

KASTIKETUNNELMASTA VÄRIEN VALLANKUMOUKSEEN

Suomalaiset design-painokankaat 1960-luvulla

Helsingin yliopisto
Käyttätymistieteellinen tiedekunta
Opettajankoulutuslaitos
Käsityönopettajankoulutus
Pro gradu -tutkielma
Käsityötiede
Huhtikuu 2016
Nina Mattsson

Ohjaaja: Ritva Koskennurmi-Sivonen

Tiedekunta - Fakultet - Faculty Käyttätymistieteellinen		Laitos - Institution - Department Opettajankoulutuslaitos	
Tekijä - Författare - Author Nina Mattsson			
Työn nimi - Arbetets titel Kastiketunnelmasta värien vallankumoukseen – Suomalaiset design-painokankaat 1960-luvulla			
Oppiaine - Läroämne – Subject Käsityötiede			
Työn laji/ Ohjaaja - Arbetets art/Handledare - Level/Instructor Pro gradu -tutkielma / Ritva Koskennurmi- Sivonen		Aika - Datum - Month and year Huhtikuu 2016	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 84 s + 12 liites.
Tiivistelmä - Referat - Abstract <p><i>Tavoitteet.</i> Tutkimuksen tarkoituksena oli kerätä tietoa ja kuvia 1960-painokankaista, analysoida niitä ja rakentaa kuvaa suomalaisesta yhteiskunnasta ja painokankaiden asemasta suomalaisessa tekstiiliteollisuudessa. Tutkimuksen tavoitteena oli myös tarkastella 1960-luvun painokankaita yhteiskunnan muutoksen ja suomalaisen tekstiiliteollisuuden kautta. Yhden näkökulman tutkimukselle tuo 1950-luvun suomalaisen taideteollisuuden läpimurto. Painokankaita markkinoitiin tuolloin designpainokankaina ja olivat vahvasti mukana 1960-luvulla vallinneessa Finnish design-ilmiossä.</p> <p><i>Menetelmät.</i> 1960-luvun laajasta painokangastuotannosta valitsin analysoitavaksi ne 91 kuosia, joista oli tiedossa ajoitus ja suunnittelija. Painokankaiden analysoinnin avuksi laadin luokittelurungon. Painokankaita analysoidessa merkittäviä tekijöitä ovat värit, muodot, sommittelu eli painokankaista puhuttaessa raportti ja sen koko. Primääriaineistona olivat 1960-luvun painokankaat ja sekundääriaineistona aikalaislehdet ja alan kirjallisuus.</p> <p><i>Tulokset ja johtopäätökset.</i> Painokankaiden visuaalinen ulkoasu muuttui huomattavasti 1960-luvulla. Siihen vaikutti paitsi painotekniikan ja värien kehitys, myös normeista vapautumista hakeva nuorisokulttuuri. 1960-luvulla yhteiskunta oli murroksen edessä ja se näkyi painokankaissa muun muassa avaruusaiheina ja sai vaikutteita kulttuurin ajankohtaisista ilmiöistä, kuten musiikista. Tekstiilitaiteilijoita palkattiin suurien tehtaiden ateljeihin suunnittelijoiksi vasta 1950-luvun alussa, sitä ennen painokangasmalleja tilattiin ulkomailta. Kankaanpainanta muodostui omaksi oppinaineeksi 1960-luvun alussa, jolloin alkoi myös yhteistyö teollisuuden kanssa. Marimekon läpimurto ulkomailla ja Finnish design -käsitteen liittäminen painokankaisiin vaikutti painokankaiden taideteolliseen arvostukseen ja menestykseen.</p> <p>1960-luvun teollisille designpainokankaille tunnusomaisimpia merkkejä ovat: rohkeat kirkaat ja vahvat värit, mielenkiintoiset väriyhdistelmät, kuosin valtava koko ja isot yhden kuviokerran kokoiset mallikerrat, puhtaat graafiset linjat ja aikansa modernit ajankohtaiset aiheet.</p>			
Avainsanat - Nyckelord Painokangas, 1960-luku, suomalaiset painokankaat			
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet) ethesis.helsinki.fi			

Tekijä - Författare - Author

Nina Mattsson

Työn nimi – Arbetets titel – Title

From the gravy-coloured atmosphere to the revolution of colours – Printed Finnish design fabrics in the 1960s.

Oppiaine - Läroämne - Subject

Craft Studies and Craft Teacher Education

Työn laji/ Ohjaaja - Arbetets art/Handledare - Level/Instructor

Master's Thesis / Ritva Koskennurmi-Sivonen

Aika - Datum - Month and year

April 2016

Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages

84 pp.+12 appendices

Tiivistelmä - Referat - Abstract

The purpose of this thesis was to gather information and pictures of the 1960 printed textiles, analyze them, and to build the image of Finnish society and the Finnish position of printed fabrics in the textile industry. The aim of this thesis was to examine the 1960s printed fabrics through the change in Finnish society and the textile industry. One aspect of the research will bring is 1950s breakthrough in the Finnish applied art. Printed fabrics were marketed at the time, "Design textiles" and were heavily involved in the 1960s in the prevailing "Finnish design" phenomenon.

From the large production of printed textiles of the 1960s, I chose for the primary data those 91 designs whose timing and designer were known. For the image analysis I created categories according to the colour, shape, composition, repeat and its size. As the secondary data, I analysed magazines of the 1960s and literature.

The visual appearance of printed fabrics changed considerably in the 1960s. Developments in printing technology and colours affected to the visual look of the printed fabrics. In the 1960s, the whole society was in transition and that was reflected in printed fabrics, for example, in space-related motives, youth culture, current cultural phenomena, such as art and music. Large textile factories did not hire textile artists as their designers until the early 1950s, instead, patterns were ordered from abroad. Effective cooperation between designer education and industry began in the 1960s. Marimekko's breakthrough abroad and the concept of "Finnish design" also connected with printed fabrics influenced the new appreciation of applied art and success of printed fabrics.

The characteristic signs of the printed textiles in the 1960s were: bold bright and strong colours, interesting and unconventional colour combinations, motives in huge sizes up to just one motive in one pattern repeat, clean graphic lines and modern topical issues of the time.

