ateneum-rakennuksesta Hakasalmen huivilan ylempään kerrokseen, jonka yhdistys oli saanut käyttöönsä. Miltä sitten Strengellin järjestämässä Taideolellisuusmuseossa nähti ja kuinka intendentti oli toteuttanut näytteilepanoperiaatteitaan, siitä meillä on varsinaisesti vaillinen ja hämärä mielikuvia. Sillä myöskaan Strengellin kokoelmista laatima luettelo ei anna käsitystä itse näytteilepanon ryhmityksistä. Ainoa mahdollisuus tutustua museoon näyttää olevan se, että asetumme Sigurd Frosteruksen seuraan kun hän jonakin talvisena päävän vuosien 1912 ja 1913 vaihteessa nousi Hakasalmen huivilan natisevia portaita rakennuskseen yläkertaan.

Ensimmäiseksi Taideolellisuusyhdistyksen museoon tulija saapui kahteen pikkuhuoneeseen, jotka oli varattu tilapäisiä näytteilytä varten ja joissa tuolloin oli esillä sakalaista julistetaidetta ja Gunnar Finnen sunnittelema astiasto. Kun museovieras jatkoi kulkuaan, hän tuli saliin, jonka vitriineihin oli asetettu skandinaavista ja ranskalaista korkeapoltoista keramiikkaa, hehkuvin välein lasittuina englantilaista keramiikkaa sekä pohjoismaista fajanssia ja posliinia, jonka kellaritunnit, harmahtavat värit muodostivat tehokkaan kontrastin violetinsävyistä taustaa vasten. Saman huoneen muissa vitriineissä, joiden varojen puutteesta johtuvan sekalaisuutta Frosterus valittaa, oli vielä kokoelma ulkomaisista lasia, Galléta, Venetsiasta, Baccaratista ja Wienistä.

Seuraavassa huoneessa, johon oli sijoitettu japanilaisia metalli-, lakkaj- ja norsunluutöitä sekä kokoelma itääasialaista posliinia, oli väriskaala hillityn askeettien vastakkoina edellisen salin rikkaammalle värikkydelle. Metalliteokset oli asetettu pronssinruskealle kiinalaiselle brokadille, lakkaj- ja norsunluutyöt taasen hopearuohosta kudotulle säikeiselle alustalle. Kotimaisella kokoelmalta oli oma huoneensa, jossa Finchin ja hänen oppilaitsensa keramiikka oli keskeisellä sijalla ja seinillä riippui muun muassa Väinö Blomstedtin ja Sigrid Wickströmin teksteileitä. Valikoitu ryhmä hopeaesineitä vihreästä pohjaa vasten ja kreikkalaiset maljakot harmaalla batikkialustal-

laan muodostivat aivan oman kokonaisuutensa, jonka ääreen kiertokäynti päätti. Strengellin näytteilepanon esittelijä humauttaa lopuksi, että kokoelman tietystä vaativammudesta ja niukkuudesta huolimatta esillepano saattoi herättää muistuvia Regent Streetin tai Rue de la Paixin ylellisyystavaroiden liikkeistä. Niiden lioskoista näyteikkunoista Strengell olkin arvattavasti saanut vaikuttelia valikoidulle kansainvälistelle materiaalille ja tarkasti lasketuille efekteille perustuvaan museonäytelyynsä.

Taideolellisuusmuseossa toteuttamassaan uudelleenjärjestelyssä Strengell oli selvästi sanoutunut irti siitä kokoelmien synty- ja alkuvaiheelle ominaisesta näkemyksestä, että tärkeimmän näkökohdan esineistön hankinnassa muodostii että se toimisi Taideolellisen keskuskoulun kopioimismalliston oppilaiden tutustuessa historiallisin tyleihin. Tähän näkökulman vahitumisenhan viittaa tavallaan myöse, että kokoelma siirtyi pois Ateneumista, rakennuksesta, johon koulu edelleen jäi. Mikäli kokoelma palveli edelleen oppilaiden tarpeita, se saattoi Strengellin modernimman käsityksen mukaan tarjota lähiin vain innostavia virkeitä ja esimerkkejä oikeista ja pitkälle kehitetyistä materiaaliteknisistä ratkaisuista. Strengell oli pyrkinyt tekemään Taideolellisuusmuseosta nimenomaan yleisölleen. Tähän favoiteeseen tähtäivät hänen näytteilepanoperiaatteensa, hänen laatinansa kokoelmiensä opaskirjanen, joka valmistui vuonna 1914 ja hänen museon suojissa virittämänsä näytelytoiminta.

Koska professori Aune Lindström on Ateneumin Taidemuseon satavuotishistoriikassaan käsitellyt verraten laajasti Gustaf Strengellin toimintaa Taideyhdistyksen museon intendentinä, mainitsen tässä vain eräitä pääkohtia Strengellin museomiesuran vuonna 1914 saamasta käänfestä, joka tuntuu siirtäneen hänen mielenkiintonsa lähes kokonaan pois Taideolellisuusyhdistyksen kokoelmiensä edistämisestä. Strengell näyttää tästä lähtien keskittäneen voimansa niihin laajempaan tehtävään, joka hänelle avautuivat jo tuolloin paljon mittavamman taidemuseon johtajana.

Kun Strengell syksyllä 1914 valittiin Taideyhdistyksen kokoelman intendentiksi, oli museon toiminta jälleen kerran murroskohdassa. Edellinen intendentti oli ollut taiteliija, vanhoillinen Düsseldorfin koulun maalarit Thorsten Waenerberg. Strengell oli museossa ensimmäinen päätoiminen virkamiesintendentti, jonka tehtävät oli johdosjännössä selvästi määritelty. Hän sai nyt tukseen konservaattorin, mihin toimeen

nimitettiin Eric O. W. Ehrström. Samanaisesti vaihtui myös Taideyhdistyksen johdotkunnan puheenjohtaja. Uudeksi puheenjohtajaksi valittiin Strengellin lähipiiriin jo Euterpen ajoilta kuulunut Werner Söderhjelm. Myös muita nuoremman polven edustajia oli lähevuosina tullut Taideyhdistyksen johtoelimiin, muun muassa Sigurd Frosterus, niin että uusi intendentti saattoi laskea saavansa taustatukea museon hyväksi suunnittelemilleen toimenpiteille.

Tärkeäksi lähtökohdaksi Strengellin alkavalle toiminnalle muodostui, että Taideyhdistyksen kokoelmat oli maailmansodan syttymisen vuoksi syyskesällä 1914 suljettu, mikä antoi intendentille tilaisuuden hetimien ryhtyä galleriassa samanlaisiin perusteisiin udelleenjärjestelyihin, jollaisiin hän oli ryhtynyt Taideteollisuusmuseonkin johtoon tullessaan.

Strengell maalautti museohuoneiden seinät ja lattiat uusin värisävyin, madalsi huoneiden välisiä oviaukkoja, korotti jalakkistoja, sulki eräitä oviaukkoja sekä järjesti galleriaan aivan uuden grafiikkababinetin ja varasi yhden pienen salin tilapäisnäyttelyitä varten. Maalauskia ja veistoksia puhdistettiin ja ne järjestettiin esille aivan uudella tavalla entistä harvempina ja ilmavampina ryhminä niin että »dekoratiiviset» periaatteet tulivat vallitseviksi. Jälleen nähtiin museonjohtajan pyrkimys kvaliteettimuseoon kvantiteettimuseon sijasta. Tietyn tilapäisyiden Strengellin taidemuseossa luomalle ripustukselle antoi kuitenkin se seikka, että osa huomattavimmista kotimaisista teoksista oli lainassa ulkomailta, Gallen-Kallela Venetsiassa ja muuta kotimaista taidetta baltilaisessa näyttelyssä Malmössä. Näiden töiden palauttaminen viivästyi maailmansodan takia pitkään niin että ne olivat vasta seuraavan museonjohtajan käytettävissä. Joka tapauksessa Strengellin tyylikäs ja ilmava järjestely saavutti yleistä ihastusta kun museo avattiin tammikuussa 1915.

Keskeinen kohta Gustaf Strengellin museoideologiassa, jota hän etenkin Taideyhdistyksen kokoelmissa yritti tarmokkaasti toteuttaa, oli museotoiminnan aktivoiminen yleisön suuntaan: museo ei ole itseltarkoitus, vaan sitä ylläpidetään katsojia varten, mikä puolestaan edellyttää, että kävijöitä hankitaan niin paljon kuin mahdollista ja että heille järjestetään mahdollisimman hyvät edellytykset tutustua kokoelmiin.

Kunnotetussa ja udelleenjärjestetyssä taidemuseossa Strengell alkoi rohkeasti toteuttaa täti aktiivista museopolitiikkaansa. Vuoden 1915 kuluessa hän järjesti Ateneumissa seitsemän erikoisnäyttelyä, joista osa esitteli taideteosmateriaalia museon omista varas-

toista, osa käsitti ulkopuolisista kokoelmia. Museonjohtaja hoiti omatoimisesti ja tehokkaasti myös näiden näyttelyiden lehdistöjulkisuuden kirjoittamalla päivälehтиin suuria artikkeleita näyttelyiden teemoista.

Strengellin johtama museo pysyi julkisuuden kirkkaassa valossa jatkuvasti myös eräiden skandaalinsävyisten tapausten vuoksi, joista hän ei Ateneum -vaiheessaan kaan välinnyt. Eniten närkästystä sai kenties aikaan se, että intendentti antoi varsin kovakouraisesti kantaa Ateneumin pihalle suuren määrän eri näyttelyistä museoon jääneitä taideteoksia, mikä herätti lehdistössä tavatonta huomiota. Hänen yksimielisesti positiivisiksi katsottaviaan toimenpiteisiin taasen kuului yritys saada valikoima museon teoksiin kiertämään eri puolille maata, mikä kiertonytäytelysuunnitelma kuitenkin raukesi varsinaisesta vähäiseksi, kun pääkaupungin ulkopuoleltä ei tuolloin vielä löytynyt sopivia tiloja näyttelyiden järjestämistä varten. Tiettävästi Strengellillä oli tekeillä myös museoluettelo Taideyhdistyksen kokoelmia varten, mikä kuitenkin sekin jää toteutumatta kun hän yllättäen syksyllä 1918 erosi intendentin toimestaan ja siirtyi Loviisaan, mistä sitten vähitellen alkoi ilmestyä sarja taidekirjoja, »Staden som konstverk» ensimmäisenä. Hän oli jälleen tullut yhteen elämänsä taitekohtaan ja etsiyti uudelle alueelle.

Vain suhteellisen vähäinen osa siitä, mihin Strengell museonhoitajakaudellaan 1910-luvulla tähäsi, toteutui. Suuri osa hänen tuolloin meillä tavattoman radikaaleista ja uuttaluovista ajatuksistaan on hautautunut jantevästi ja selkeästi kokoontuvaan, mutta vähitellen pölytynneinä mietintönä ja pöytäkirjoihin merkittyinä puheenvuoroina Taideteollisuusyhdistyksen ja Taideyhdistyksen arkistoihin. Tämän kohdalton ovat saaneet myös uusien museorakennusten suunnitelmat ja tilaohjelmat, joiden laatimiseen Strengellillä arkitehtina oli aivan erityiset edellytykset.

Eivät liioin ne vuodet, jotka Strengellin aktiivinen museomiesvaihe kesti, olleet ensiksi maailmansodan ja sitten kansalaissodan aiheuttaman levottomuuden vuoksi kovin kiitolliset jättätkseen hänen työstään mitään pysyvä jälkeensä. Taideteollisuusmuseo joutui lisäksi piankin muuttamaan pois ahtaaksi käyneestä Hakasalmen huivilasta, jolloin Strengellin luoma näytteilepano purkautui ja hänen laatimansa museo-opas kadotti vähitellen viitetaustansa. Ja Ateneumissa uusi intendentti, Thorsten Stjernschantz toteutti Strengellin lähetettyä hetimien omat ripustussuunnitelmansa. Ei ihme, että Strengell tiettävästi elämänsä lopulla

määritteli itsensä »pilviliinojen arkkitehdiksii», tuskin aivan vailla resignoitunutta kateruutta mielellään.

Ja kuitenkin saa Strengellin museovaieen tarkastelija sen käsityksen, että hänen hahmossaan astui aivan uudenlainen museomiestyyppi suomalaisen museolaitoksen piiriin, laaja-alainen, kansainvälisti orientoitunut, liikkuvan vireän ja otteissaan selkeälinjaisen moderni museonjohtaja. Hänen edustamissaan ja osittain käytännössä toteutamissaan uudistussuunnitelmissa ei ole perifeeristen pienien olojen tuntuua, vaan avarampi kansainvälinen leima. Ne olivat osittain varhaisempia, osittain samanaikaisia ja hyvin samansuuntaisia kuin esimerkiksi Richard Berghin Tukholman Nationalmuseumissa tekemät laajakantiset muutokset, jotka tulivat vaikuttamaan tavattoman paljon Ruotsin taide-elämään ja antoivat sille uuden entistä paljoa leveämän pohjan. Strengellin astuminen Taide-

teollisuusyhdistyksen museon johtoon Ernst Nordströmin jälkeen ja Taideyhdistyksen museon johtajaksi Thorsten Waenerbergin seuraajana näyttää merkinneen Alfred Lichtwarkista lähteneiden modernien museoperiaatteiden ensimmäistä toteuttamisyritystä Suomessa. Keskeisiä uudistavia piirteitä hänen toiminnassaan olivat kokonaismuotoilun ja kuitenkin yksityistä teosta korostava ilmava näytteillepanotapa, jossa esille asetetun materiaalin laatu sai painokkuutta määrään kustannuksella sekä museoiden yleisöön kohdistuvan aktiivisuuden voimakas tehostaminen. Strengellin itselleen museomiehenä asettamia tavoitteita kuvaavat varmaan parhaiten hänen oma luonnehdintansa modernista museonjohtajasta. »Det är ej längre nog med att en museichef förfogar över grundlig konst-historisk lärdom, han måste vara en flammande skönhetsdyrkare och därutöver äga en rent konstnärlig skapande förmåga ...»

# Taiteellinen kotien sisustaminen

o a meilläkin fullut tarpeeksi, jonka tärkeydestä ja kaajais kerrokset ovat tietoisia.

## ME OLEMME OTTANEET TEHTÄVÄKSEMME

pitää myytävänänä täällä larkoitusia varien tarvittavia sineileja niinkuin huonekalu-kankaita, verhoja, uusimia, mattoja y. m.  
Neillä toimitetut ostot on takaena tavaran

## TAITEELLISESTA ARVOSTA

ja sen valmistukseen hyvästä mausta

TAITEELLINEN ASIOMISTO

# Liberty

Taideteollisuusliike Libertyn ilmoitus Kotitalde-lehdessä 1913.

Konstindustriaffären Libertys annons i tidskriften Kotitalde 1913.

# MUSEIMANNEN GUSTAF STRENGELL FASETTER I ETT KUBISTISKT PORTRÄTT

Seppo Niinivaara

Inom sekelskiftets arkitektur fick först nationalromantiken och sedan, nästan omedelbart efter denna, ett rationellare tänke-sätt sina teoretiska principer formulerade i ord i samband med tävlingarna om två stora byggnadsprojekt, Nationalmuseet och Helsingfors' stationsbyggnad. Man krävde att en byggnads blivande funktion klart skulle diktera dess formspråk. I de artiklar, som såg dagens ljus under tävlingarnas gång konstaterade man, att arkitekturen borde avspeglar en byggnads funktion så, att en betraktare genast skulle förstå att han framför sig hade ett finländskt historiskt-ethnografiskt museum eller, som i det andra fallet, en stationsbyggnad. De ledande männen inom den nya, starkt framträgande arkitektgenerationen krävde sannings-enlighet i arkitekturen. Efter långa perioder av stilefterapning höll de allmänna uppfattningarna på att få ett nytt innehåll.