Keywords

Printed textiles, 1960's textile design, Finnish textile design

Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited

Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet) ethesis.helsinki.fi

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
2. Arjen kuva 1960-luvulla.....	2
2.1. Kulutusyhteiskunta 1960-luvulla	3
2.2. Nuorisokulttuuri 1960-luvulla	4
2.3. Maalaustaide 1960-luvulla	5
2.4. Pukeutuminen 1960-luvulla	7
3. Painokankaiden tutkiminen.....	8
3.1. Aikaisempia tutkimuksia.....	9
3.2. Tutkimusaineiston rajaus ja tutkimuskysymykset.....	11
3.3. Aineiston analyysi ja luokittelu.....	13
4. Painokangas	16
4.1. Painokankaiden sommittelu ja raporttirakenteet.....	17
4.2. Värien ominaisuuksia.....	19
4.3. Tekstiilivärit	21
5. Suomalaisen painokangassuunnittelun alkuvaiheita	22
5.1. 1960-luvun teolliset painokangastehtaat.....	26
5.2. Helsingin Taidevärjäämö -suomalaisen kankaanpainannan pioneeri.....	27
5.3. Marimekon läpimurto	28
5.4. PMK-Puuvillatehtaiden myyntikonttori.....	31
6. Painokangassuunnittelun koulutus	34
7. Tekstiilitaiteilijat tehtaiden ateljeissa.....	35
8. Taideteollisuuden läpimurto 1950-luvulla.....	39
8.1. Milanon Triennale-näyttely	40
8.2. Sankaripalvonta ja anonymiteetti	42

9. Suomalaiset designpainokankaat 1960-luvulla.....	46
9.1. Esittävät aiheet.....	47
9.2. Kukat ja kasvit.....	47
9.3. Geometriset ja graafiset kuosit	50
9.4. Ornamenttikuosit	52
9.5. Pallokuosit	53
9.6. Raita- ja ruutukuosit	54
9.7. Värit 1960-luvun painokankaissa.....	55
10. Johtopäätökset	59
10.1. Painotekniikan ja värien kehittyminen	59
10.2. Maalaustaiteen vaikutus kuosisuunnitteluun	63
10.3. Finnish-design-käsitteen vaikutus painokankaiden menestykseen	67
10.4. Koulutuksen kehittyminen ja taiteilijoiden ja teollisuuden yhteistyö.....	68
10.5. Nuoriso- ja populaarikulttuurin vaikutus kuosisuunnitteluun	69
10.6. Kohti avaruusaikaa -ajankohtaisten aiheiden vaikutus kuosisuunnitteluun.....	72
11. Tutkimuksen arviointi ja pohdinta.....	75
12. Lähteet.....	79
LIITE 1. Analyysirunko	85
LIITE 2. Painokankaat	86
LIITE 3. Kuvälähteiden lyhenteet	96

1. JOHDANTO

Toimittaja Anna-Liisa Ahmavaara (1970, 7) kirjoittaa vuonna 1970 ilmestyneessä kirjassa *Suomalaisia tekstiilejä*, että Suomen kansan lempilapsi tekstiilien joukossa lienee painettu puuvilla. Hän jatkaa, että painettu puuvilla kävelee vastaan kaduilla, riippuu ikkunoista ja se päällystää huonekaluja. 1960-luvulla tapahtui painokangassuunnittelun vallankumous, joka kiehtoo väririkkaine kankaineen, muotoilusta puhumattakaan. ”Rikasta, romanttista, eksoottista kuviotaidetta, joka on tuoretta ja modernia. Romanttiset kankaat kuohuvat ornamenttiikkaa, värejä, mystillistä sadun ja kansanlaulun tunnelmaa”. Näin kuvaili *Kaunis Koti* -lehden toimittaja 1960-luvun painokankaiden tarjontaa (A.T. 1960/3, 20). 1960-luvulla painokangassuunnittelu oli monimuotoisempaa kuin koskaan aikaisemmin. Eva Taimi on kuvaillut *Kaunis Koti* -lehdessä vuonna 1948 suomalaisten kotien värimaailmaa ”kastiketunnelmaksi”, ruskeiden ja harmaiden värien samea skaala hallitsi suomalaisten vaate- ja sisustusta pitkään. Eva Taimin mukaan tekstiilien tulisi olla iloisia ja raikkaita. (*Kaunis Koti* 1948, 15.) 1960-luvulla värien ja muotojen vallankumous tuli psykologisestikin oikealla hetkellä, sillä tällaisten runsaiden värien ja komeiden muotojen nälkä on varmasti ollut suuri.

Kyselin lähipiiriltä ohimennen, mitä heille tulee mieleen 1960-luvun painokankaista. Lähipiiriin kuuluu henkilöitä, joilla ei ole mitään käsitystä tekstiilihistoriasta tai ylipäätään kiinnostusta tekstiileihin. Sain adjektiiveja: värikäs, graafisuus, puhtaat ja vahvat värit, erilaista, isot kuviot, psykedeelinen ja hieman outo. Tämän tutkimuksen tehtävänä on kuvata, tulkita ja analysoida millaisia olivat 1960-luvun painokankaat? Ja mitkä tekijät vaikuttivat 1960-luvun painokankaiden visuaaliseen ilmeeseen?

Opinnäytetöistä ja tutkimuskirjallisuudesta kävi ilmi, ettei yksinomaan painokankaita ilman yritystaustaa ole tutkittu Suomessa tekstiilihistorian näkökulmasta ainakaan samalla mittakaavalla kuten esim. Marimekkoa, Finlaysonia tai Porin Puuvillaa. Myös siksi 1960-luvun painokankaat ovatkin hedelmällinen kohde tutkittavaksi. Conway (1987, 32) toteaa, että teollisen tekstiilisuunnittelun tutkimukset ovat olleet lähinnä henkilökuvia tai esinetutkimuksia. Wibergin (1992, 12) mukaan taideteollisuutta käsittelevässä kirjallisuudessa kirjoittajia on harvoin kiinnostanut arkiset käyttökankaat, niiden suunnittelijat tai suunnittelu. Suomessa varsinainen

tekstiilisuunnittelun tutkimuksen perinne on muotoutunut vasta 1990-luvulla ja näin ollen modernin tekstiilitaiteen tutkimuksen kenttä on vasta muotoutumassa (Pietarinen 2009, 19).

2. ARJEN KUVA 1960-LUVULLA

1960-lukua voisi luonnehtia sanalla muutos. Minna Sarantola-Weiss tutkimuksessaan *Sohvaryhmän läpimurto* (2003) lainaa Eric Hobsbawnia puhuessaan kulta-ajasta, joka alkoi toisen maailmansodan päätyttyä ja päättyi 1970-luvun alkupuolella. Tällä aikakaudella talous kasvoi maailmanlaajuisesti, arki mullistui uudella teknologialla ja hyvinvointivaltio toteutui Hobsbawnin mukaan vuoden 1970 vaiheilla. Suomessa voimakkain muutos sijoittui 1960-luvulle ja 1970-luvun alkuvuosiin. (Mt. 22–23) Päikki Prihan (2009, 33) mukaan 1960-luku on jäänyt historiaan poliittisen heräämisen ja kuohunnan vuosikymmenenä. Euroopan tapahtumat, varsinkin vuoden 1968 Pariisin opiskelijamellakat ja Tšekkoslovakian miehitys heijastuivat myös Suomeen. Lakkoja ja mielenosoituksia järjestettiin jatkuvasti myös Taideteollisen korkeakoulun tiloissa.