Den första polemiska artikeln — Vårt museum — som var baserad på nya utgångspunkter för den stora och länge planerade nationella byggnadsuppgiften, hade utarbetats av Herman Gesellius, Armas Lindgren och Eliel Saarinen. Den andra, »Arkitektur. En stridsskrift», en pamflett som redan förhöll sig mycket kritiskt till den nationalromantiska inställningen, skrevs av Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus. Arkitekturen var stadd i snabb utveckling och dess ledning låg helt i de ungas händer. Den nationalromantiska riktningen stabilisera sig och den offentliga reaktionen mot den kom omedelbart efteråt, med endast något års mellanrum, vilket ungefärlig motsvarades av åldersskillnaden mellan gruppen Gesellius-Lindgren-

---

Saarinen och gruppen Frosterus-Strengell. Om det gällde att göra ett porträtt av Gustaf Strengell så att form och stil klart skulle bestämmas av uppgiftens karaktär — det som de unga, oppositionella arkitekterna på sin tid fordrade av sina litet äldre kolleger — tror jag, att den analytiska kubismens fasettartade målningssätt bäst skulle återge hans person. Det skulle inte bli någon hel och enhetlig bild, utan en med många olika uttryck, skiftande, bruten. Man skulle hela tiden ställas inför nya

impulser och överraskande situationer. Dragen skulle bestå av skenbart oregelbundna dimensioner, skapade av många skarvar och brytningspunkter och i detta pussel skulle man småningom urskilja konturerna av en helhet. Gustaf Strengell borrade sig in mot sitt väsens estetiska kärna från ständigt nya håll, och när han hade utnyttjat alla sina möjligheter varken ville eller kunde han längre återgå till gamla banor.

Denna strävan efter friska och livskraftiga, nya synpunkter har Strengell själv karakterisrat i sin polemiska skrift »Arkitektur. En stridsskrift», med ett avsnitt som han lånat av Verner von Heidenstam. Citatet är kanske också karakteristiskt för hans egen, ständiga övergång från en uppgift till en annan, därför skall jag ta fram det här: »Såväl inom litteraturen som inom de bildande konsterna eger endast en skola sundhet och livskraft så länge hon ännu hyser hopp att i sin riktning utgöra något, som ännu är o gjordt.» »Så snart skolan icke längre äger ett sådant hopp, inträder en tid af stiltje, af långsamt bortdöende, af liflös efterbildning, eller också följer hastig kris.»

Det förefaller, som om Gustaf Strengells livslinje i hög grad skulle ha varit beroende av denna lagbundenhet. Och hans personliga reaktion när han inte längre »ägde ett sådant hopp» verkar att ha blivit en plötslig kris, som ledde till att han förkasta de redan uppnådda positioner och sökte sig nya vägar. Det skarpt kritisca kynne, som Nils Gustav Hahl hävvisar till när han säger att Gustaf Strengell levde på hat och kärlek, kan också ha bidragit till att skapa krisstitutioner under denna kaleidoskopiskt växlande levnadsbana, som sökte sig nya kombinationer för sin grundinställning.

Sigurd Frosterus har å sin sida i en minnes-skrift, som osökt påminner om ett obduktionsprotokoll (Svenska Tekniska Vetenskapsakademien i Finland. Förfhandlingar 9. 1938) påpekat, att Strengell levde på sin lysande begåvning, sin säkra intuition och kultiverade smak och att hans styrka som arkitekt låg i programanalys och utkast; att han inte tvingade sig själv att besegra de

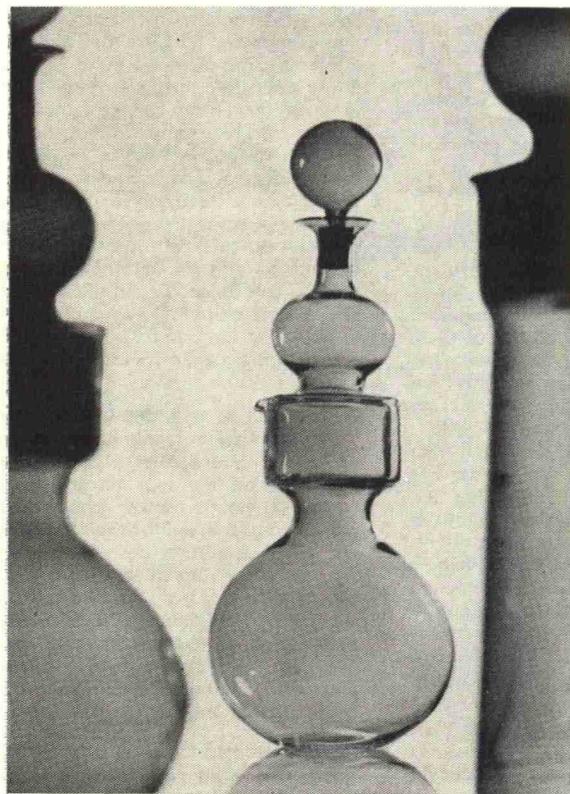
# Kerttu Niilonen

## Suomalainen lasi

Loistava-asuinen kuvateos, jossa esitellään taideteollisuutemme ylpeys, suomalainen lasi, sen historia ja tunnetuimmat valmistajat, kuuluisimmat muotoilijat ja heidän kauneimmat luomuksensa. Saatavana myös ruotsin, englannin ja saksan kielisenä.

112 sivua, 14,20.

# Tammi



hinder han mötte. »Om han stötte på motstånd förnyade han sitt anfall mot ett annat håll eller också gjorde han en helomvändning; när genombrottet inte genast kom avmattades hans intresse».

Stengells person kunde erbjuda tillräckligt av intressant och tacksamt material, avspeglande en hel epok, till ett större litterärt porträtt än den största minnesskrift jag känner till, Sigurd Frosterus nyss nämnda, skarpa etsning. Stengell hörde till de sällsynta personer, vilkas omfattande kulturella kontakter och aktiva medverkan i kulturdebatter kraftigt och färgstarkt avspeglar samtidens fenomen. Hans livsverk, som omfattar många olika områden, uppvisar ständigt växlande miljöer och hans levnad får dramatik av ett hektiskt tempo. Porträttmodellens prismatiska personlighet frestrar därför också jämt till psykologiska folkningar.

Avsikten med denna artikel är emellertid inte att teckna en hel bild av Gustaf Stengell. Uppgiften är mycket mera begränsad, närmast en presentation av Stengells verksamhet som museiman, och bakgrunden till denna, på basen av det material som framkommit i Konstflitföreningens papper samt vid korta upptäcktsfärder bland litteratur och tidskrifter. På sätt och vis är det alltså fråga om en komplettering av den museihistorik, som publicerades i Konstflitföreningens förra årsbok, en komplettering kring en av dess mest intressanta och minnesvärda personer.

---

Gustaf Stengell, läkarsonen från Kotka, var född år 1878. Hans far dog när pojken var bara 4 år gammal, och familjen var då tvungen att flytta till Brahestad. Några år senare gick den nu helt föräldralösa, men mycket duktiga och livliga Gustaf emellertid i skola i Helsingfors, i Nya svenska läroverket, där han blev student 1896. Studierna fortsatte sedan vid Helsingfors universitet, där Stengell avlade fil.kand.examens 1899 med litteraturhistoria och konsthistoria som huvudämnen. Därefter fortsatte han sina studier vid Polytekniska institutet och avlade där arkitekturexamen 1902, samtidigt med den två år äldre Sigurd Frosterus. Vid 24 års ålder var han både filosofmagister och arkitekt.

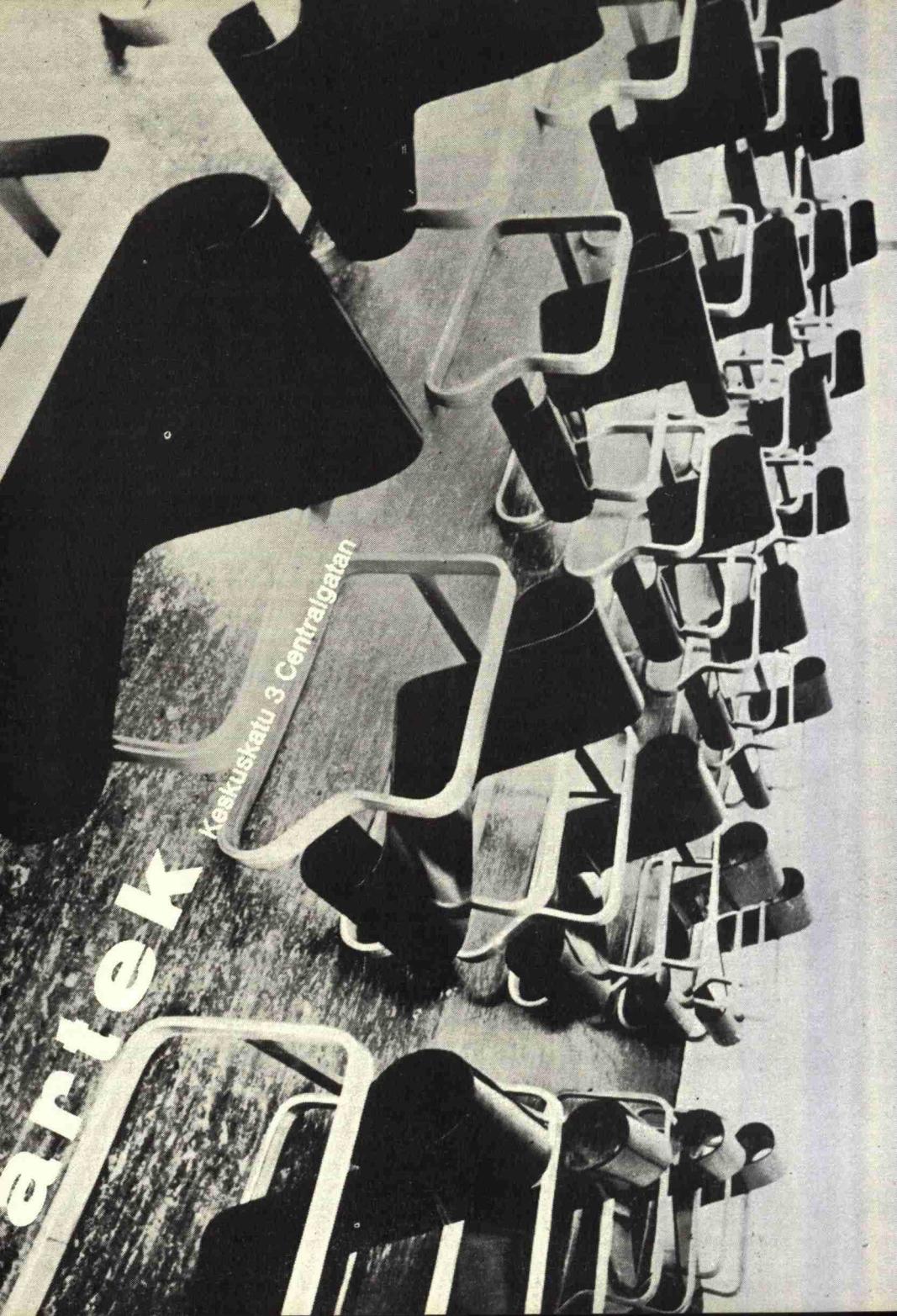
Redan under sina studieår hade Gustaf Stengell på många sätt börjat ta aktiv del i kulturlivet. Ända sedan skolåren hade han kontakt med de litterära, humanistiska och nationellt sinnade kulturmiljöerna, som i början av 1902 övertog den av Karl Flodin utgivna musiktidningen *Euterpe*. Denna tidning utvecklades under några hektiskt

aktiva år till att vid sidan av Finsk Tidskrift och den redan då nästan indragna tidningen Ateneum bli den finlandssvenska kulturdebattens mest synliga forum. Just han hade förtattat den nya *Euterpes* havsfrikska introduktionsdikt, »Unga argonauter», som andades en trotsig optimism mitt under ofärdssårens tryckande atmosfär. »Stormen fyller det buktande/ seglet och spänner skoten/ vanterna susa som strängar av stål./ Trotsigt och djärf, ej fruktande/ skåda vi dock emot den/ molnvägg som skymmer vårt drömda mål...» *Euterpes* korta existens, vars progressiva stämningar avspeglas i denna dikt, som blev en symbol för hela den unga falangen, var en stark, riktgivande fanfar i Stengells liv. Under de år tidsskriften kom ut kom han, trots att han Vistaes mycket utomlands, att bärta en god del av ansvaret för den unga kulturgruppens verksamhet. I *Euterpes* spalter publicerade han också en del av de mest centrala artiklarna under sin tidigare verksamhetsperiod.

Arbetet som kritiker och journalist, som han börjat med i dagstidningarna redan före *Euterpes* tid, var troligen den mest kontinuerliga av alla Gustaf Stengells slingrande verksamhetslinjer. Den började med kritik av måleri, utvidgades till skrifter om arkitektur, snart också till olika frågor rörande tillämpad konst, och fortsatte i en nästan oavbruten ström av ståndpunktstaganden att behandla de mest olika teoretiska och dagsaktuella problem inom konsten. Allt detta vid sidan om andra uppdrag, tills Stengell under sina sista levnadsår helt ägnade sig åt den fria journalistens osäkra yrke.

Utmärkande för Stengells tidningsskrivrar var en lysande och ledig stil, som i sig vackert förenade ett vidsträckt humanistiskt vetande, energiska ståndpunktstaganden, vilka i de debatter Stengell ofta råkade i kunde få en frän, bitande ton. Vidare observerade han, fördömsfritt och aktivt, allt som var nytt och som låg i luften, det må sedan ha varit utländskt eller inhemskt. Nils Erik Wickbergs definition av Sigurd Frosterus att denne, under de första tio åren av detta århundrade, var vår mest betydande kontaktman när det gällde kulturella tilldragelser i västerländska kulturcentra, mäste, åtminstone när det gäller estetiska frågor, utsträckas också till att gälla Gustaf Stengell. Stengell förmade ofta snabbt i början av 1900-talet till sina läsare nyheter om aktuella händelser speciellt inom konstindustrin, troligen också inom arkitekturen på kontinenten. Och via den finländska agentur för den engelska konstindustrifirman »Liberty» som han skötte, förverkliga-

art'ek



de han också i praktiken sin internationella orientering inom konstindustrin och i viss mån också inom måleriet.

Till samma praktiska verksamhetsområde hör också Strengells inflytande som museiman.

Det gemensamma för den allmänna linje, som Strengell och Frosterus följde, samt deras parallella inställning till det inhemska konstlivet kommer tydligt fram i bådas artiklar, om också Frosterus sektor synbarligen var vidare och hans grundinställning djupare kulturhistorisk än Strengells. Den tyngre och grundligare essän och en mera omfattande artikel eller studie var former, som låg närmare Frosterus, medan åter Strengell rörde sig lättare med skarpt ställningstagande, aktuella artiklar och dagskritik. Bådas tänkessätt präglades av en kritisk inställning till de trånga förhållanden inom konsten i hemlandet, en inställning som de förvärvat tack vare sina större, internationella insikter och humanistiska intressen. Detta placerade dem jämstads i opposition mot många företeelser hos oss. Ett bra exempel är deras kritiska inställning till vår nationalromantiska arkitektur, sådan den tar sig uttryck i den gemensamma pamfletten. Kyösti Ålander har i företalen till boken om Viljo Revell påpekat att dessa två författande arkitekters rationella tänkssätt förberedde den funktionalistiska arkitekturens genombrott i början av trettio-talet.

De två humanistarkitekternas, Strengells och Frosterus', inbördes förhållande belyses av de uppskattande rader Strengell skrev till Frosterus 1903, under den tid de hade gemensam arkitektbyrå: »Du är den starkare af oss och den djupare; du vet huru jag utan minsta missunsamhet erkänner detta. Det är därför helt enkelt en naturlig sak. Men du får försöka respektera mina åsikter, där de är för fastrootade för att kunna uppryckas; och jag tror att jag icke är överflödig.»

Också Strengells verksamhet som konstskriftsredaktör, som nådde sin höjdpunkt på 1920-talet i de tre böckerna »...som konstverk» förefaller att delvis ha kommit till jämstads med de journalistiska intressena eller kanske som en följd av dessa. Åtminstone hade han i samband med tidningsartiklar och -essäer studerat de flesta av de ämnen hans böcker behandlade. Strengells och Frosterus' »Arkitektur. En stridsskrift» som Euterpe förlag gav ut, är en samling artiklar som tidigare publicerats i olika dagstidningar. De konsträrer som presenterades i broschyrén »Finska mästare», utgiven 1906, hade Strengell tidigare behandlat i tidskrifts-

essäer eller också följt deras utveckling under sin verksamhet som kritiker. Ämnena för sina främsta arbeten har han åter blivit bekant med både genom sitt forskningsarbete och i sin praktiska gärning som arkitekt, som arrangerar utställningar och som heminredningsarkitekt.

Strengells tid som aktiv museiman var kort och koncentrerad. Veterligen ansåg han själv den som sitt livs mest lysande era. Strengell valdes till intendent för Konstflörföreningens museum efter Ernst Nordström år 1911 och 1914 inträdde han i ledningen för Konstföreningens museum efter J. J. Tikkans korta period som t.f. intendent. I praktiken övertog han emellertid Konstföreningens samlingar i det skick galleriföreständaren Th. Waenerberg, en herre av »den gamla skolan», arrangerade, och samma gamla skola representerade också Nordströms arrangemang i Konstflörföreningens museum. 1918 avgick Strengell från posten som intendent för Konstföreningens museum och till intendent för Konstindustrimuseet efter honom valdes några år senare A. W. Rancken.