Kaupungistuminen alkoi ja talous kasvoi. Suomessa 1960-luku on taloudellisesti varsin vakaata aikaa, mutta se voimistui erittäin nopeasti vuosikymmenen loppua kohti. Suomalaisten enemmistöstä tuli palkkatyöläisiä ja ihmisiä, jotka olivat riippuvaisia kulutustavaroiden markkinoista. Ihmisten reaaliensiotaso nousi jatkuvasti, ja Sarantola-Weissin mukaan heistä tuli keskiluokkaa. Vasta 1960- ja 1970-luvun Suomea voidaan pitää teollisena yhteiskuntana. Vuodet 1965–1975 olivat suuren maalta- ja maasta muuton sekä kaupungistumisen ydinaikaa. Suomen nopea muutos jätti jäljet maisemaan, rakennuskulttuuriin sekä asumisen tapoihin. Lähiöistä tuli suomalaisen uusi koti ja kansallismaisema. (Sarantola-Weiss 2002, 23.)

Sodan jälkeistä Suomen jälleenrakentamista sekä siihen liittynyttä maareformia ja uusien pientilojen rakentamista voidaan pitää yhtenä Euroopan historian radikaaleimmista. Suomi oli 1940- ja 1950-luvulla ainoa maa, jossa vielä edistettiin pientilojen muodostamista. Vuonna 1949 voimaan astui Arava eli valtion asuntolaina järjestelmä, se painottui metsälähiöihin ja oli laajuudessaan rinnastettavissa 1920-luvun edelliseen suureen asuntorakentamiseen. (Saarikangas 2002, 37.) Saarikankaan (2002, 40) mukaan ajan esteettis-arkkitehtoniset ja sosiaaliset ihanteet, sodanjälkeinen yhteiskuntautopia ja usko asuinympäristön avulla luotavaan parempaan

tulevaisuuteen näkyivät selvästi metsälähiöiden rakentamisessa. Murretut värit ja rakennusmateriaalien kirjo värittivät valkoisen funktionalismin. (Saarikangas 2002, 40.) Vähitellen uudet asuin- ja elintavat juurtuivat osaksi arkea. Moderni muotokieli tuli uuden kaupunki- ja asuntorakentamisen ja kotien uudenlaisen kalustamisen myötä osaksi jokapäiväistä elämää. Se ulottui Saarikankaan (2002, 51) mukaan monille tasoille, maisemaan, tilassa liikkumiseen kuin arkipäivän esineisiin; sänkyihin joissa nukutaan, tuoleihin joissa istutaan ja astioihin joihin tartutaan.

Elintason noustessa 1960- ja 1970-luvulla perheenjäsenien omat makuuhuoneet yleistyivät. Nuoret saivat oman tai yhteisen huoneen, joka merkittiin päällystämällä seinät erilaisilla nuoria miellyttäneillä kuvilla, kuten pop- tai rocktähdillä tai urheilusankareilla. (Saarikangas 2002, 329–330.) Maaltamuutto vilkastutti kodin hankintoja ja esimerkiksi tekstiilien menekkiä. Korvenmaa (2009, 244) esittää, vaikka taideteollisuuden kaari 1960-luvun alusta 1970-luvun puoliväliin oli tuotannon ja kulutuksen suhteen ehyt, itse esine-, muoto-, ja värimaailma kävi läpi voimakkaita muutoksia. 1960-luvun alun moderni niukkailmeisyys vaihtui kansainvälisen pop-kulttuurin ja op-taiteen innoittamaan kokeilevaan ja voimakasväriseen sisustamiseen. Ajan henkeä leimasi vaihtoehtojen etsintä ja kokeilevuus johti ensimmäisiä kotejaan etsivät nuoret etsimään myös toisenlaisia tavaraidentiteettejä kuin vanhempansa. Korvenmaa (2009, 244) toteaa, että epämuodollisuus, auktoriteettien kumoaminen ja uudet kansainvälistymisen tuomat virikkeet ruokkivat sisustamista ja varsinkin pukeutumista.

Huokuna (2006, 16) on tutkimuksessaan *Vallankumous kotona*, lähettänyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vastaajaverkostolle kyselyn aiheesta, ”ensimmäinen oma koti 1960-luvulla”. Vastauksista kävi ilmi, että esinekulttuurin uudistuminen motivoi hankkimaan uutta nuorten muuttajien ensimmäiseen omaan kotiin. Nämä esineet olivat Marimekon verhoja ja Arabian astioita. Huokuna (2006, 175) toteaa, että suomalaisessa kodissa korkealaatuinen design oli arkipäivän esinekulttuuria.

2.1. KULUTUSYHTEISKUNTA 1960-LUVULLA

Kulutuskulttuurille on Sarantola-Weissin (2002, 338) mukaan ominaista ihmisten aktiivinen suhde esineisiin. Esineet saavat sosiaalisia ja emotionaalisia tehtäviä, eikä niiden suhde perustu ainoastaan

käyttöarvoon. Esineiden avulla yksilö luo rajoja itsensä ja muiden välille ja viestii näin yhteenkuuluvuutta. Esineiden hankkiminen, järjestäminen, siivoaminen ja korjaaminen tekevät osan omaa elämää ja persoonaa. Esineet muuttuvat merkityksellisiksi kun niihin sidotaan tunteita ja muistoja. Sarantola-Weissin (2002, 338) mukaan media ja mainonta pitävät yllä ja uudistavat näitä käsityksiä. Sarantola-Weiss kiteyttää, että elämä kulutusyhteiskunnassa on päivittäistä seurustelua tavaran kanssa (Sarantola-Weiss 2002, 338). Tarvainen (1993, 13) kirjoittaa, että aatteiden tasolla 1960-luvun radikalismi näkyy selvästi mainosmaailmassa. Mainostajat eivät enää myy tavaroita vaan 1960-luvun ihanteita: vapautta, rakkautta ja arkipäivästä irtaumista. Mainonnalla oli myös Tarvaisen (1993, 27) mukaan keskeinen osa elämän kaupallistumisessa. Mainokset manipuloivat ja alkoivat muokata ihmisten käyttäytymistä, heidän tarpeitaan ja toiveitaan.

Kulutuskulttuurin vastapainoksi tee-se-itse-kulttuuri yleistyi nopeasti 1960- ja 1970-luvun vaihteessa. Ajatuksena oli, että asumistasoa saattoi nostaa merkittävästi pienin kustannuksin kuka tahansa. (Sarantola-Weiss 2002, 340.) Kotinikkarin avuksi lehdissä julkaistiin vinkkejä ja ohjeita esimerkiksi ryijymaton solmimiseen. Mainosten ja lehdistön mukaan kaikenlainen nikkarointi ja käsityö ovat helppoa ja hauskaa ja sopivat sitä paitsi perheihanteeseen. Sarantola-Weiss (2002, 344) toteaa, että lehdillä on ollut suuri merkitys kulutusyhteiskunnan käyttöohjeina. Ne ovat opettaneet kriittisyyttä, kertoneet uusista tuotteista ja käyttötavoista ja mihin mikäkin tuote sopii. Ne ovat myös opettaneet vertailemaan hinta-laatu suhdetta. *Suomen Kuvalehti* ja *Kotiliesi* ovat kasvattaneet suomalaisia usean sukupolven ajan. *Kaunis Koti* -lehti oli keskeinen kodin sisustuksen alalla. (Sarantola-Weiss 2002, 344.)