Det är skäl att genast konstatera, att Gustaf Strengell hade utmärkta förutsättningar för museiarbetet. Arten av hans studier hade gett honom en vid bakgrund för både de konstnärliga och tekniska problem som kunde förekomma inom ett museum. Hans verksamhet som kritiker och journalist hade hållit honom i intim kontakt med tidens estetiska händelser, och omfattande resor hade gett honom orientering i hur man löst museifrågor utanför hemlandets gränser. Verksamheten som Konstflörföreningens sekreterare från år 1901 hade ställt honom i brännpunkten för konstindustriella frågor här hemma. Liberty-agenturens utställningar och inredningsupdrag hade gett honom praktisk erfarenhet av dylika arbeten och skänkt honom en levande kontakt med den stora allmänheten. Strengell åtog sig rollen som museiföreständare bättre förberedd både teoretiskt och praktiskt än någon av hans föregångare.

Men framför allt var den livliga aktivitet som Strengell redan tidigt gav prov på när det gällde museifrågor ett stort lönade, som det fanns allt skäl att ta i beaktande när man övervägde hans möjligheter. Redan i början av år 1900 hade han t.ex. tagit ståndpunkt till den aktuella tävlingen om Nationalmuseets nya hus och i samband härför framfört synpunkter som visade, att han väl kände till de nyaste strömningarna inom museiarkitekturen; det verkar som om de flesta av hans påpekanden också togs i beaktande, eftersom de finns förverkligade



**KRUUNU-KORU OY**  
MUOTOILU BJÖRN WECKSTRÖM

i den färdiga byggnaden. Som bevis på att Strengell grundligt och, sin vana trogen, också systematiskt analyserande satte sig in i allt som rörde skötseln av ett museum har vi den 1918 publicerade studien »Om konstmuseer», där författaren på basen av en nordisk studieresas två år tidigare i detalj behandlar konstmuseernas uppdelning av utrymmen, belysnings-, färg- och materialfrågor, uppvärming och ventilation samt principerna för hur samlingar skulle ställas ut. Denna studier har blivit klassisk i Finland, den är fortfarande i många fall fullt aktuell. Ytterligare utarbetad hade den under titeln »Konstmuseet som konstverk» kunnat bli ett tillägg till Strengells chef d'œuvre-serie.

Att Strengell också, sedan hans eget arbete på området egentligen upphört, hyste intresse för museifrågor visar bl.a. hans artikelserie »Aktiv museipolitik», som ingick i Hufvudstadsbladet 1923 och som avspeglar de mål han strävät till i sitt eget museiarbete. Försöket att aktivt påverka Konstindustrimuseet framgår åter av det skarpa meningsutbytet i början av 1930-talet mellan Strengell och museets dåvarande intendent Arttu Brummer; diskussionen finns bevarad i Konstflitföreningens protokoll.

När Gustaf Strengell 1923 skrev om aktiv museipolitik indelade han museerna i kvantitets- och kvalitetsmuseer. I den förra, äldre typen av museum var tyngdpunkten lagd på vetenskapliga synpunkter och man tog foga hänsyn till den stora allmänhetens behov och förmåga att tillgodogöra sig de utställda verken när man strävade efter en så fyllig generalmönstring som möjligt. Medan kvantitetsmuseerna framför allt hade sammanställts för att öka vetandet, och därvid skulle komma att ge upphov till den sjukdom, »museitrötheten», som var utmärkande för den föräldrade typen av museer, försökte kvalitetsmuseerna enligt Strengell väcka intresse, öppna dörrarna till den visuella världens outtömliga rikedomar. Och Strengell fortsätter: »Skönhetssinnet väckande och utvecklande blev härmed i samband med fördjupandet av förståelsen för det rent mänskliga momentet i dem, uttrycksmomentet, konstmuseernas centrala syftemål.» Det råder inget tvivel om att inte Strengell själv i sina museer skulle ha strävat till de syftemål, som han ansåg vara typiska för ett kvalitetsmuseum.

För att nå detta mål måste uppställningen arrangeras så att de estetiska värden och de egenskaper som var utmärkande för varje föremål bättre kom till sin rätt, utan att störas av trängsel. Denna uppställnings-

teknik, som Strengell kallade dekorativ, använde han i både sina museer och den skicklighet med vilken han förverkligade den blev en betydande, nyskapande del av hans insats inom finländskt museiväsende.

När Strengell blivit intendent för Konstflitföreningens museum år 1911 blev hans första arbete att flytta museets samlingar från Ateneum till övre våningen i Villa Hagasund, som föreningen fått till sin disposition. Hur det sedan såg ut i det Konstindustrimuseum, som Strengell inredde och hur intendenten hade förvekligat sina uppställningsprinciper, om det har vi en ganska bristfällig och diffus bild. Ty inte heller den katalog, som Strengell utarbetade över samlingarna, ger någon uppfattning om själva montagef. Den enda möjligheten att lära känna museet är att följa med Sigurd Frosterus, när han en vinterdag vid års-skiftet 1912–1913 gick upp för Villa Hagasunds knarrande trappor till övre våningen.

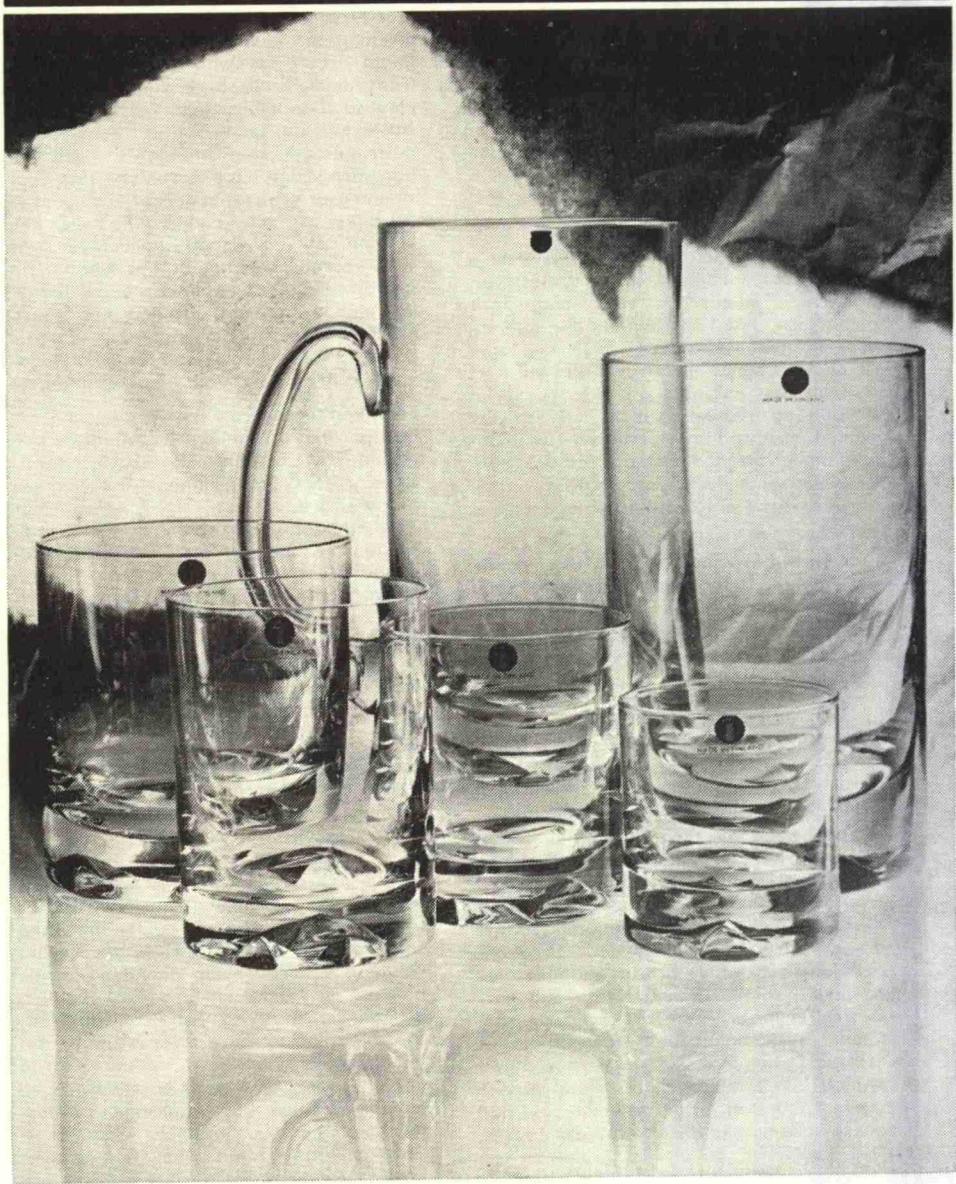
Först kom besökaren in i två rum, som var reserverade för tillfälliga utställningar och just då visade tysk affischkonst och en servis i design av Gunnar Finne. När besökaren gick vidare kom han till en sal, vars vitriner innehöll högbränd skandinavisk och fransk keramik, engelsk keramik, glaserad i glödande färger samt nordisk fajans och porslin, vars gulnande, gråaktiga färger effektfullt kontrasterade mot den violetta bakgrundens. I rummets övriga vitriner, som tyvärr på grund av brist på medel hade blandat innehåll, fanns vidare utländskt glas signerat Gallé, samt pjäser från Venedig, Baccarat och Wien.

I nästa rum, där japanska arbeten av metall, lack och elfenben hade placerats jämte en samling ostasiatiskt porslin, var färgskalan dämpat asketisk som kontrast till föregående salas rika färger. Metallarbetena var placerade på bronsbrun, kinesisk brokad, lack- och elfenbensarbetena åter på ett fibröst underlag vävt av silvergräs. Den inhemska samlingen hade ett eget rum, där Finch's och hans elevers arbeten intog den centrala platsen. På väggarna hängde bl.a. Väinö Blomstedts och Sigrid Wickströms textilier. En utvald grupp silverfäremål mot grön bakgrund och grekiska vaser på gråa underlag av batik bildade en alldelens egen enhet, vid vilken rundvandringen slutade. Presentationen av Strengells utställnings-teknik slutade med ett påpekande att samlingen trots en viss anspråkslöst och knapphet i mycket påminde om lyxaffärerna vid Regent Street och Rue de la Paix. De luxuösa skyltfönstren vid dessa gator hade antagligen också inspirerat Strengell

# jäänsärkijä

Design  
Tapio Wirkkala

i iittala



till det internationella material han valt och till de noga uttänkta effekterna på hans museiutställning.

I den omorganisation som Strengell förverkligade vid sitt Konstindustrimuseum hade han tydligt frigjort sig från den åsikt, som ännu var utmärkande för samlingarnas första skeden, nämligen att den viktigaste synpunkten vid anskaffandet av föremålen var att de skulle fungera som en kopierbar kollektion för Konstindustriella central-skolan, där eleverna där skulle lära känna historiska stilarter. Att denna uppfattning ändrades visar på sätt och vis också det faktum, att samlingarna flyttades från Ateneum, det hus där skolan fortfarande var kvar. Om samlingen fortfarande skulle tjäna eleverna kunde den, enligt Strengells modernare uppfattning, närmast ge stimulerande impulser och prov på rätta och långt drivna materialtekniska lösningar.

Strengell hade försökt göra Konstindustrimuseet till ett speciellt museum för allmänheten. Detta var syftet med hans uppställningsprincip, med den vägledande broschyr över samlingarna, som han utarbetade och som blev färdig 1914, och med den utställningsverksamhet som han bedrev inom museet.

Eftersom professor Aune Lindström behandlat Gustaf Strengells verksamhet som Konstindustrimuseets intendent i ethundraåshistoriken för Konstmuseet i Ateneum, skall jag här nämna endast några av de viktigaste händelserna under den omsvängning, som 1914 inträffade i Strengells arbete som museiman och som förefaller att helt ha eliminrat hans intresse för att utveckla Konstfliföreningens samlingar. Strengell förefaller att nu koncentrera sin kraft på de större uppdrag som erbjöds honom i egenskap av för det redan då mycket större konstmuseet.

När Strengell på hösten 1914 valdes till intendent för konstmuseets samlingar befann sig museets verksamhet ännu en gång i ett brytningsskede. Den förra intendenten hade varit konstnären Thorsten Waenerberg, en målare av den gammaldags, düsseldorfska skolan, och Strengell blev därför den första heltidsanställda ämbetsintendenten, med arbetsuppgifter som klart precicerats i stadgarna. Som stöd fick han en konservator, Eric O. W. Ehrström. Samtidigt bytte också Konstföreningen ordförande. Till ny ordförande valdes Werner Söderhjelm, som redan på Euterpes tid hört till Strengells närmaste krets. Också andra representanter för den yngre generationen hade de senaste åren kommit in bland

Härmed få vi meddela att vi öppnat  
Helsingfors  
Bolevarvägen 30 20 20 20 Telefon 11 34

**Sigurd Frosterus**      **Gustaf Strengell**  
Arkitekt • Fil. mag.      Arkitekt • Fil. mag.

<b>A. E. KNÄPES</b> 17 ALEXANDERSGATAN 17	SKRÄDDERI ETABLISSEMENT
--	----------------------------

Frosterus & Strengellin arkitehtitoimiston ilmoitus  
Euterpea 17.1.1903.

Arkitekturbyrå Frosterus & Strengells annons i  
Euterpe 17.1.1903.



**FINN-FLARE**

Kankaat: Marjatta Metsovaara  
Mallit: Maj Kuhlefelt  
FINN-FLARE SHOP · Kalevankatu 3  
MYYNTIKONTTORI · Lönnrotinkatu 3

Konstföreningens ledande organ, bland annat Sigurd Frosterus. Den nya intendenten kunde därfor räkna med stöd för de åtgärder han planerade i museet.

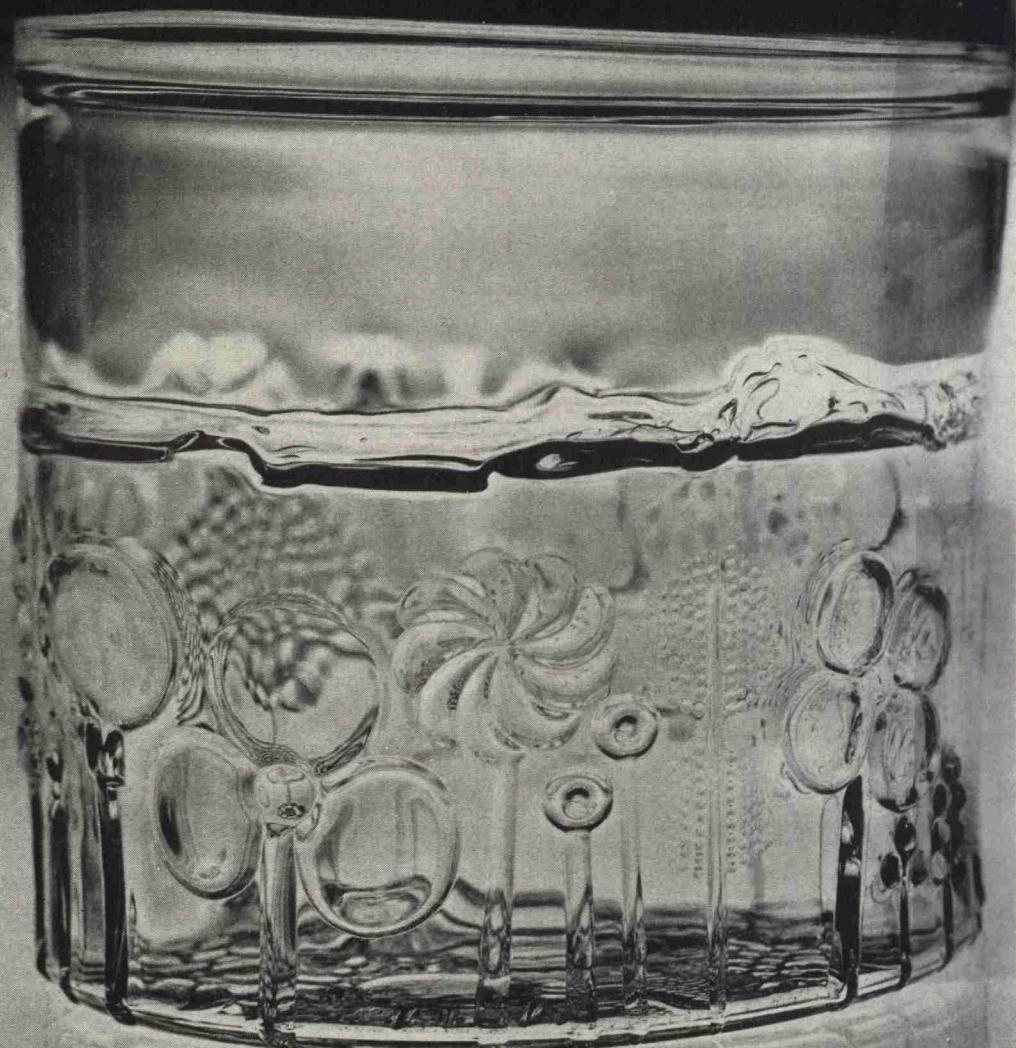
En viktig utgångspunkt för Strengells verksamhet var, att Konstföreningens samlingar på grund av världskrigets utbrott på hösten 1914 var stängda. Detta gav intendenten tillfälle att omedelbart börja med likadana grundliga omorganiseringar i sitt galleri som han hade börjat med också när han blev föreståndare för Konstindustrimuseet. Strengell lät måla museirummens väggar och golv i nya färger, gjorde dörröppningarna mellan rummen lägre, höjde golvlisterna, stängde endel dörröppningar och iordningställde i sitt galleri ett aldeles nytt kabinett för grafik. Vidare reserverade han en liten sal för tillfälliga utställningar. Tavlor och skulpturer rengjordes och ställdes fram på ett aldeles nytt sätt, i glesare och luftigare grupper, så att »dekorativa» principer fick företräde. Igen fick man se prov på museiföreståndarens strävan att åstadkomma ett kvalitetsmuseum framom ett kvantitetsmuseum. Ett visst provisorium utmärkte dock Strengells museum på grund av att en del av de mest betydande inhemska verken hade lånats utomlands, Gallen-Kallela till Venedig och annan inhemsck konst till en baltisk utställning i Malmö. Returnerandet av dessa arbeten födröjdes av världskriget så länge att de kom att stå först till den näste museiföreståndarens förfogande. I varje fall väckte Strengells eleganta och luftiga arrangemang allmän förtrusning när museet öppnades i januari 1915.

Den centrala punkten i Gustaf Strengells musei-ideologi, som han energiskt försökte förverkliga i synnerhet i Konstföreningens samlingar, var ett aktiverande av museiverksamheten till förmån för allmänheten: ett museum är inget självändamål utan finns till för besökare, vilket å sin sida förutsätter att man skaffar fram så många besökare som möjligt och att man ger dem bästa tänkbara förutsättningar att lära känna samlingarna.

I det renoverade och omorganiserade Konstmuseet började Strengell djärvt förverkliga denna sin aktiva museipolitik. Under år 1915 anordnade han sju specialutställningar i Ateneum. På en del av dessa visades konstverk ur museets egna lager, andra bestod av utomstående samlingar. Museiföreståndaren skötte också ensam och effektivt dessa utställningars presspublicitet, genom att i dagstidningarna skriva stora artiklar om utställningarnas temata.

UNIIKKILASIA, OIVA TOIKKA. NK:N NÄYTTELYN SATOA

WÄRTSILÄ



Museet stod, under Strengells ledning, allt jämt i offentlighetens klara ljus också på grund av vissa skandalbefonade händelser, som han inte heller under sin Ateneum-tid kunde undvika. Största förnärmelsen väckte intendenten, när han mycket hårdhånt lät bära ut en stor del konstverk på Ateneums gård, sådana som blivit kvar från olika utställningar. Denna åtgärd väckte enorm uppmärksamhet i pressen. Till de åtgärder som emellertid enhälligt ansågs positiva hörde ett försök att få ett urval av museets arbeten på turné till olika delar av landet, men planerna förföll, då man på den tiden inte hittade lämpliga utställningslokaliteter utanför huvudstaden. Veteriligen hade Strengell också en museikatalog över Konstmuseets samlingar under arbete, men den blev inte heller färdig. Han avgick nämligen helt överraskande på hösten 1918 som intendent och flyttade till Lovisa; där började han sedan småningom ge ut en serie konstböcker, av vilka »Staden som konstverk» var den första. Han hade igen kommit till en vändpunkt i sitt liv och sökt sig nya vägar.

---

Endast en förhållandevis liten del av det som Strengell strävade till under sin tid som museiföreståndare på 1910-talet blev förverkligat. En stor del av hans för oss på den tiden oerhört radikala och nyskapande tankegångar har begravats — fortfarande kraftfullt och klart sammanställda — i form av dammiga betänkanden och protokollfördra repliker i Konstflitföreningens och Konstföreningens arkiv. Detta öde har också drabbat planerna på nya museibyggnader och utrymmen, arbeten för vilka Strengell som arkitekt hade aldeles speciella förutsättningar.

De år under vilka Strengell arbetade som aktiv museiman, var inte, på grund av världskriget och inbördeskriget, vidare lämpliga så att de skulle ha kunnat lämna beständende spår av detta hans arbete. Konstindustrimuseet måste dessutom snart flytta bort från Villa Hagasund, som blivit för trång, varvid Strengells utställningsmontage revs och hans museivägledning småningom miste sin aktualitet. Och i Ateneum förverkligade den nya intendenten Thorsten Stjernschantz så fort Strengell slutat, sina egna intentioner.

Inte att undra på att Strengell i slutet av sitt liv kallade sig »luftslottens arkitekt», säkert inte utan en viss bitterhet.

Och dock får den som granskar Strengells musei-tid den uppfattningen att en aldeles ny typ av museiman med honom trädde fram inom finländskt museiväsende: en



VUOKKO  
MERIKATU 1

internationellt orienterad, rörlig, driftig och rätlinjigt modern museiföreståndare. I de nydaningsplaner, som han presenterade och delvis förverkligade i praktiken finns ingen känsla av periferiska, små förhållanden utan av något öppnare och mera internationellt. De var delvis föregångare till delvis samtidiga med och överhuvudtaget mycket lika de omfattande ändringar som Richard Bergh gjorde vid Stockholms Nationalmuseum. Dessa ändringar kom att få en ofantligt stor inverkan på Sveriges konstliv och gav detta en ny och mycket vidare bas än tidigare. Att Stengell blev utsedd till föreståndare för Konstflitföreningens museum efter Ernst Nordström och för Konstföreningens museum efter Thorsten Wærenberg verkar som ett första försök till förverkligande av de moderna museiprinciper, som utgått från Alfred Lichtwark. Centrala, förnyande drag i hans verksamhet var ett dominerande och ändå luftigt utställningsmontage, som framhävde föremålet och där det utställda materialets kvalitet fick tyngd på bekostnad av kvantiteten. Vidare måste nämnas en kraftigt effektivisering aktivitet gentemot den stora allmänheten.

De mål Stengell själv hade ställt för sitt arbete som museiman beskrivs säkert bäst av hans egen karaktäristik av en modern museiföreståndare: »Det är ej längre nog med att en museichef förfogar över grundlig konsthistorisk lärdom, han måste vara en flammande skönhetsdyrkare och därutöver äga en rent konstnärlig skapande förmåga . . .»



61-308 STOCKMANN-ORNO · LISA JOHANSSON-PAP  
"ORVOKKI" · DORA JUNG ● FOTO BENGT CARLÉ

## KOTIMAAN TOIMINTA

**Teollisuustutkimus:** Toimintavuoden aikana aloitettiin Liiketaloustieteellisessä Tutkimuslaitoksessa yhdistyksen toimeksiannosta perustutkimus, jonka tarkoituksena on pyrkii selvittämään teollisuusmuotoilun osuutta, tavoitteita ja sen käytön mittauksesta mahdollisuuksia joissakin teollisuusyrityksissä. Teollisuustutkimuksella pyritään saamaan aikaan asiallisia perusteita teollisuusmuotoilun ongelmia käsiteleville mahdollisille neuvotteluille. Esitutkimuksen johtajana toimii prof. Mika Kaskimies Liiketaloustieteellisestä Tutkimuslaitoksesta, varsinaisen tutkimustyön suorittaa ekon. Taisto Sulonen.

**Koulunäyttely:** Koulujen kuvaamataidonopetuksen yhteysteen tarkoittua, arkiesineistöämme esittelevä kiertävä pienoisnäyttely on yhdistyksen toimeksiannosta suunnitellut sis.arkkitehti Esa Vapaavuori yhteistyössä eri alojen asiantuntijoiden kanssa. Yhdistyksen puolesta suunnittelutyöhön on osallistunut fil.maisteri Jaakko Lintinen. Kansakoulunopettajain valmistuslaitosten kuvaamataidon- ja käsityöopettajain syyspäivillä Kouluhallituksessa 10.11. esitti sis.arkkitehti Vapaavuori keskustelun alustukseksi näytteitä suunnitteilla olevasta näyttelystä. Samassa tilaisuudessa piti maist. Lintinen näyttelyn liittyvän esitelmän; hän osallistui myös koulunäyttelyn valmistelun yhteydessä Suomen Kulttuurirahaston ja Jyväskylän Yliopiston järjestämään taidekasvatusseminariaan Jyväskylässä 12–18.6.

Koulunäyttelystä tarkemmin vuosikirjan sivulla 10–12.

**»Elämisemme ympäristö»** Kymenlaakson Messut käynti yhdistyksen puoleen tiedustellen kaupallisen toimintansa ulkopuolelle sijoittuvan kulttuurinäyttelyn järjestämismahdollisuuksia. Yhdistyksen ehdotuksesta Kymenlaakson Messut järjesti Kotkassa 3–9.11. »Elämisemme ympäristö»-nimisen näyttelyn, johon yhdistys järjesti taideteollisuusastion ja Kymenlaakson Messut Kymenlaakson kotiteollisuutta ja kulttuurimiljöötä esittelevän osaston. Kotkan Teknillisten koulujen tiloihin rakennetun näytelyn suunnitteli sis.arkkitehti Yrjö Kukkapuro. Taideteollisuusnäyttelyn komissaarina toimi maisteri Jaakko Lintinen. Näyttelyssä kävi noin 2 500 henkeä.

Seuraavat suunnittelijat ja toiminimet ottivat osaa näyttelyyn: Kaija Aarikka, Aarikka-Koru; Timo Sarpaneva, Tapio Wirkkala, A. Ahlström, littalan Lasitehdas ja Karhulan Lasitehdas; Alvar Aalto, Aino Aalto, Ben af Schultén, Viljo Hirvonen, Artek; Ritva Puutila, Finnrya; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Paula Häiväoja, Börje Rajalin, Kalevala Koru; Brita Seppä, Kouvolan Villa; Björn Weckström, Kruunu-Koru; Pirkko Stenroos, Muurame Ky., Martti Vaara & Co; Terttu Tomero, Neovius; Kalevi Piirainen; Rut Bryk, Hertta Häyrinen, Kirsti Ilvesalo, Seija Lampinen, Seija Lähteenmäki, Puuvillatehtaitten Myyntikonttori; Torsten Laakso, Skanno; Olof Ottelin, Stockmann-Keravan Puu; Lisa Johansson-Pape, Svea Winkler, Yki Nummi, Stockmann-Orno; Reino Koski, Ritva Puutila, Uhra Simberg-Ehrström, Suomen Käsityön Ystävät; Dora Jung, Tamppela; Voitto Haapalaisten, Tehkalustet; Lea Nevanlinna, Mirja Panula, TE-MA; Mirja Panula, Velsa; Pirkko Koskimo, Tellervo Strömmér, Fredrika Wetterhoffin Kotiteollisuusopettajaopisto; Ahti Taskinen, Vilka; N. Grandell, Aune Gummerus, Kirsti Ilvesalo, Marjatta Metsovaara, K. Wikberg, Villakunta; Vuokko Eskolin-Nurmesniemi, Vuokko; Maija-Liisa Forss-Heinonen, Pirkko Hammarberg, Helmi Vuorelma; Hilkka-Liisa Ahola, Anja Jaatinen, Birger Kaipainen, Francesca Lindh, Ulla Procopé, Heljätuulia Sundström, Raija Tuomi, Wärtsilä/Arabia; Kaj Franck, Oiva Toikka, Wärtsilä/Nuutajärvi.

## KUVA-ARKISTO

Taideteollisuusyhdistyksen valokuva-arkistoon on vuoden aikana hankittu systemaatisesti kuvamateriaalia taideteollisuuden eri aloilta ja kausilta. Vuoden loppuun mennessä oli arkistokorteilla taideteollisuutta, teollista muotoilua, sisustuksia ja näyttelykuvia noin tuhat kappaletta, toistaiseksi etupäässä uudempaa aineistoa. Arkisto on joitassä vaiheessa saattanut toimia informatiota palvelevana käyttöarkistona niin koti- kuin ulkomaisille lehdistölle sekä muille vierailijoille.

Ulkomaisista lehdistöistä ja muuta julkaisutoimintaa varten on vuoden kuluessa arkistosta toimitettu 511 valokuvaa.



# FISKARS TRIENNALE

palkittua muotoilua · prisbelönad formgivning

## MUSEOTOIMINTA

Kokoelmien inventointi ja järjestely on keskittynyt tekstiileihin ja keramiikkaan. Tekstiilikokoelma on järjestetty ja varastoitu uudelleen. Joukko arimpia silkkitekstileitä siirrettiin Suomen Museoliiton konservointitateljeehen tarkistettavaksi ja kunnostettavaksi. Huomattavimmat kotimaiset tekstiilit valokuvattiin. Myös keramiikkaoastaston esineistö tarkistettiin ja valokuvattiin. Yliopiston Kavalaitoksen ottamia valokuvia kerity 963 kappaletta. Kuvat liitettiin museon kortistoon. Inventointia ja järjestelytöitä ovat suorittaneet Huk. Leena Maunula, Huk. Rauni Magnusson ja ylioppilaat Helinä Annila ja Leena Bergroth.

Maisteri Niinivaara suoritti 19.8.—16.9. väisenä aikana Suomen Museoliiton myöntämällä apurahalla tutustumiskatkan taideteollisuusmuseoihin ja kokoelmiin Oslossa, Lillehamarissa, Trondheimissä, Bergenissä, Göteborgissa, Malmössä, Kööpenhaminaassa ja Tukholmassa. Samalla matkalla hän osallistui Taideteollisuusyhdistyksen edustajana Landsforbundet Norsk Brukskunstin järjestämään taideteollisuuskongressiin Lillehamarissa 22.—24.8.

## Näyttelysuunnitelmia

Ryhdyttiin valmistelemaan taideteollisuuden eri aloilla, varsinkin huonekalusuunnitelijana tunnetun Runar Engblomin muistonäyttelyä. Toimenpiteet näyttelyn aikaansamiseksi jatkuvat v:n 1967 puolella.

Kevätkaudella valmisteltiin Amos Andersonin Taidemuseoon vanhaa kotimaista lasitutontaan ja uudempaa taidelasia käsitteää kesänäyttelyä, joka oli tarkoitus pitää heinä-elokuussa. Näyttelystä luovuttiin Suomen Lasiteollisuusliiton suunnittelemman Suomen lasiteollisuuden 285-vuotisjuhlanäyttelyn takia.

## ULKOMAAAN TOIMINTA

### Finlandia-näyttelyt

III kiertävä Finlandia-näyttely oli 4.—27.2. Prahassa Uluv-hallissa, jossa näyttelyn avasivat opetusministeri Jussi Saukkonen ja Tšekkoslovakian kulttuuriministeri J. Hájek. Läsnä oli myös Suomen suurlähettiläs Atle Asanti. Näyttelyssä oli kävijöitä yhteensä 28 000 henkeä. Prahasta näyttely siirtyi Bratislavaan Dom Kultúryn tiloihin, jossa sen avasivat suurlähettiläs Atle Asanti ja Slovakian koulu- ja kulttuuriministeri J. Lihocký. Näyttely oli avoinna 19.3.—11.4.