2.2. NUORISOKULTTUURI 1960-LUVULLA

Sodan jälkeen syntyneet suuret ikäluokat olivat 1960-luvulla nuoruusiässä. Nuoria aikuisia oli 1960-luvun lopulla ennätysellisen paljon. (Aapola & Kaarninen 2003, 425.) Tarvainen (1993, 23) kirjoittaa, että 1960-luvulla sukupolvien välille alkoi kasvaa todellinen kuilu. Se selittyy Tarvaisen (1993, 23) mukaan tieteen ja teknologian kiihtyneellä kehityksellä. Nuorten henkisen kapinan taustalla oli voimakkaan teknologisen kehityksen ja kiihtyvän taloudellisen kasvun aiheuttama yhteiskunnan rakennemuutos. Musiikki hallitsi jo 1950-luvulla nuorisokulttuuria. Musiikkimarkkinat synnyttivät tuotteita, kuten äänilevyjä, lehtiä, kirjoja, ja palveluita, kuten kahviloita, konsertteja ja

musiikkifestivaaleja. Musiikki sai nuoret kokoontumaan, kuuntelemaan ja tanssimaan. (Aapola & Kaarninen 2003, 429.)

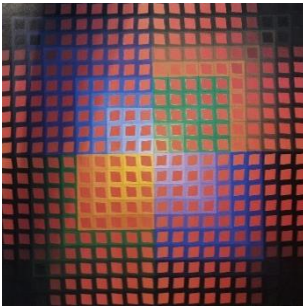
Flower Power -hippiliike oli voimakkaasti vaikuttanut nuorisokulttuuri ja protestiliike, joka sai alkunsa 1960-luvulla. Se levisi Suomeen 1960-luvun puolivälin jälkeen. Hippiliike vastusti konservatiivisia ja keskiluokkaisia arvoja. Ihanteina olivat rauhanaate, Vietnamin sodan vastustaminen, suvaitsevaisuus ja ”vapaa rakkaus”, joka oli kapinointia seksuaalinormistoa vastaan. (Fogg 2008, 82.) Rakkaus oli hippifilosofian avainsana ja Beatlesien ”All you need is love” oli rakkauden apostolien tunnussävel (Tarvainen 1993, 69). Hipit olivat Tarvaisen (1993, 69) mukaan mediailmiö poikkeuksellisuutensa vuoksi. Hipit tunnistettiin värikkäistä vaatteistaan ja miehien pitkistä hiuksista. Hippiliike oli osa 1960-luvun kulttuurista ja poliittista kuohuntaa. Hipit vastustivat kaupallistumista ja massatuotantoa, söivät kasvisruokaa ja käyttivät huumausaineita. Teolliset ja synteettiset tuotteet olivat pannassa ”kukkaislapsille”. Hipeillä oli vaihtoehtoinen elämäntyyli, joka kunnioitti kotikutoista ja luonnonmateriaaleja. Muutettiin maalle kommuuneihin, ja muoti tuli käsityömäiseksi. Hipit olivat Foggin mukaan (2008, 82) edelläkävijöitä nykyajan kestävän kehityksen kanssa. (Fogg 2008, 82; Tarvainen 1993, 69.)

2.3. MAALAUSTAIDE 1960-LUVULLA

1960-luvun alku oli kiivaan informalismin aikaa, jonka aalto vaimeni vuosikymmenen edetessä. Kokonaisuutena katsoen 1960-luku oli sekä informalismin että muodollisemman abstraktin suuntauksen konstruktivismiin, joukkotiedotuksen ja mainonnan elementtejä omaksuvan taiteen aikaa, muuntelevan pop-taiteen, yhteiskunnallisen osallistumisen, kokeellisen taiteen ja taiteiden välisten rajan ylitysten vuosikymmen. Teosten prosessimaisuus, väliaikaisuus ja taiteilijoiden osallistuminen taideteokseen olivat uusia ajankohtaisesta taiteesta omaksuttuja keinoja, joita meillä toteutettiin taidelajeja yhdistelevän *happeningin* nimellä. Uusi taide valtasi kadut, torit ja julkiset tilat. (Johansson 2002, 88.) Johanssonin (2002, 88) mukaan viimeisetkin kansalliset erityispiirteet hautautuivat kansainvälisiin ongelmiin, kuten kolmannen maailman köyhyyteen, maailmalla käytyihin sotiin, ympäristön saastumiseen ja liialliseen kuluttamiseen. (Johansson 2002, 88.)

Konkreettinen maalaustaide sijoittuu vuosille 1955–1975. Konkreettisen abstraktion maalarien kuten esimerkiksi Mark Rothkon teokset perustuivat konkreettisten rakenneosien kuten pinnan,

viivojen, volyymin, tilan ja värin käyttämiselle. Heidän nonfiguratiivisien maalauksien ainoa ominaisuus on väri. Heille värit olivat fyysikaalisia ilmiöitä, joiden erilaisia ilmiöitä voi tutkia kokeellisesti. (Krausse 2000, 110–111.) Myös op-taiteen, jonka lyhenne tulee sanoista optinen taide, taiteilijat tutkivat värien ja muodon vaikutuksia. Kraussen (2000, 111) mukaan heidän värisevillä kuvilla oli suuri vaikutus sisustukseen 1950–60-luvuilla. Op-taiteen isä ja merkittävä edustaja on Viktor Vasarely, joka käytti omista maalauksistaan termiä kineettinen taide (kuva 1).



Kuva 1. Viktor Vasarely, Lant II. 1966. (Krausse 2000, 111).

Op-taiteilijoita kiinnosti kaksikulotteinen kuvapinta, ja heidän aikaansaamansa liike oli fysiologista ärsytystä, joka syntyi värien voimakkaasta yhteentörmäyksestä. Se saattoi aiheuttaa huimausta ja näköharhoja. Värikenttämaalaukset, colourfield painting, oli suuntaus, joka tutki värejä analyttisesti. Värioppia tutkineen Josef Albersin mukaan väriin tulee eloa vasta vuorovaikutuksessa muiden värien kanssa. (Krausse 2000, 111.)

Uusrealismi sijoittuu vuosille 1958–1975. Uusrealismissa taiteilijat ponnistelivat kaataakseen taiteen ja elämän välisiä rajoja ja etsivät jatkuvasti uusia ilmaisumuotoja. Esimerkiksi *happening*-taidemuoto. Taiteilijat, jotka etsivät suurinta mahdollista todellisuutta hylkäsivät maalaamisen kokonaan 1960-luvun keskivaiheilta eteenpäin. (Krausse 2000, 111.)