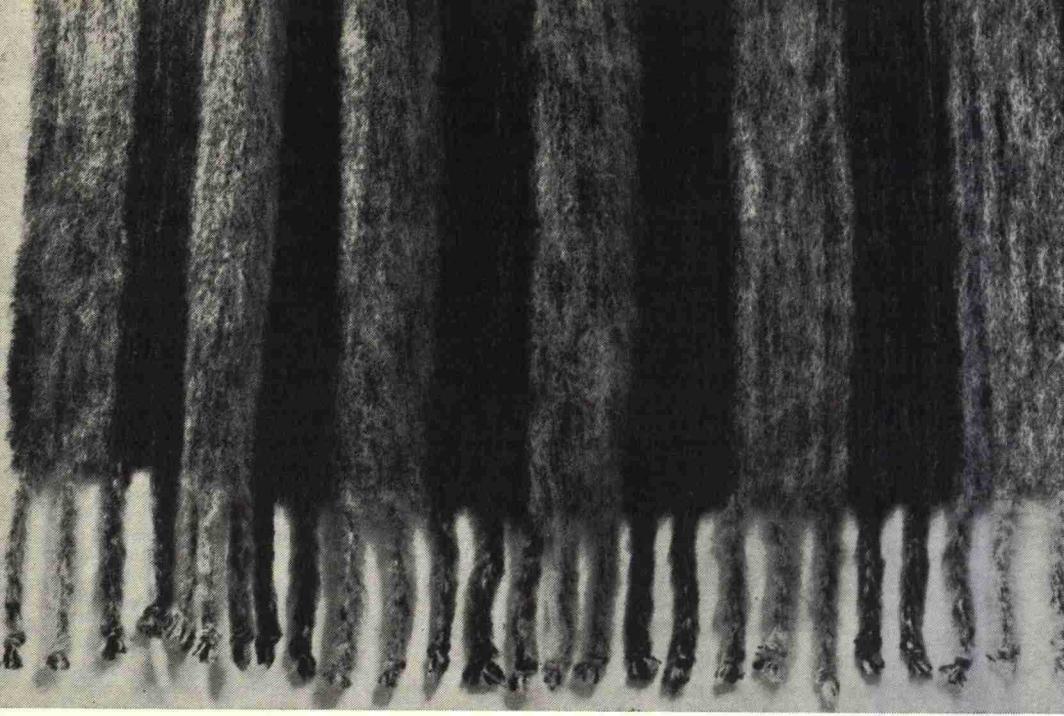
Tšekkoslovakian jälkeen näyttely siirtyi Romaniaan. Se oli avoinna 27.5.—16.6. Bukarestin Sala Dalles-näyttelyhallissa. Avauksen suoritti suurlähettiläs Björn Olof Alholm. Läsnä olivat mm. Romanian kulttuuri- ja taidekomitean johtaja Vasile Florea sekä Romanian taidemuseon johtaja M. Mircea Deac.

Romanialta näyttely siirtyi Bulgariaan. Sofiassa avauksen suorittivat opetusministeri R. H. Oittinen ja Bulgarian opetusministeri Gancho Ganev. Läsnä olivat mm. Suomen suurlähettiläs Wilhelm Schreck, Bulgarian varapääministeri Petar Tantchev ja varauulkomisteri Haralambi Traikov. Näyttely oli avoinna 16.8.—28.8.

Seuraavaksi näyttely esitettiin Belgradissa Jugoslaviassa Izložbeni Paviljon'ssa 21.9.—5.10. Näyttelyn avasivat vt. opetusministeri Ele Alenius ja Belgradin kaupungin varapuheenjohtaja Mile Zekarać. Läsnä olivat mm. Suomen suurlähettiläs Taneli Kekkonen, Jugoslavian kulttuuri- ja opetusministeri Janez Vipotnik sekä kulttuuriyhdisteyksien komission varapuheenjohtaja Dusan Vejnović.

Näyttely siirtyi Zagrebiin Muzej za Umjetnost'iin, jossa se oli avoinna 25.10.—15.11. Avauksen suoritti suurlähettiläs Taneli Kekkonen. Seuraava näyttelypaikka Jugoslaviassa oli Ljubljana, jossa avauksen suoritti suurlähettiläs Taneli Kekkonen. Näyttely on avoinna Moderna Galerijassa 17.12.66—8.1.67.

Finlandia-näytteilyissä on kävijöitä ollut yhteensä n. 90 000 henkeä. Jokaiseen näytteilyyn on sisältynyt myös Suomen esittävä elokuvaohjelma. Televisio ja radio on joka maassa esittänyt ohjelmaa Finlandia-näytteylästä. Bulgarialainen elokuvayhtiö valmisti Sofian näytteylästystä filmin, ja myös lehdistö on ollut erittäin myötäimelinen. Jugoslavia-lainen »Vecernji list»-lehti mainitsee mm.: »Tämä näyttely on meille tervetullut siksi, että näemme miten paljon olemme jääneet tällä alalla jälkeen ja toiseksi siksi, että näemme muutaman muotoilun huippusaavutuksia, jotka eivät ole ainoastaan puhtaista taiteellisia mestarinäytteitä vaan myös jokapäiväisen elämän käyttöesineitä.» Lehdistö on kirjoittanut näytteylästä yhteensä n. 25 000 palstamillimetriä. Finlandia-näytteiden merkitys on näyttänyt olevan siinä, että tällaisen toiminnan avulla Suomesta luodaan kuvaa uudenkaikisen suunnittelun maana uusilla markkina-alueilla.



TULOSSA ON SUUNNITTELEMÄNI:  
PAINETTUJA JA JACQUARD VERHOKAN-  
KAITA – **FINLAYSON-FORSSA**  
PELLAVA TABLETTEJA JA -PÖYTÄLII-  
NOJA – **TAMPELLA**  
JACQUARD VUODEHUOPIA SEKÄ TEHDAS-  
KUTOISIA MATKAHUOPIA  
**TIDSTRANDS YLLEFABRIKER**  
JA TIETENKIN **OMAN KUTOMONI** KÄSIN-  
KUDOTTUJA TUOTTEITA  
TERVETULOA TUTUSTUMAAAN  
VIRONK. 6 PUH 628843

*Kees Powell*

Kiertävän Finlandia-näytelyn komissaarina on toiminut toimitusjohtaja H. O. Gummerus ja arkkitehtina taiteilija Börje Rajalin. Näyttelysihteerin tehtäviä ovat hoitaneet neidit Kirsti Berg ja Katarina Grönhagen.

Seuraavat suunnittelijat ja yhtiöt ovat ottaneet osaa näihin näyttelyihin: Kaija Aarikka, Aarikka-Koru; Timo Sarpaneva, Tapio Wirkkala, A. Ahlström, littalan Lasitehdas; Alvar Aalto, Artek; Olli Borg, Voitto Haapalainen, Ilmari Lappalainen, Jussi Peippo, Askon Tehtaat; Kirsti Ilvessalo, Barker-Littonen; Rut Bryk, Hillervo Lohikoski, Finlayson-Forssa; Marjatta Metsovaara, Ritva Puotila, Finnrya; Olof Bäckström, Bertel Gardberg, Fiskars; Bertel Gardberg, Hackman & Co; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Dora Jung, Dora Jung Textil; Bertel Gardberg, Hopeatehdas; Bertel Gardberg, Paula Häiväoja, Börje Rajalin, Pentti Sarpaneva, Kalevala koru; Björn Weckström, Kruunu-Koru; Maija Isola, Marimekko; Leena-Kaisa Halme, Reino Koski, Terttu Tomero, Neovius; Birgitta Bergh, Bertel Gardberg, Nanny Still, Norrmark Slöjd; Kalevi Piirainen; Timo Sarpaneva, Trudi Schmidt, Talvikki Talvitie, Porin Puuvilla; Nanny Still, Riihimäen Lasi; Timo Sarpaneva, Rosenlew & Co; Carl-Johan Boman, Wilh. Schauman; Lisa Johansson-Pape, Yki Nummi, Svea Winkler, Stockmann-Orno; Kirsti Ilvessalo, Ritva Puotila, Uhra Simberg-Ehrström, Airi Snellman-Hänninen, Suomen Käsityön Ystävät; Dora Jung, Tampella; Voitto Haapalainen, Olli Mannermaa, Tehokaluste; Pirkko Koskimo, Helena Koskivaara, Tellervo Strömmér, Fredrika Wetterhoffin Kotiteollisuusopettajaoisto; Aune Gummerus, Marjatta Metsovaara, Villayhtymä; Pirkko Hammarberg, Maija Kolsi-Mäkelä, Helmi Vuorelma; Kaj Franck, Liisa Hallamaa, Birger Kaipiainen, Francesca Lindh, Richard Lindh, Toini Muona, Ulla Procopé, Raija Tuomi, Wärtsilä/Arabia; Kaj Franck, Antti Nurmesniemi, Wärtsilä/Helsingin Tehdas; Kaj Franck, Oiva Toikka, Wärtsilä/Nuutajarvi.

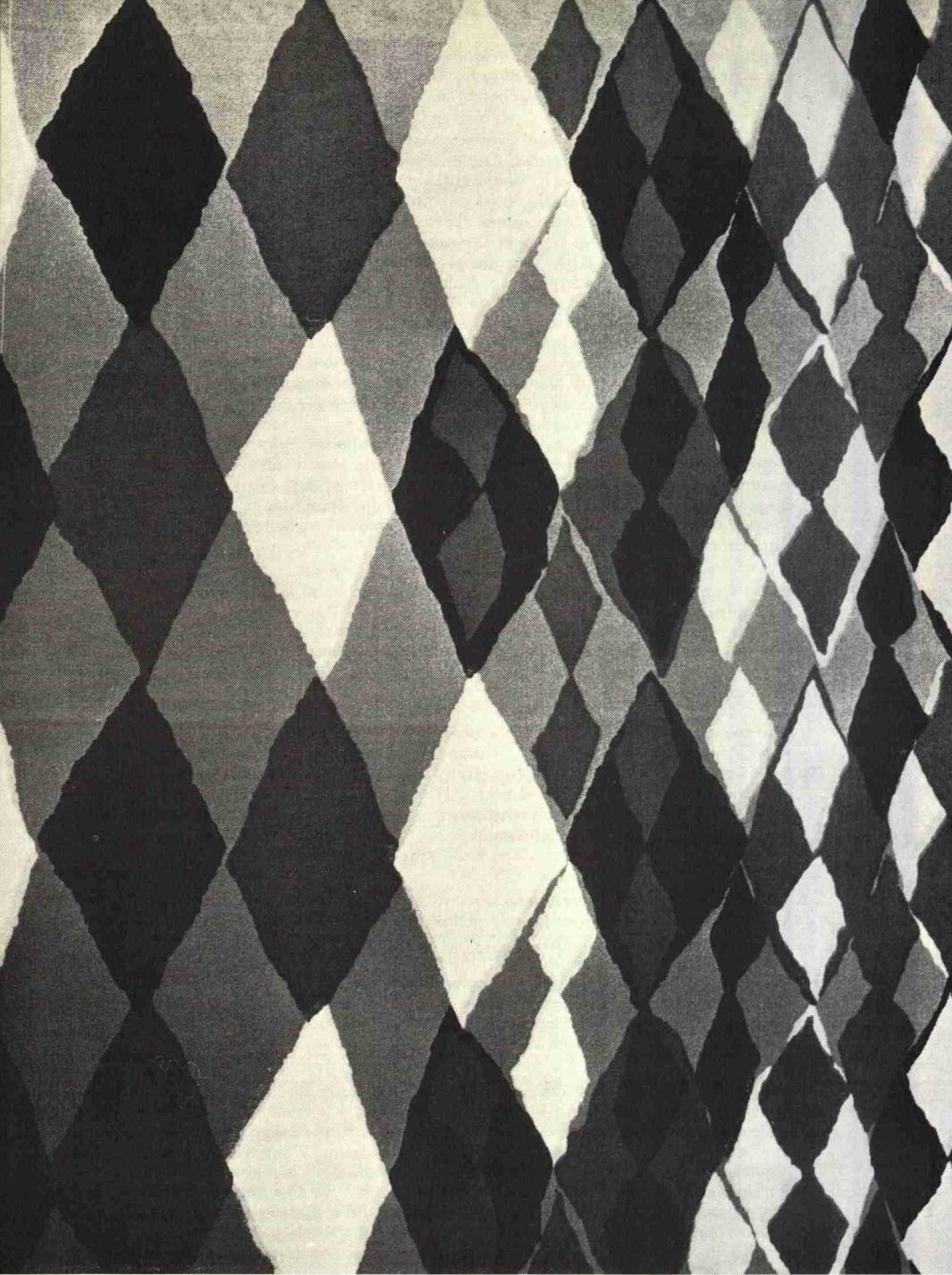
**Bella Centret, Kööpenhamina:** Taideteollisuusyhdistys kutsuttiin Kööpenhaminaan kansainväliin huonekalumessuihin (»Copenhagen Trade Fair») järjestämään suomalaisista sisustustaidetta esittelevä edustusosasto. Näyttelyyn oli kutsuttu Suomen lisäksi Italia ja Tšekkoslovakia. Näyttelyn — joka oli avoinna 21.—30.10. välisen ajan — komissaarina toimi toimitusjohtaja H. O. Gummerus ja sen oli suunnitellut sis.arkki-tehti Yrjö Kukkapuro.

Seuraavat suunnittelijat ja yhtiöt ottivat osaa näyttelyyn: Aino Aalto, Alvar Aalto, Artek; Eero Aarnio, Olli Borg, Askon Tehtaat; Kirsti Ilvessalo, Barker-Littonen; Raili Lampela, Ritva Leivaala, Finlayson-Forssa; Ritva Puotila, Finnrya; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Helena Tynell, Idman; Alvar Aalto, Tapio Wirkkala, Karhu-littalan Lasitehdas; Yrjö Kukkapuro, Lepokalusto; Marjatta Metsovaara, Metsovaara; Nanny Still, Riihimäen Lasi; Lisa Johansson-Pape, Yki Nummi, Svea Winkler, Stockmann-Orno; Dora Jung, Tampella; Maija Kolsi-Mäkelä, Helmi Vuorelma.

**Tukholman kaupunginmuseo:** Dora Jungin ja Lisa Johansson-Papen yhteisnäytely nimeltä »Linne och ljus» otti Taideteollisuusyhdistys haltuunsa ja järjesti sen Tukholman kaupunginmuseoon 28.10.—17.11. Tekstilejä ja valaisimia esittelevän näyttelyn avasi Suomen Tukholman suurlähetttiläs Ralph Enckell. Näyttelyn arkkitehtina toimivat taiteilijat Dora Jung ja Lisa Johansson-Pape, ja komissaarina toimitusjohtaja H. O. Gummerus. Ruotsin lehdistössä erittäin myönteisen vastaanoton saanut näyttely liittyi Ruotsissa käyttyyn Finn Finland-kampanjaan sen kulttuurilinjalla. Näyttelyn siirtämisenä Osloon ja Bergenin on käyty neuvotteluja.

**Näyttelysuuntelmia:** On neuvoteltu edelleen Australiaan ja Yhdysvaltoihin suuntautuvista yhteispuhjoismaisista näyttelykertueista. Kieritonäyttely on pyydetty myös Uuteen Seelantiin. III kiertävä Finlandia-näyttely jatkaa vuonna 1967 Itä-Saksassa, jolloin ensimmäinen näyttelypaikka on Schlossmuseum Weimarissa. Taideteollisuusnäyttelyjä on yhdistykseltä tiedusteltu mm. Tukholmaan, Neuvostoliittoon, Pekingiin, Barcelonaan, Wieniin ja Lontooseen. Vuoden 1967 aikana yhdistys osallistuu vielä Ostendessä pidettävään Euroopan art nouveau-kautta esittelevään näyttelyyn. Yhteisyyssä muiden pohjoismaiden taideteollisuusyhdistysten kanssa yhdistys avustaa Montrealin maailmannäytelyn yhteispuhjoismaisessa vitriininäyttelyssä näyttelyn arkitehtia Åke H. Huldtia.

Milanon Triennalen johto on ilmoittanut, että Triennale siirretään vuoteen 1968.



METSOVAARA OY TEKSTIILITOIMISTO ALEksi 48 B HELSINKI

## TAIDETEOLLISUUDEN TUNNETUKSITEKEMINEN

### Lehdistö ja PR-toiminta

Tarkistettuja taideteollisuutta käsitteleviä kotimaisia lehtikirjoituksia on Sanoma-lehtien Ilmoitustoimiston leikepalvelusta saatu vuoden 1966 aikana 761 kappaletta. Taideteollisuusyhdistyksen lehdistötiedonannot on välitetty — lukuunottamatta yhdistyksen järjestämää lehdistövastaanottoja — STT:n ja Taloudellisen Tiedotustoimiston ja Kotimaisen Tuotannon valtuuskunnan lehdistöpalvelun kautta maan lehdistölle.

Ulkomaisessa tiedotustoiminnassa lehdistölle on tärkeimpänä muotona ollut lehtimies-vierailut, joita yhdistys on järjestänyt sekä omasta aloitteestaan että vastannut Ulkoasiainministeriön tai eri laitosten maahamme kutsumien lehtimiesten taideteollisuuteen liittyvästä ohjelmasta ja opastuksesta. Yhdistys on myös avustanut Ulkomaankaappa-liiton lehden »Designed in Finland» julkaisemisessa.