Pop-taide kehittyi Englannissa ja Yhdysvalloissa 1950-luvun lopulla. Poptaiteen edustajat ottivat esikuvia populaarista massakulttuurista ja skandaalilehdistä, ilmoituksista, filmeistä ja pakkauksista. Elitististen abstraktin taiteen jälkeen jokaiselle tutut ja käsitettävät kuvamaailmat tuntuivat tavallisesta yleisöstä vapautukselta. Ei tarvittu enää koulutusta tai erikoistietoja. Kenenkään ei tarvinnut enää pelätä taidetta. Varsinkin nuoriso suosi tätä taidemuotoa. Tunnetuin poptaiteilija lienee Andy Warhol, joka levitti taideteoksiaan suurina sarjoina massatuotteiden tapaan. Suosituimmaksi keinoksi tuli silkkipaino, joka on sekä yksinkertainen, että joustava massatuotannon väline. Roy Lichtenstein käytti taiteessaan diaprojektorilla heijastettuja sarjakuvia kankaalle. Nämä

maalattiin siveltimellä tarkasti rasteripisteineen. 1960-luvun lopulla alkoi esiintyä fotorealismia, jossa kuvaa jäljittelemällä analysoitiin pinnallista ulkonäköä. Poptaidetta seurasi tulva taiteellisia ilmaisukeinoja. Lopulta katsojan ja taideteoksen välistä luomistyötä ei enää ilmennyt, ja taideteos joka hahmotettiin aistien avulla, oli palvellut loppuun. Taide koki materiaalisen luopumisen 1960-luvun lopun keskivaiheilta, jolloin se oli enää olemassa vain katsojan käsitysmaailmassa. (Krausse 2000, 117.)

2.4. PUKEUTUMINEN 1960-LUVULLA

Connikie (1990, 5) toteaa, että 1960-luku oli mahtavaa aikaa olla nuori. Nuorisokulttuuri ja nuorisomuoti muotoitui jo 1950-luvulla mutta kukoistivat 1960-luvulla. Nuorison epämuodollinen pukeutumistyyli tuli suosituksi, ja tekstiiliteollisuus pyrki vastaamaan kysyntään (Eberle, Luoto & Boncamber 2002, 279). 1950-luvun muoti ei pystynyt vastaamaan nuorisopukeutumisen kysyntää, joten uudelle suunnittelijasukupolvelle oli tilausta. Lopulta muoti alkoi jakaantua kaikille ikäluokille sukupuoleen katsomatta. (Connikie 1990, 5.) Nuorten muoti sai vaikutteita poptähtien mukaan, kuten The Beatles, ja suosi ajan mittaan myös pitkää hiusmuotia. Eberlen (2002, 279) mukaan nuorekkuus näkyi mainonnassa ja mediassa ja sitä käytettiin iskusanana, joka ilmeni ns. minimuodissa. Muotiin vaikuttivat avaruuslennot sekä taidesuuntauokset, kuten abstrakti taide. Värit olivat voimakkaat ja uudenlaiset materiaalit, kuten lakeri ja muovikalvot tulivat muotiin. Nuoriso kehitti erilaisia antimuoteja, joiden avulla protestoitiin kulutusyhteiskuntaa vastaan, rotusortoa ja poliittisen ilmapiirin tapahtumia. (Eberle 2002, 279; Kopisto 1997, 133) Kopiston (1997, 132) mielestä nuorison pukeutuminen näytti svengaavan entistä hurjempaan tahtiin. Myös ns. köyhäily vanhoilla tai vanhannäköisiksi paikkaamalla vaatteilla oli Kopiston mukaan heidän solidaarisuuden osoituksiaan ja vaihtoehtopukeutumista. (Kopisto 1997, 133.)

Tiina Huokuna (2006) kirjoittaa, että 1960-luvulla suomalainen arki tuli yhtäkkiä värikkäämmäksi ja kulttuurillisesti monipuolisia ideoita etsiväksi myös vaatemuodin osalta. Vaatemuoti on hänen mukaansa hyvä esimerkki, koska uudennäköinen visuaalinen kulttuuri siirtyy nopeasti koti- ja katukuvaan. Vapaus on yksi keskeisistä 60-luvun tunnussanoista, ja muodissa tämä merkitsi vapautumista tabuista ja pukeutumista, joka oli samantyylistä kummallekin sukupuolelle (Huokuna 2006, 30; Eberle, Luoto & Boncamber 2002, 279). Nuorisolla oli enemmän rahaa käytettävissä. Ylimääräinen raha tarkoitti Connikien (1990, 5) mukaan enemmän vapautta, vapautta luoviin,

provosoiviin ideoihin ja mielipiteisiin. Myös Aavin mukaan (1986, 57) vanhoista perinteistä vapautuminen heijastui nuorisokulttuurista, opiskelijaliikehdinnästä ja sukupuoliroolikeskustelusta. Tuon ajan vaatemuotikin värikkäine kankaineen oli myös rohkeampaa, värikkäämpää ja vaihtelevampaa kuin koko muodin historiassa (Huokuna 2006, 29–30).

3. PAINOKANKAIDEN TUTKIMINEN

Tutkimukseni 1960-luvun painokankaista sijoittuu lähihistoriaan ja tutkimuksen näkökulma on mikrohistoriallinen. Mikrohistoriallisessa tutkimusstrategiassa tutkimus rajataan pienelle alalle, jotta siitä saataisiin mahdollisimman tarkka kuvaus yhteiskunnan tai ihmisen toiminnan rakenteista. Peltonen (1999, 129) näkee, että tutkimus, jonka tarkastelu on rajattu koskemaan pientä alaa, on niin yleisellä tasolla muotoiltu tavoite, että se saattaa johtaa erilaisiin tutkimustuloksiin ja tutkimuksellisiin ratkaisuihin. Peltonen (1999, 52) esittää, että mikrohistoriassa keskeisen periaatteen uskotaan mikroskooppisen tarkastelun jälkeen paljastavan ennen havaitsemattomia ilmiöitä. Tässä tutkimuksessa pienellä alalla tarkoitetaan 1960-luvun suomalaisia painokankaita ja niistä saatavaa tietoa taustakirjallisuuden ja analyysin avulla.