Yhdistys on laatinut matkaohjelmia, opastanut ja antanut materiaalia mm. seuraaville ulkomaisille lehtimiehille: Miss Psyche Pirie — Homes and Gardens, Lontoo; Mr. Peter Hatch — Design Magazine, Lontoo; Mr. Warren Stokes — House Beautiful Magazine, New York; Miss Adams — The Atlantic Monthly Magazine, Boston; freelance-kirjoittajat Mmes M. Claude-Salvy ja Judith Paley, Pariisi; Miss Rose Slivka — Craft Horizons Magazine, New York; Miss Eleanor Spark — Home Furnishing Daily, New York; toimittajat senor Jorge Glusberg ja senora Marta Berlin — Analisis, Buenos Aires; Frau Elisabeth Schenk — Der Aufbau, Wien; Miss Naomi Barry — New York Herald Tribune, Pariisi; freelance-kirjoittaja, Dr. Johan van Dyck, Antwerpen; toimittaja Lydia Sundelius — Femina, Helsingborg; toimittaja signor Mario De Biasi — Epoca, Milano.

Muista ulkolaista vieraista mainittakoon: professori William E. Pitney, Wayne State University, Detroit; toimitusjohtaja George H. Frost, Frost Ceramic Imports, New York; arkkitehti Jal R. Aria, Bombay; taidemaalarit Jaromir Wišo, Praha; kirjailija Wendy Hall, Lontoo; Amerikan sisustusarkkitehtiliiton lehdistöasiain hoitaja Mrs. Letitia Baldridge; Exposicion Internacional de Artes Aplicadas'in johtaja Luis Gonzales Robles, Madrid; johtaja William H. Wise, Bigelow-Sanford Service, Pariisi; arkkitehti Sten Blomberg, Malmö; johtaja Kaj Dessau, Kööpenhamina; Tukholman kaupunginmuseon intendentti tohtori Hans Eklund; Mme Denise Fayolle, Société Parisienne d'Achats en Commun, Pariisi; johtaja Gontran Goulden, Lontoo; Hannoverin teknillisen korkeakoulun professori Helmut Weber; johtaja Donald R. Altman, Bonniers, New York; Mrs. Alma Houston, Kanadan konsulaatti, Düsseldorf; rehtori Edwin C. Jahn, New York; professori Edusos Jahn ja Mrs. Sima Leake Yhdysvalloista; arkkitehti Cyril S. Mardall, Lontoo; sisustusarkkitehti Murray Oliver, Toronto; johtaja P. N. Robinson, Englanti; Wilton-yhtymän (Connecticut, USA) design-johtaja John B. Ward.

Yhdistys avusti myös toimittaja Ulf Hård af Segerstadin suomalaista taideteollisuutta käsittelevän teoksen toimittamisessa. Mr. Graham Hughesin (Goldsmiths Hall, Lontoo) toimittamaa hopeateosta varten kerättiin modernia suomalaista hopeataidetta koskevaa materiaalia. Lisäksi yhdistys on avustanut englantilaista Design Magazinea hankkimalla materiaalia Suomen itsenäisyyden ajan taideteollisuudesta lehden laatimaan katsaukseen. Samoin yhdistys on avustanut saksalaisten Kunst und Handwerk-lehden Suomi-numeron toimittamisessa, sekä avustanut artikkelein tsekkitäistä Domov-lehteä.

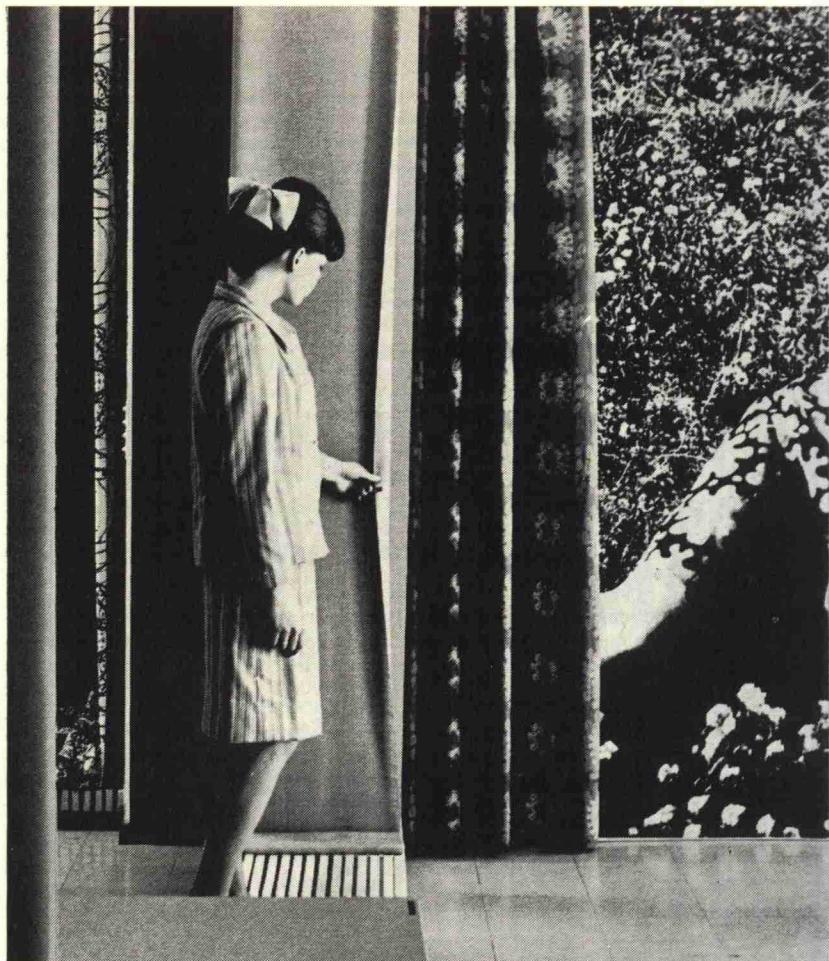
Kansanvalistusseuran 8.8 Oriveden Opistolla järjestämän kansainvälisen »Meet Europe»-seminaarin osanottajille piti maist. Lintinen esitelmän Suomen taideteollisuudesta.

### TUNNUSTUKSIA

Suomen Leijonan Ritarikunnan Pro Finlandia-mitalin on Tasavallan Presidentti myöntänyt keramiikkataiteilija Friedl Kjellbergille.

### PALKINTOJA JA APURAHOJA

Lunningin palkinnon saivat sisarkkitehti Yrjö Kukkapuro sekä ruotsalainen lasiteilija Gunnar Cyrén. Palkintosumma US \$ 7.000 jaettiin tasinan palkinnonsaajien kesken.



Pysyvä, jatkuvasti uusiutuva

# SUOMALAISTA PUUVILLAA

uutuuksien näyttely

Helsingissä

Tervetuloa tutustumaan!



Arkisin 9–17

Lauantaisin 9–15

Fabianinkatu 29–31

Palkinnon jakotilaisuus oli Taideteollisuusyhdistyksen huoneistossa 20.12. Palkinnon luovutti Yrjö Kukkapurolle apurahan lahjoittajan perhettä edustava Mrs. Lis Lunning Rusch Yhdysvalloista.

Taideteollisuusyhdistyksen Kaunis Koti-apuraha jaettiin keraamikko Mirja Lukanderin ja metallitaiteilija Heikki Metsä-Ketelan kesken. Edellinen sai 1 500 markkaa käytettäväksi Marokkoon suuntautuvaan matkaan, jonka tarkoituksesta on tutustua arabikeramiikkaan. Jälkimmäinen sai myös 1 500 markkaa käytettäväksi jatko-opiskeluiden rahoittamiseen Ulmin muotoilukorkeakoulussa (Hochschule für Gestaltung Ulm).

## KUOLLEITA

2.10.1966 kuoli Helsingissä Martta Taipale, eräs maamme merkittävimpia tekstiilitaiteilijoita. Hän oli syntynyt Asikkalassa 31.7.1893.

## JÄSENTOIMINTA

Yhdistyksen jäsenarpajaiset järjestettiin jälleen joulukuussa. Voittojen yhteisarvo oli 4 642,41 markkaa ja lukumäärä 188. Päävoiton, Birger Kaipiaisen keramiikkalaatan (Wärtsilä/Arabia) arvoltaan 430 markkaa voitti fil.tri Jaakko Puokka Helsingistä. Yhdistyksen jäsenmäärä on ollut 3 366, joista maksavia 1 912 ja vapaaajäseniä 1 454. Yhteisöjäseniä yhdistyksellä on 44.

Henkilöjäsenmenot ovat olleet 7 788,40 mk.

## TOIMISTO

Yhdistyksen kirjeenvaihto on ollut edelleen vilkasta, diaarion mukaan yhdistys on lähettynyt toimintavuoden aikana 3 528 kirjettä.

Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja on H. O. Gummerus. Kotimaantoimintaa hoitaa fil.maist. Jaakko Lintinen, ja Taideteollisuusmuseon tehtäviä fil.maist. Seppo Niinivaara.

Yhdistyksen sihteeristöön kuuluvat rouva Harriet Andersson, sekä neidit Kirsti Berg (30.10.1966 saakka), Katarina Grönhagen sekä Sirpa Hyttinen (1.11.1966 lähtien). Yhdistyksen kassanhoitajana on rouva Irja Hellén. Kuva-arkisto on toimintavuoden ajan hoitanut neiti Liisa Rekola.

Hallintomenot ovat olleet 240 538,19 mk.



kalevala koru



## ÅRSBERÄTTELSE

### INHEMSK VERKSAMHET

**Industriundersökningen:** Under verksamhetsåret inleddes vid Företagsekonomiska Forskningsinstitutionen på initiativ av föreningen en undersökning vars avsikt är att försöka klärlägga industriformgivningens andel, mål och möjligheterna att mäta dess användning i några industriföretag. Genom industriundersökningen försöker man skapa en saklig grund för eventuella förhandlingar om industriformgivningens problem. Förundersökningen leds av professor Mika Kaskimies från Företagsekonomiska Forskningsinstitutionen, det egentliga undersökningsarbetet utförs av ekon. Taisto Sulonen.

**Skolutställningen:** En ambulerande miniatyrutställning, som presenterar våra vardagsföremål och är avsedd att kombineras med skolornas bildkonstundervisning, har på föreningens uppdrag planerats av inredningsarkitekt Esa Vapaavuori i samarbete med fackmän från olika områden. I planeringsarbetet har från föreningens sida deltagit fil.mag. Jaakko Lintinen. Vid Folkskollärarnas utbildningsanstalters höstdagar för bildkonst- och handarbetslärare på Skolstyrelsen den 10 november presenterade inredningsarkitekt Vapaavuori som diskussionsinledning prov på den planerade utställningen. Vid samma tillfälle höll mag. Lintinen ett föredrag som anköt till utställningen; i samband med planerandet av skolutställningen deltog han också i konstförringsseminariet som anordnades av Finlands Kulturfond och Jyväskylä universitet den 12–18 juni i Jyväskylä.

Mera om skolutställningen på sidorna 14–16 i årsboken.

**»Vår omgivning»** Kymmenedalens Mässa vände sig till föreningen med en frågan om möjligheterna att anordna en kulturutställning vid sidan av sin kommersiella verksamhet. På föreningens inrådan anordnade Kymmenedalens Mässa 3–9.11. en utställning i Kotka under mottot »Vår omgivning» för vilken föreningen anordnade en konstindustriavdelning och Kymmenedalens Mässa en avdelning som presenterade Kymmenedalens hemindustri och kulturmiljö. Utställningen som hölls i Kotka Tekniska skola, planerades av inredningsarkitekt Yrjö Kukkapuro. Som konstindustriutställningens kommissarie fungerade magister Jaakko Lintinen. Utställningen besöktes av c. 2 500 personer.

Följande formgivare och firmor deltog i utställningen: Kaija Aarikka, Aarikka-Koru; Timo Sarpaneva, Tapio Wirkkala, A. Ahlström, littala Glasbruk och Karhula Glasbruk; Alvar Aalto, Aino Aalto, Ben af Schultén, Viljo Hirvonen, Artek; Riitta Puotila, Finnrya; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Paula Häivölä, Börje Rajalin, Kalevala Koru; Brita Seppä, Kouvolan Villa; Björn Weckström, Kruunu-Koru; Pirkko Stenroos, Muurame Ky., Martti Vaara & Co; Terttu Tomero, Neovius; Kalevi Piirainen; Rut Bryk, Hertta Häyrinen, Kirsti Ilvesalo, Seija Lampinen, Seija Lähteenmäki, Bomullsfabrikernas försäljningskontor; Torsten Laakso, Skanno; Olof Ottelin, Stockmann-Kervo Snickerifabrik; Lisa Johansson-Pape, Svea Winkler, Yki Nummi, Stockmann-Orno; Reino Koski, Riitta Puotila, Uhra Simberg-Ehrström, Finska Handarbetets Vänner; Dora Jung, Tampella; Voitto Haapalainen, Tehokaluste; Lea Nevanlinna, Mirja Panula, TE-MÄ; Mirja Panula, Velsa; Pirkko Koskimo, Tellervo Strömmér, Fredrika Wetterhoffin Kotiteollisuusopettajaopisto; Ahti Taskinen, Vilka; N. Grandell, Aune Gummerus, Kirsti Ilvesalo, Marjatta Metsovaara, K. Wikberg, Villakunta; Vuokko Eskolin-Nurmesniemi, Vuokko; Maija-Liisa Forss-Heinonen, Pirkko Hammarberg, Helmi Vuorelma; Hilkka-Liisa Ahola, Anja Jaatinen, Birger Kaipiainen, Francesca Lindh, Ulla Procopé, Heljä-tuulia Sundström, Raija Tuomi, Wärtsilä/Arabia; Kaj Franck, Oiva Toikka, Wärtsilä/Notsjö.

### BILD-ARKIVET

Konstflif föreningens foto-arkiv har under årets lopp systematiskt anskaffat bildmaterial från konstindustrins olika områden och perioder. Vid årets slut upptog arkivkorten konstindustri, industriell formgivning, inredning och utställningsbilder, c. tusen stycken, tillsvidare i första hand av nyare material. Arkivet har redan i detta skede kunnat fungera som ett bruksarkiv i informationens tjänst, både för representanter för inhemsk och utländsk press samt för övriga gäster. För utländsk press och för övrig publiceringsverksamhet har arkivet under årets lopp kunnat leverera 511 fotografier.



TUOLI N 11 STOL / KRISTIAN GULLICHSEN  
PÖYTÄ N 30 BORD / LARS GESTRANUS

TUKKUMYYNTI / PARTIFÖRSÄLJNING:

NOORMARKKU · NORRMARK

NOORMARKUN KÄSITYÖT · NORRMARK SLÖJ

## MUSEIVERKSAMHETEN

Samlingarnas inventering och organisering har koncentrerats till textilier och keramik. Textilsamlingen har organiserats och lagrats på nytt. En grupp mycket känsliga siden-textilier överflyttades till Finlands Museiförbunds konserveringsatelje för granskning och iordningställande. De märkligaste inhemska textilaerna fotograferades. Också keramikavdelningens föremål kontrollerades och fotograferades. Sammanlagt steg antalet fotografier som tagits av Universitetets Fotografiska institut till 963 stycken. Fotografier fogades till museéts kortssystem. Inventeringen och organisationsarbetet har utförts av hum.kand. Leena Maunula, hum.kand. Rauni Magnusson och studeranda Heliäni Annila och Leena Bergroth.

Magister Niinivaara företog 19.8.—16.9. på ett stipendium som beviljats av Finlands Museiförbund, en orienteringsresa till konstindustrimuseer och samlingar i Oslo, Lillehammar, Trondheim, Bergen, Göteborg, Malmö, Köpenhamn och Stockholm. Under samma resa deltog han som representant för föreningen i en konstindustrikongress som Landsförbundet Norsk Brukskunst anordnade i Lillehammar 2.—4.8.

### Utställningsplaner

Arbetet inleddes på en minnesutställning för den på konstindustrins olika områden framförallt som möbelformgivare kända Runar Engblom. Arbetet på utställningens förverkligande fortsätter under år 1967.

Under vårsäsongen planerade man en sommarutställning i Amos Andersons konstmuseum, som skulle omfatta äldre inhemskt glasproduktion och nyare konstglas. Avsikten var att utställningen skulle äga rum i juli-augusti men man avstod från planerna på grund av den finska glasindustrins 285-års jubileumsutställning som planerats av Finlands Glasindustriförbund.

## VERKSAMHETEN UTOMLANDS

### Finlandia-utställningarna

Den III ambulerande Finlandia-utställningen hölls 4.—27.2. i Uluv-hallen i Prag, där utställningen invigdes av undervisningsminister Jussi Saukkonen och Tjeckoslovakien kulturminister J. Hajek. Närvarande var också Finlands ambassadör Atle Asanti. Utställningen besöktes sammanlagt av 28000 personer. Från Prag flyttades utställningen till Dom Kultury utrymmen i Bratislava där den öppnades av ambassadör Atle Asanti och Slovakien undervisnings- och kulturminister J. Lihocky. Utställningen ägde rum 19.3.—11.4.

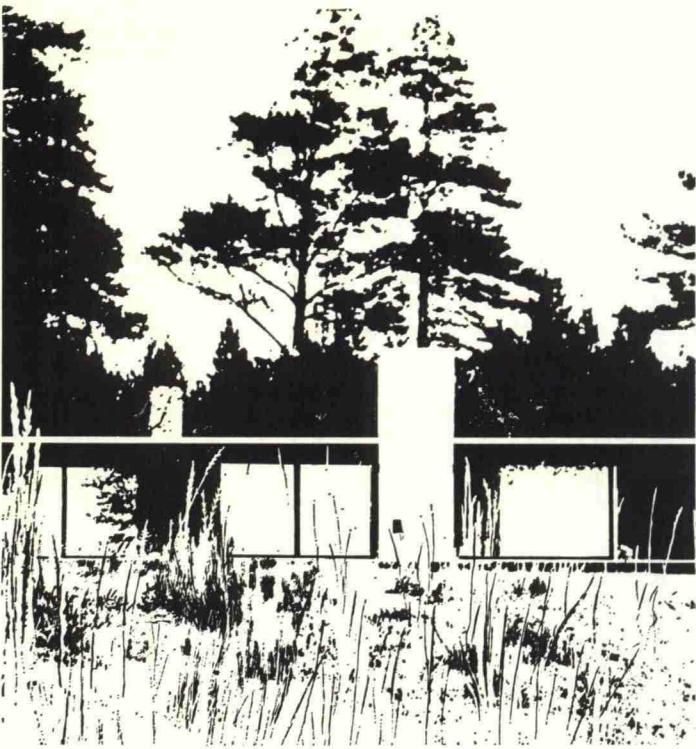
Från Tjeckoslovakien flyttades utställningen till Rumänien. Den var öppen under tiden 27.5.—16.6. i utställningshallen Sala Dalles i Bukarest. Utställningen öppnades av ambassadör Björn-Olof Alholm. Närvarande var bl.a. direktören för Rumäniens kultur- och konstkommitté Vasile Florea samt direktören för Rumäniens konstmuseum M. Mircea Deac.

Från Rumänien flyttades utställningen till Bulgarien. I Sofia öppnades utställningen av undervisningsminister R. H. Oittinen och Bulgariens undervisningsminister Gancho Ganev. Närvarande var bl.a. Finlands ambassadör Wilhelm Schreck samt Bulgariens vicestatsminister Petar Tantchev och viceutrikesminister Haralambi Traikov. Utställningen var öppen 16.8.—28.8.

Därpå presenterades utställningen i Izložbeni Paviljon i Belgrad i Jugoslavien 21.9.—5.10. Utställningen öppnades av ff undervisningsminister Ele Alenius och viceordföranden för staden Belgrad Mile Zekarač. Närvarande var bl.a. Finlands ambassadör Taneli Kekkonen, Jugoslaviens kultur- och undervisningsminister Janez Vipotnik samt viceordföranden i kommissionen för kulturförbindelser Dusan Vejnović.

Utställningen flyttades därefter till Muzej za Umjetnost i Zagreb 25.10.—15.11. Den öppnades av ambassadör Taneli Kekkonen. Nästa utställningsplats i Jugoslavien var Ljubljana där utställningen öppnades av ambassadör Taneli Kekkonen. Utställningen äger rum i Moderna Galerija 17.12.66.—8.1.67.

Finlandia-utställningarna har besöks av sammanlagt c. 90 000 personer. Varje utställning har också omfattat ett filmprogram som presenterat Finland. Varje lands television och radio har haft program om Finlandia-utställningen. Ett bulgariskt filmbolag producerade en film om utställningen i Sofia och pressen har också varit mycket positivt inställd. Den jugoslaviska tidningen Vecernji list konstaterar bl.a. »Vi välkomnar utställningen dels därför att den visar oss hur mycket vi är efter på detta område,



**kaunis kirja suomalaisista pientaloista ja  
saunoista, asunnon ja asumisen yhteydestä  
luontoon 60-luvun arkkitehtuurissamme**

ANNA-LIISA AHMAVAARA

## **ASUMME LÄHELLÄ LUONTOA**

"hyvin ilahduttava asiallisena ajankohtaisen arkkitehtuurin esittelynä, jollaisia ei liemmin ole viime aikoina julkaistu. Teoksessa on rohkeasti loitottu entisten kuvateosten ja lahjajulkaisujen samelta vesiltä. . . Petri Blomstedtin taitto on kokonaisuutena miellyttävästi väljää ja asiallista. . . taitto toimii jopa itsenäisenä esteettisenä elementtinä. Eri kuvaajien valokuvien taso on varsin kiitettävä.." (Leena Maunula, HS) 112 s. 15:20/18:20.

dels därför att vi får se några av formgivningens toppprestationer, som inte bara är rent konstnärliga mästarprov utan också det vardagliga livets bruksföremål». Pressen har skrivit sammanlagt c. 25 000 spaltmillimeter om utställningen. Finlandia-utställningens betydelse förefaller ha varit att man genom en sådan verksamhet skapar en bild av Finland som ett modernt formgivarland på nya marknadsområden. Som den ambulerande Finlandia-utställningens kommissarie har fungerat verkställande direktör H. O. Gummerus och som dess arkitekt konstnären Börje Rajalin. Fröknarna Kirsti Berg och Katarina Grönhagen har varit utställningarnas sekreterare.

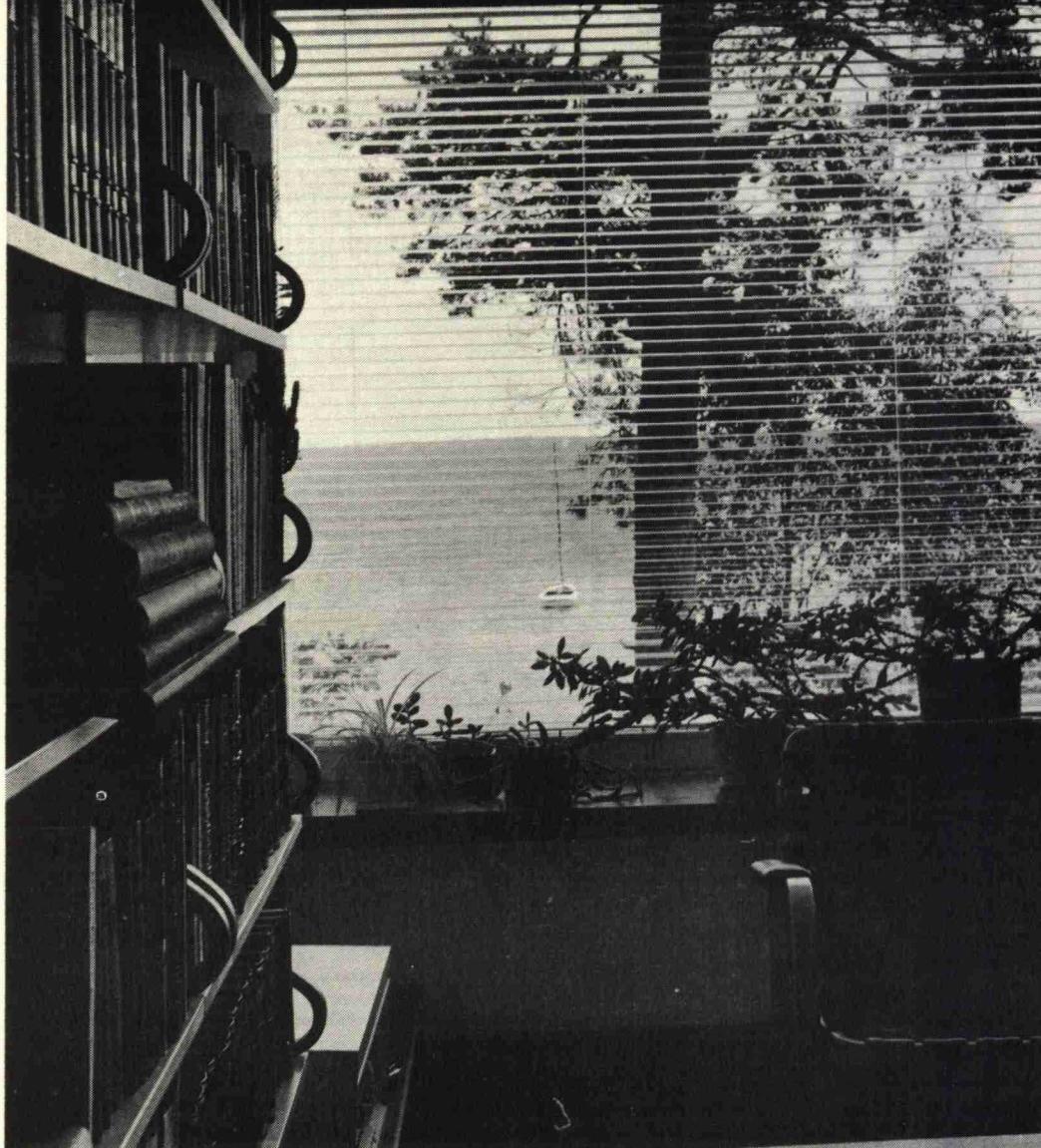
Följande formgivare och firmor deltog i utställningarna: Kaija Aarikka, Aarikka-Koru; Timo Sarpaneva, Tapio Wirkkala, A. Ahlström, littala Glasbruk; Alvar Aalto, Artek; Olli Borg, Voitto Haapalainen, Ilmari Lappalainen, Jussi Peippo, Askon Tehtaat; Kirsti Ilvessalo, Barker-Littoni; Rut Bryk, Hillervo Lohikoski, Finlayson-Forssa; Marjatta Metsovaara, Ritva Puotila, Finnrya; Olof Bäckström, Bertel Gardberg, Fiskars; Bertel Gardberg, Hackman & Co; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Dora Jung, Dora Jung Textil; Bertel Gardberg, Hopeatehdas; Bertel Gardberg, Paula Häiväoja, Börje Rajalin, Penti Sarpaneva, Kalevala Koru; Björn Weckström, Kruunu-Koru; Maija Isola, Marimekko; Leena-Kaisa Halme, Reino Koski, Terttu Tomero, Neovius; Birgitta Bergh, Bertel Gardberg, Nanny Still, Norrmark Slöjd; Kalevi Piirainen; Timo Sarpaneva, Trudi Schmidt, Talvikki Talvitie, Porin Puuvilla; Nanny Still, Riihimäki Glasbruk; Timo Sarpaneva, Rosenlew & Co; Carl-Johan Boman, Wilh. Schauman; Lisa Johansson-Pape, Yki Nummi, Svea Winkler, Stockmann-Orno; Kirsti Ilvessalo, Ritva Puotila, Uhra Simberg-Ehrström, Airi Snellman-Hänninen, Finska Handarbetets Vänner; Dora Jung, Tampella; Voitto Haapalainen, Olli Mannermaa, Tehokaluste; Pirkko Koskimo, Helena Koskivaara, Tellervo Strömmar, Fredrika Wetterhoffin Kotiteollisuusopettajaopisto; Aune Gummerus, Marjatta Metsovaara, Villayhtymä; Pirkko Hammarberg, Maija Kolsi-Mäkelä, Helmi Vuorelma; Kaj Franck, Liisa Hallamaa, Birger Kaipiainen, Francesca Lindh, Richard Lindh, Toini Muona, Ulla Procopé, Raija Tuomi, Wärtsilä/Arabia; Kaj Franck, Antti Nurmesniemi, Wärtsilä/Helsingfors fabriken, Kaj Franck, Oiva Toikka, Wärtsilä/Notsjö.

**Bella Centret, Köpenhamn:** Konstflitföreningen inbjöds till Köpenhamns internationella möbelmässa (Copenhagen Trade Fair) för att organisera en representationsavdelning presenterande finländsk inredningskonst. Till utställningen hade utom Finland också inbjudits Italien och Tjeckoslovakien. Utställningen var öppen 21.—30.10. och som dess kommissarie fungerade verkställande direktör H. O. Gummerus och den planerades av inredningsarkitekt Yrjö Kukkapuro.

Följande formgivare och firmor deltog i utställningen: Aino Aalto, Alvar Aalto, Artek; Eero Aarnio, Olli Borg, Askon Tehtaat; Kirsti Ilvessalo, Barker-Littoni, Raili Lampela, Ritva Leivaala, Finlayson-Forssa; Ritva Puotila, Finnrya; Yrjö Kukkapuro, Haimi; Helena Tynell, Idman; Alvar Aalto, Tapio Wirkkala, Karhula-littala Glasbruk; Yrjö Kukkapuro, Lepokalusto; Marjatta Metsovaara, Nanny Still; Riihimäki Glasbruk; Lisa Johansson-Pape, Yki Nummi, Svea Winkler, Stockmann-Orno; Dora Jung, Tampella; Maija Kolsi-Mäkelä, Helmi Vuorelma.

**Stockholms stadsmuseum:** Dora Jungs och Lisa Johansson-Papes gemensamma utställning »Linne och Ijus» övertogs av Konstflitföreningen som sände den till Stockholms stadsmuseum 28.10.—17.11. Utställningen som omfattade textilier och belysningsarmatur öppnades av Finlands ambassadör i Stockholm Ralph Enckell. Som utställningens arkitekter fungerade konstnärerna Dora Jung och Lisa Johansson-Pape och som kommissarie verkst.dir. H. O. Gummerus. Utställningen som fick ett mycket positivt mottagande i svensk press ingick i den i Sverige förda Finn Finland-kampanjens kulturlinje. Underhandlingar har förts om utställningens presentation också i Oslo och Bergen.

**Utställningsplaner:** Man har också underhandlat om sannordiska utställningsturnéer till Australien och USA. Också Nya Zeeland har anmält intresse för en utställningsturné. Den III ambulerande Finlandia-utställningen kommer 1967 att presenteras i Östtyskland, där den första utställningsorten blir Schlossmuseum i Weimar. Konstflitföreningen har fått förfrångningar om konstindustriutställningar från Stockholm, Sovjet, Peking, Barcelona, Wien och London. 1967 kommer föreningen att delta i en utställning i



# kaunis koti

— vihjeitä viihtyisyyteen

Valiolehdet Oy  
Hietalahdenranta 13  
Helsinki 18

Ostende som presenterar art nouveau-perioden. I samarbete med de andra nordiska konstflitföreningarna understöder föreningen utställningsarkitekt Åke H. Hult med den sammordnade vitrinutställningen vid världsutställningen i Montreal. Milanos Triennal-ledning har meddelat att Triennalen flyttas fram till år 1968.

## KONSTINDUSTRINS BEKANTGÖRANDE

### Pressen och PR-verksamheten

Kontrollerade inhemska tidningsartiklar som behandlar konstindustri har man från Tidningarnas Annonskontors urklippstjänst under år 1966 fått sammanlagt 761 stycken. Konstflitföreningen pressmeddelanden har förmedlats — frånsett av föreningen anordnade pressmottagningar — av FNB, av Ekonomiska Informationsbyrån och av den inhemska produktionsdelegationens presstjänst till landets tidningar.

Den till pressen riktade utländska informationsverksamhetens viktigaste form har varit journalistbesöken, som föreningen dels anordnat på eget initiativ samtidigt som man också svarat för program och information rörande konstindustri för journalister som inbjudits av Utrikesministeriet eller olika inrättningar till vårt land. Föreningen har också bistått vid publiceringen av Utrikeshandelsförbundets tidning *Designed in Finland*.

Föreningen har gjort upp reseprogram, informerat och stött till tjänst med material bl.a. för följande utländska journalister: Miss Psyche Pirie — *Homes and Gardens*, London; Mr. Peter Hatch — *Design Magazine*, London; Mr. Warren Stokes — *House Beautiful Magazine*, New York; Miss Adams — *The Atlantic Monthly Magazine*, Boston; freelance-skribenterna Mmes M. Claude-Salvy och Judith Paley, Paris; Miss Rose Slivka — *Craft Horizons Magazine*, New York; Miss Eleanor Spark — *Home Furnishing Daily*, New York; redaktörerna senior Jorge Glusberg och senhora Marta Berlin — *Analisis*, Buenos Aires; Frau Elisabeth Schenk — *Der Aufbau*, Wien; Miss Naomi Barry — *New York Herald Tribune*, Paris; freelance-skribenten dr Johan van Dyck, Antwerpen; redaktören Lydia Sundelius, — *Femina*, Hälsingborg; redaktören signor Mario De Biasi — *Epoca*, Milano.