Kalela (2000, 239) määrittelee historiantutkimuksen tieteenalaksi, jossa ei ”täytetä aukkoja” tai mitään aiheita ei ”tyhjennetä”. Tutkimuskäytännöksi riittää Kalelan mukaan totuuden ajattelu jatkuvan etsimisen prosessiksi. Anttila (1996, 316) taas mainitsee, että historiantutkimuksen tavoitteena on myös löytää materiaalia, jota ei ole aikaisemmin julkaistu. Kalelaa (2000, 239) mukaillen, uuden näkökulman tullessa valituksi tutkimuskohdekin joutuu uuteen valaistukseen, jolloin siitä väkisinkin löydetään uusia puolia. Peltosen (1999, 41) mielestä tutkija ei kerro yksinkertaista tarinaa, vaan tutkimuksen kuvauksen vieressä kulkee toinen tarina tutkimusprosessin vaiheista, jossa lukijalta odotetaan arviointia tutkijan tekemisistä ja vertaamaan tuloksia ja miettimään tulosten merkityksiä.

Heikkinen (1996, 16) luonnehtii historiantutkimusta vuoropuheluksi, jossa esiintyy kolme osapuolta. Tutkija käynnistää vuoropuhelun, jossa informanttien välityksellä menneestä saatuun tietoon nojaututaan. Siitä syntyy kysymyksiä joihin etsitään vastauksia ja vastauksien pohjalta rakennetaan menneisyyttä. Heikkisen (1996, 16) mukaan menneisyyttä ei olisi olemassa ilman tätä

rakennustyötä. Tutkimuksessani informantteina ovat 1960-luvun painokankaat, jotka herättävät ominaisuuksiltaan monia kysymyksiä. Mukana vuoropuhelussa ovat muut tutkijat, sillä Heikkisen (1996, 16) mukaan harvoin etsitään tutkimukseen kysymyksiä, joita kukaan muu tutkija ei olisi edes välillisesti pohtinut. Heikkinen (1996, 16) jatkaa, että yhtä harvoin kukaan tutkija rakentaa menneisyyttä pelkästään omaksi ilokseen.

Conway (1987, 32) katsoo, että muotoilun historiassa tekstiilihistorian tutkimuksen kohteena on useimmiten ollut tekstiilin valmistus ja tekniikat tai esineet. Conway (1987, 33) esittää keräilijöiden suosikeiksi tapetit ja matot, jotka hyvin dokumentoituja, kun taas sisustus ja vaatetuskankaita ei ole juurikaan dokumentoitu. Wiberg (1992, 10) mainitsee, että suurinta osaa taidehistoriallisista tekstiilihistorian tutkimuksista leimaa perinteinen koristetaiteellinen näkökulma ja että tutkijat ovat olleet taustaltaan usein arkeologeja, kansantieteilijöitä tai taidehistorioitsijoita. Varsinaisen kuosisuunnittelun tutkimuksessa tutkijat ovat jäljessä. Vaikka painokangaskuosien mallikirjoja on säilynyt, niistä tiedetään hyvin vähän. Conwayn (1987, 34–35) mukaan tutkijoiden on vaikea tavoittaa esim. suunnittelijoiden identiteettiä säilyneistä kuoseista. On paljon helpompaa määritellä kudotun kankaan materiaali, sidos ja väriaineet kuin esimerkiksi tietää, mistä suunnittelijat ovat saaneet inspiraationsa suunnitteluun, kuinka kauan yhtä kuosia suunniteltiin, kuinka kauan se oli muodissa, kuinka laajalle alueelle se levisi ja kuinka paljon se maksoi. Wibergin (1992, 18) mukaan käsityön, taiteen ja teollisuuden traditiot kytkeytyvät tekstiilien suunnittelun historiaan melko näkyvästi, ja näin ollen vähälle huomiolle jäänyt alue tekee siitä kiinnostavan aiheen tekstiili- ja kangassuunnittelun näkökulmasta.

3.1. AIKAISEMPIA TUTKIMUKSIA

Tutkimuksia painokankaista ilman yritys- tai taiteilijataustaa on tehty melko vähän. Onko syynä niiden vähäinen arvostus tai yksittäisistä painokankaista hankalasti saata tieto? Marimekko ja Finlayson ovat ainoita painokankaita tuottavia yrityksiä Suomessa, joita on perusteellisesti tutkittu. Runsaammin onkin sitten taiteilijatutkimuksia, joissa tuotteet tulevat siinä ohessa selvitettyiksi. Seuraavista tutkimuksista olen saanut arvokasta tietoa ja erilaisia näkökulmia painokankaiden tutkimiseen.

Marjo Wibergin tutkimus Taideteollisessa korkeakoulussa, *Kohti teollista tekstiilisuunnittelua - Suomalaisen tekstiilitaiteilijan koulutuksesta ja teollisen tekstiilisuunnittelun vaiheista 1871–1951* (1992), oli keskeisessä osassa teollisen tekstiilisuunnittelijan ammatin synnyn kuvaamisessa ja suomalaisen tekstiilisuunnittelun kehityksessä.

Heidi Pietarinen (2009) on tehnyt väitöskirjan Lapin yliopistossa tekstiilitaiteilija Marjatta Metsovaaran sisustustekstiileistä, *Teen huoneita suljen ovia*. Tutkimuksen aiheena on Metsovaaran työskentely tekstiilitaiteilijana Metsovaara Oy:ssä Suomessa ja Albert Van Haveren tehtaalla Belgiassa. Pietarinen tutki, millainen oli kansainvälisesti tunnettu Metsovaara ja miten kansainvälistyminen vaikutti hänen tunnettavuutensa, arvostukseensa ja tekstiilien tuotantoon ja työskentelyyn tekstiilitaiteilijana kotimaassa ja ulkomailla. Pietarisen väitöskirjasta sain tutkimukseeni arvokasta tietoa Marjatta Metsovaaran painokankaista, jotka Pietarinen on luettellonut tutkimukseensa.

Noora Jaakkolan (2007) Taideteollisen korkeakoulun opinnäytetyö *Puuvillan ateljeessa* tutki Porin Puuvillalla työskennelleitä tekstiilisuunnittelijoita, Raili ja Juhani Konttista, sekä siten miten ja millaisiksi heidän suunnittelijaura rakentui työssä Porin Puuvillan painokangassuunnittelijoina vuosina 1955–1976. Jaakkolan opinnäytetyö rakentui tekstiilisuunnittelijoiden uran rakentumisesta tekstiilitehtaan palveluksessa. Jaakkola on tehnyt Puuvillan suunnittelijat -hankkeelle tietokannan Porin Puuvillan painokankaista yhdessä Pilvi Tuomaisen kanssa. Hankkeessa kerättiin tieto noin 500 erilaisesta painokangasmallista, jotka ovat nähtävillä www.puuvillansuunnittelijat.fi-verkkonäyttelyssä. Verkkonäyttelystä olen kerännyt muutamia painokangaskuoseja tutkimusaineistoon.

Kaisa Niemelä (2007) on tehnyt tutkimuksen Helsingin yliopistossa ompelija Aira Korkatin vuosina 1965–1968 ompelien vaatteiden kankaista ja malleista. Tutkimuksessa Niemelä kuvailee, millaisia olivat ommeltujen vaatteiden mallit ja vastaavatko ne 1960-luvun muotia, muutosta ja ilmapiiriä. Niemelän tutkimusaineisto koostuu Aira Korkatin säilyttämistä kangastilkkuista ja vaatteiden mallipiirustuksista, joita tutkija luokittelee ja kuvailee. Niemelän tutkimuksesta saan tukea painokangaskuosien luokitteluun ja analysoimiseen. Niemelällä olisi omaan tutkimukseeni arvokasta tietoa 1960-luvun painokankaista, mutta mallitilkkujen raportit ovat melko pieniä painokankaiden tunnistamiseen.

Reetta-Maija Yli-Krekola (2002) on tutkinut Forssan puuvillatehtaan painokangasmallien alkuperää ja flanelet-kankaan kuvia ja kuvioita vuosina 1915–1961 Helsingin yliopistossa. Yli-Krekola käytti tutkimusaineistona Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistossa säilytettävää Forssa-yhtiön ulkomaista kirjeenvaihtoa ja Forssan museon tekstiiliarkiston flanelet-mallikirjoja. Yli-Krekola analysoi ja luokitteli kankaiden kuviot ornamenttiikan alan teoksien pohjalta.

Camilla Pulkkinen (2003) on tehnyt opinnäytetyön Taideteollisessa korkeakoulussa. Pulkkinen tutkii Finlayson-Forssa Oy:n Forssan tehtaiden painokangasateljeen toimintaa 1950- ja 1960-luvulla. Pulkkinen jakaa tutkimuskohteensa neljään näkökulmaan: ateljee osana puuvillatehtaiden myyntikonttoria ja taideteollisuuden kenttää, tekstiilitaiteilijoiden palkkaaminen ja koulutus ja lisäksi tekstiilitaiteilijoiden työskentely ateljeessa. Hyödynnän Pulkkinen tuottamia tutkimustuloksia 1960-luvun painokangasateljeen toiminnasta.

3.2. TUTKIMUSAINIESTON RAJAUS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella 1960-luvun painokankaita yhteiskunnan muutoksen ja suomalaisen tekstiiliteollisuuden kautta. Etsin myös syitä 1960-luvun painokangassuunnittelun radikaaliin muutokseen verraten sitä 1950-luvun ”kastiketunnelmaan”, kuten Eva Taimi (1948, 15) osuvasti asian ilmaisi. Tutkimuksen tavoitteena on kerätä tietoa ja kuvia 1960-painokankaista ja rakentaa kuvaa suomalaisesta yhteiskunnasta ja painokankaiden asemasta suomalaisessa tekstiiliteollisuudessa. Yhden näkökulman tutkimukselle tuo 1950-luvun suomalaisen taideteollisuuden läpimurto. Painokankaita markkinoitiin tuolloin ”designkankaina” ja olivat vahvasti mukana 1960-luvulla vallinneessa Finnish design -ilmiössä. Tällä näkökulmalla tuon esille suomalaisen taideteollisuuden korkean tason ja miten se vaikutti tekstiiliteollisuuden kehittymiseen jatkuen painokangassuunnittelun kehittymiseen.

Tarkastelen teemaa seuraavien tutkimuskysymysten avulla:

1. Millaisia olivat 1960-luvun suomalaiset designpainokangaskuosit?
2. Mitkä tekijät mahdollisesti vaikuttivat teollisten designpainokangaskuosien visuaaliseen ilmeeseen?

Aineisto on rajattu koskemaan 1960-luvulla tuotettuja ja suunniteltuja teollisia designpainokankaita. Designpainokankailla tarkoitan painokankaita, joiden suunnittelija ja suunnitteluvuosi on tiedossa ja jotka on markkinoitu suunnittelijan nimellä. Suunnittelijan nimi on tuotu esiin kankaan reunan hulpiossa tai se tiedetään yleisesti, esimerkiksi Maija Isolan tunnusomainen suunnittelu. Nimettömänä suunnitelluista painokankaista on säilynyt hyvin vähän tietoa. Esimerkiksi suunnitteluvuosi on aineiston luotettavuuden kannalta merkittävä tekijä.

Tutkielman tarkoitus ei ole tehdä kuvastoa 1960-luvun painokankaista vaan kuvailla ja selittää sitä ilmapiiriä, mikä vaikutti painokangaskuosien visuaaliseen ilmeeseen. Tutkimuksessa esittelemäni painokankaat toimivat tutkielmani kuvallisena aineistona ja ovat tutkimuksen primääriaineistoa.

Sekundääriaineistoa painokangassuunnittelusta ja ajan ilmiöistä saan lehtiartikkeleista, alan kirjallisuudesta ja muista muotoilusta tai tekstiiliteollisuutta käsittelevistä tutkimuksista. Tutkimusaineistoa kerätessäni huomasin, että yksistään painokangaskuoseja ei ole juurikaan tutkittu tekstiilihistorian näkökulmasta. Useita tutkimuksia on tehty yrityksistä, kuten Marimekosta, Finlaysonista ja Porin Puuvillasta, ja tekstiilitaiteentekijöistä, ja usein tuotokset tulevat siinä ohessa selitetyiksi.

Populaarikirjallisuudesta kerään merkittäviä aiheita, teemoja ja kuvia jotka syventävät ja auttavat ymmärtämään ajan henkeä ja painokangaskuoseja. Tutkimuksessa käytän mahdollisimman monipuolisesti kuvia ja annan niiden kertoa, syventää ja olla tutkimuksen tukena. Lisäksi olen valinnut kuoseja, jotka ovat esimerkillisiä ja kertovat lukijalle mahdollisimman monipuolisesti ajan painokangassuunnittelusta ja tukisivat tutkimusta.

Tutkimuksessani käytän runsaasti sanoja tekstiilisuunnittelu ja painokangassuunnittelu. Tekstiilisuunnittelulla tarkoitan kaikkien kudottujen ja painettujen tekstiilien suunnittelua. Painokangassuunnittelulla tarkoitan vain painopinnan eli kuosin suunnittelua. Lisäksi käytän ammattinimikkeitä tekstiilitaiteilija tai painokangassuunnittelija. Taiteilijan ja suunnittelijan toiminta eroaa toisistaan sillä, että tekstiilitaiteilija valmistaa tai suunnittelee taideteoksia tai käyttökankaita. Tutkimuksessani painokangassuunnittelija suunnittelee vain painettujen kankaiden kuoseja.

3.3. AINEISTON ANALYYSI JA LUOKITTELU

”Yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa” on vanha sanonta, johon Heikkisen (1996, 104) mukaan ainakaan itse historioitsijat eivät ole uskoneet. Heikkinen (1996, 104) jatkaa, että ei ole montakaan tutkimusta, joissa olisi tärkeänä lähteenä käytetty kuvaa. Syy on Heikkisen (1996, 104) mukaan ilmeinen: kysymykset, johon tutkijat etsivät vastausta, eivät ole ratkenneet kuvien kertomalla. Kuitenkin Heikkinen (1996, 104) näkee, että on poikkeuksia, jotka näyttävät olevan yleistymässä. Tärkeintä on Heikkisen (1996, 114) mukaan tunnistaa informantti. Informanttien, tässä tapauksessa painokankaiden alkuperän, suunnittelijan tai vuosiluvun selvittäminen ei ole helppo tehtävä.