Bland andra utländska gäster kan nämnas: professor William E. Pitney, Wayne State University, Detroit; verkst.dir. George H. Frost, Frost Ceramic Imports, New York; arkitekten Jal R. Aria, Bombay; konstnären Jaromir Wišo, Prag; författaren Wendy Hall, London; USA:s Inredningsarkitektsförbunds pressekretare Mrs Letitia Baldridge; Exposición Internacional de Artes Aplicadas direktör Luis Gonzales Robles, Madrid; direktör William H. Wise, Bigelow-Sanford Service, Paris; arkitekten Sten Blomberg, Malmö; direktör Kaj Dessaau, Köpenhamn; Stockholms stadsmuseums intendent dr Hans Eklund, Mme Denise Fayolle, Société Parisienne d'Achats en Commun, Paris; direktör Gontran Gouilden, London; professorn vid Hannovers tekniska högskola Helmut Weber; direktör Donald R. Altman, Bonniers, New York; Mrs Alma Houston, Kanadas konsulat, Düsseldorf; rektor Edwin C. Jahn, New York; professor Edusos Jahn och Mrs Sima Leake, USA; arkitekten Cyril S. Mardall, London; inredningsarkitekt Murray Oliver, Toronto; direktör P. N. Robinson England; Wilton-bolagets (Connecticut, USA) design-chef John B. Ward.

Föreningen bistod också redaktör Ulf Hård af Segerstad med redigeringen av hans bok om finländsk konstindustri. För Mr. Graham Hughes (Goldsmiths Hall, London) bok om silver samlade man material som rörde modern finländsk silverkonst. Dessutom har föreningen bistått engelska *Design Magazine* med att skaffa material för en översikt av Finlands konstindustri under självständighetsperioden. Föreningen har också bistått vid redigeringen av den tyska tidningen *Kunst und Handwerks Finland*-nummer samt försett den tjeckiska tidningen *Domov* med artiklar.

För deltagarna i Folkupplysingssällskapets internationella »Meet Europe»-seminarium, som anordnades i Orivesi 8.8., höll mag. Lintinen ett föredrag om Finlands konstindustri.



KANSAINVÄLISIÄ  
MUUTTOKULJETUKSIA  
PAKKAUKSIA  
HUOLINTAA

INTERNATIONELLA  
FLYTTNINGAR  
INPACKNINGAR  
SPEDITION



Helsinki / Helsingfors

Turku / Åbo • Vaasa / Vasa • Hanko / Hangö • Hamina / Fredrikshamn  
Naantali / Nådendal

## **ERKÄNNANDE**

Republikens president beviljade Pro Finlandia medaljen av Finlands Lejonsorden åt keramikkonstnären Friedl Kjellberg.

## **PRIS OCH STIPENDIER**

Lunning-priset tillföll inredningsarkitekt Yrjö Kukkapuro och den svenska glaskonstnären Gunnar Cyrén. Prissumman US \$ 7 000 delades jämnt mellan pristagarna.

Prisutdelningen ägde rum i Konstflitföreningens lokaliteter den 20 december. Priset överlämnades till Yrjö Kukkapuro av Mrs Lis Lunning Rusch från USA som representerade stipendiegivarens familj.

Konstflitföreningens Kaunis Koti-stipendium delades mellan keramikern Mirja Lukander och metallkonstnären Heikki Metsä-Ketelä. Den förstnämnda erhöll 1 500 mark för en resa till Marocko under vilken stipendiaten skall stifta bekantskap med arabisk keramik. Den sistnämnda erhöll också 1 500 mark som skall användas till finansiering av fortsatta studier vid Ulms formgivarhögskola (Hochschule für Gestaltung Ulm).

## **DÖDA**

Den 2 oktober avled i Helsingfors Martta Taipale, en av vårt lands främsta textilkonsträrer. Hon var född i Asikkala den 31 juli 1893.

## **MEDLEMSVERKSAMHETEN**

Föreningens medlemslotteri anordnades som vanligt i december. Vinsternas sammanlagda värde var 4 642,41 mark och deras antal 188. Huvudvinsten, Birger Kaipiainens keramikplatta (Wärtsilä/Arabia) värd 430,— vanns av fil.dr Jaakko Puokka från Helsingfors.

Antalet medlemmar i föreningen har varit 3 366 av vilka betalande 1 912 och frimedlemmar 1 454. Föreningen har 44 industrimedlemmar.

Utgifterna för personmedlemmar har varit 7 788,40 mark.

## **BYRÅN**

Föreningens korrespondens har fortsättningsvis varit mycket livlig, under verksamhetsåret har föreningen sånt sammanlagt 3 528 brev.

Konstflitföreningens verkställande direktör är H. O. Gummerus. Den inhemska verksamheten sköts av fil.mag. Jaakko Lintinen och Konstindustrimuseets uppgifter sköts av fil.mag. Seppo Niinivaara.

Till föreningens sekretariat hör fra Harriet Andersson samt fröknarna Kirsti Berg (till den 30.10.1966) Katarina Grönhagen samt Sirpa Hyttinen (fr.o.m. 1.11.1966). Föreningens kassörskra är fra Irja Hellén. Bildarkivet har under verksamhetsåret skötts av fröken Liisa Rekola.

De administrativa utgifterna har varit 240 538,19 mark.

# Frenckellin Kirjapaino Oy

HELSINKI ANNANKATU  
PUH. 614



HELSINGFORS ANNEG. 32  
TEL. 61481

## HALLINTO — STYRELSE

### Hallintoneuvosto — Förvaltningsrådet

Puheenjohtaja/Ordförande Jonas Cedercreutz, Arkkitehti/Arkitekt. Varapuheenjohtaja/Viceordförande Kalervo Pakkala, Lainopin kand./jur.kand. Taiteilija/Konstnär Kaj Franck. Rouva/Fru Maire Gullichsen. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus. Pääjohtaja/Chefdirektör Runar Hernberg. Vuorineuvos/Bergsrådet Paavo Honkajuri. Fil.maist/Fil.mag. Hulda Kontturi. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Göran Korsström. Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld. Taiteilija/Konstnär Yki Nummi. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Antti Nurmesniemi. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Seppo Paatero. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Onni Penttilä. Taiteilija/Konstnär Armi Raita. Professori/Professor Aarno Ruusuvuori. Taiteilija/Konstnär Timo Sarpaneva. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Åke Tjeder. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Tanu Toivainen. Varatuomari/Vicehäradshövding Bror Wahlroos.

### Johokunta — Styrelsen

Puheenjohtaja/Ordförande Karl Langenskiöld, Varatuomari/Vicehäradshövding. Varapuheenjohtaja/Viceordförande H. O. Gummerus, Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Arkkitehti/Arkitekt Pekka Laurila. Taiteilija/Konstnär Jukka Pellinen. Isännöitsijä/Disponent Håkan Söderström. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Ilmari Tapiovaara. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Åke Tjeder.

### Koulun rakennustoimikunta — Skolans byggnadskommitté

Puheenjohtaja/Ordförande Jonas Cedercreutz, Arkkitehti/Arkitekt. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus. Fil.maist/Fil.mag. Hulda Kontturi. Ylijohojta/Överdirektör Aarno Niini. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Gunnar Stähle. Rehtori/Rektor Markus Visanti. Sihteeri/Sekreterare: Lainopin kand./jur.kand. Sten Finne.

### Museolautakunta — Museinämnden

Puheenjohtaja/Ordförande H. O. Gummerus, Toimitusjohtaja/Verkst.dir. Arkkitehti/Arkitekt Jonas Cedercreutz. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Antti Nurmesniemi. Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Lisa Johansson-Pape. Fil.tri/Fil.dr. Riitta Pylkkänen. Fil.maist./Fil.mag. Seppo Niinivaara.

### Yhdistyksen edustajat — Föreningens representanter

Taideteollisen oppilaitoksen johtokunnassa/i Konstindustriella läroverkets styrelse: Arkkitehti/Arkitekt Jonas Cedercreutz. Henkilökohainen varajäsen/Personlig suppleant: Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld.

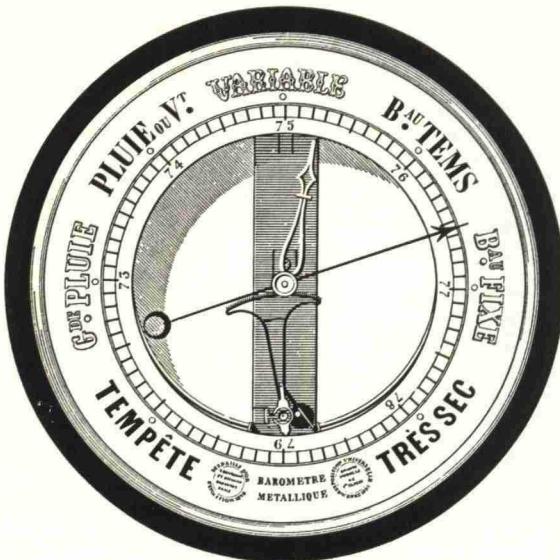
Valtion rakennustaidelautakunnassa/i Statens Arkitekturvärd: Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Olli Borg. Taiteilija/Konstnär Kaj Franck.

Helsingin kaupungin taide- ja kirjallisuusapurahojen jakotoimikunnassa/i Helsingfors stads kommission för utdelning av konst- och litteraturstipendier: Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Lisa Johansson-Pape. Varajäsen/Suppleant: Taiteilija/Konstnär Yki Nummi.

Taidehallin isännistössä/i Principalrådet för Stiftelsen Helsingfors Konsthall: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus. Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld.

Kaunis Koti-lehden neuvottelukunnassa/i tidskriftens Kaunis Koti redaktionsråd: Arkkitehti/Arkitekt Erkki Helamaa. Taiteilija/Konstnär Leena Nummi. Sisustusarkkitehti/Inredningsarkitekt Antti Nurmesniemi. Rehtori/Rektor Markus Visanti.

Suomen Frederik Lunning-palkintokomiteassa/i Finlands Frederik Lunning priskommité: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus.



### Hyvän sään aikana

... on vakuutusturva järjestettävä niin maalla kuin merelläkin.

### En vacker dag

... kan det vara för sent.  
Försäkra i tid, innan en olycka sker.



**SUOMEN MERI FINSKA SJÖ**

Suomen Taideetoliisusyhdistyksen Kaunis Koti-apurahan lautakunnassa / i Konstföreningens i Finland Kaunis Koti-stipendienämnd: Arkkitehti/Arkitekt Jonas Cedercreutz. Taitelija/Konstnär Kaj Franck. Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus. Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld.

Ulkomaanedustuksen virkatalokomiteassa/i Utlandsrepresentationens tjänstebostads-kommitté: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus.

Pohjoismaisessa mallisuojakomiteassa/i Nordiska mönsterskyddskommittén: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus.

Mainoshoitajain yhdistys r.y:n Vuoden Parhaat julisteet-kilpailulautakunnassa edusti yhdistystä fil.maisteri Jaakko Lintinen.

I Mainoshoitajain yhdistys r.y:s tävlingsnämnd för årets bästa plakat representerades föreningen av fil.mag. Jaakko Lintinen.

Suomen Unesco-toimikunnassa/i Finlands Unesco kommitté: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus.

Kansainvälisten kulttuurinäyttelyiden neuvottelukunnassa/i konsultativa kommissionen för internationella kulturutställningar: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus.

Suomen Vientinäyttelylautakunnassa/i Finland Exportutställningsnämnd: Toimitusjohtaja/Verkst.dir. H. O. Gummerus. Varamies/Suppleant: Varatuomari/Vicehäradshövding Karl Langenskiöld.

#### **Yhdistyksen tilintarkastajat — Föreningens revisorer**

Kauppat.maist/ekon.mag. Nils von Essen HTM/GRM, Iainopin kand./jur.kand. Sten Finne, Tilintarkastustoimisto/Revisionsbyrå Ahlberg & Sandman.

#### **Kokoukset — Sammanträden**

Vuosikokous pidettiin 31.3.1966. Vuoden kuluessa on hallintoneuvosto kokoontunut kolme kertaa ja johtokunta seitsemän kertaa.

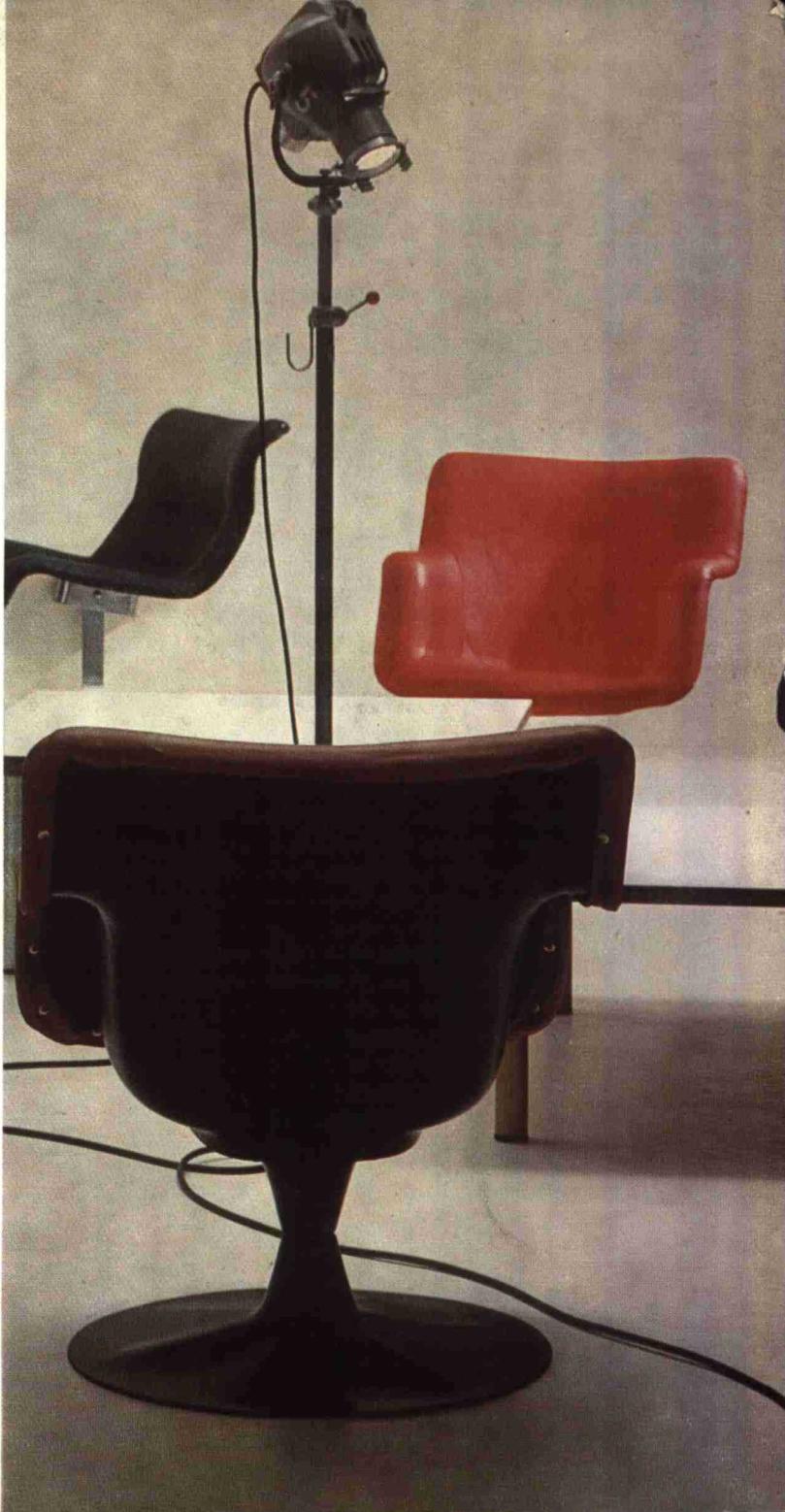
Årsmötet hölls 31.3.1966. Under året har förvaltningsrådet sammanträtt tre gånger och styrelsen sju gånger.

---

Helsinki 1967. Frenckellin Kirjapaino Osakeyhtiö  
Helsingfors 1967. Frenckellska Tryckeri Aktiebolaget



HAIMI



LEPOTUOLIT  
KARUSELLI  
JA JUNIOR

FÅTÖLJER  
KARUSELLI  
OCH JUNIOR

D E S I G N  
KUKKAPURO

HAIMI OY  
HELSINKI