Tutkimusaineistoa painetuista kankaista löysin Designmuseosta Helsingistä, Designmuseon ylläpitämästä Marimekon verkkonäyttelystä, Museoiden kokoelmakeskuksesta Tampereelta, lehtiartikkeleista, museoiden internetsivuilta, Facebook-ryhmästä, joka on erikoistunut painettuihin retrokankaisiin ja yksityisen keräilijän Taina Vuorelan valtavasta kokoelmasta. Taina Vuorelan löysin kesällä 2015 ilmestyneen *Antiikki & Design Retroilu* -numeron artikkelista, jossa hän esittelee valtavaa painokangaskokoelmaansa. Törmäsin aineistoa kerätessäni siihen, että 1960-luvun painokankaat olivat lähes kaikki anonyymeja, nimettömiä. Myöskään varmaa tietoa kankaan suunnitteluvuodesta ei löytynyt.

Tutkielmassa käytän lehtiartikkeleita selvittäessäni ajankuvaa ja kertomaan, siitä miten painokankaista puhuttiin tuona ajanjaksona. Lehtiartikkelit ovat suurimmaksi osaksi *Tilkku-Tiinoista* ja *Kaunis Koti* -lehdistä vuosilta 1960–1969. *Tilkku-Tiina* oli Puuvillatehtaiden myyntikonttorin eli PMK:n oma markkinointiin keskittyvä lehti, jonka päätoimittajana toimi Mirja Kallio. *Tilkku-Tiinassa* esitellään tulevan kauden kangas- ja kuositrendejä. Sitä julkaistiin 1950-luvulta 1970-luvun alkuun (Niinimäki 2008, 246). *Kaunis Koti* -lehti perustettiin vuonna 1948 tekemään kansalle tutuksi laajemmalle yleisölle suunnattuja asiantuntijapiireissä liikkuvia ajatuksia sekä markkinoimaan oikeaksi katsottua elämäntapaa ja siihen kuuluvia merkkejä. Lehden ohjelma oli selkeä ja moderni, jolloin kansanvalistaminen tapahtui konkreettisesti ja henkisesti kodinsisustusksymysten avulla. (Pulkkinen 2003, 17.)

Yksittäisiä painokankaita on löydettävissä lähes mistä vain, mutta tietoja suunnittelijasta, painokankaiden nimistä ja suunnittelun ajankohdasta on vaikea saada. Tiedot ovat kuitenkin

välttämättömiä tutkimuksen historiallisen kontekstin ja luotettavuuden kannalta. Tunnetuimpien suunnittelijoiden kankaista on säilynyt ja säilytetty melko hyvin tietoa, mutta vähemmälle huomiolle jääneiden suunnittelijoiden kankaista ei valitettavasti löydy tarkkoja tietoja.

Tutkimuksessa käytän kuva-analyysin keinoja analysoidessani painokangaskuoseja. Anttila (1996, 257) esittää, että kuvien tulkitsemisessa tulisi olla tietynlaiset säännöt tai kriteerit varmojen tuloksien aikaansaamiseksi. Painokankaita analysoidessa merkittäviä tekijöitä ovat värit, muodot, sommittelu eli painokankaista puhuttaessa raportti ja sen koko. Myös tyyli, kohderyhmä ja ajanjakso saattaa muodostaa mielenkiintoisen tuloksen. Onko kuosi mahdollisesti suunniteltu valtavirralla vai poikkeako se siitä merkittävästi? Ajallisesti kuosit sijoittuvat kymmenen vuoden jaksolle vuosille 1960–1969, joten ajanjakso on melko pitkä vaihtuville mallistoille.

Kuva-analyysiä käytettäessä täytyy puhua myös kuvasemiotiikasta. Kuvasemiotiikassa esiintyy kolme tasoa, jotka ovat (vrt. Anttila 1996, 260) denotatiivinen, konnotatiivinen ja henkilökohtainen taso. Denotatiivinen taso tarkoittaa kaikille kulttuureille yhteistä kuvan perusmerkitystä, konnotatiivinen taso on usein tunnepitoinen kulttuurisidonnainen tulkinta kuvasta. Kuvan systemaattisissa analyysissä toteutetaan nämä kaksi vaihetta peräkkäin. (Anttila 1996, 260.) Semioottinen kuva-analyysi etsii merkityksiä kuvan välittämälle viestille. Painokangaskuoseja analysoidessani en tietoisesti etsi merkityksiä suunnitelluille kuoseille, ellei sellainen viesti selvästi tule esille kuosin välittämien tunnusomaisten merkkien mukaan.

Meller ja Elffers (2002) luokittelevat painokankaat viiteen pääryhmään jotka ovat kasviaiheet, geometriset aiheet, figuratiiviset aiheet, etniset aiheet ja yleisten taide- ja tyyli-suuntien aiheet. Clarke (2011, 57–62) luokittelee painokankaat kukka-aiheisiin, Paisley-kuoseihin, kuvitettuihin ja figuratiivisiin aiheisiin, geometrisiin ja abstrakteihin aiheisiin, esittäviin aiheisiin, camouflage-kuoseihin ja etnisiin aiheisiin. Puuvillansuunnittelijat-verkkosivustolla Porin Puuvillan painokankaat luokitellaan kolmen vuoden jaksoihin ja seitsemään alakategoriaan, jotka ovat esittävät aiheet, kukat ja kasvit, pienet vaatetuskuosit, geometriset ja graafiset ornamenttikuosit, pallot, ja raidat ja ruudut. Olen mukailnut näitä luokitteluja omaan tutkimukseeni seuraavasti: Ensimmäisenä kategoriana ovat esittävät aiheet, kukat ja kasvit, toisena geometriset ja graafiset kuosit, ornamenttikuosit, pallot ja viimeisenä kategoriana raidat ja ruudut.

Luokittelun helpottamiseksi annoin pääryhmille vielä niihin tarkentavia aiheita. (Kts. liite 1). Aiheita olen mukailnut Mellerin ja Elffersin (2002) luokittelusta. Ensimmäisenä pääryhmänä ovat **esittävät**

aiheet, joihin kuuluvat mm. eläimet, marjat, hedelmät, liikennevälineet, sydämet, työkalut yms. Toisena pääryhmänä ovat **kukat ja kasvit**, johon sijoittuvat kaikki kuosit, joissa on selvästi tunnistettavissa oleva kukka tai kasvin osa. Kolmantena pääryhmänä ovat **geometriset ja graafiset** kuosit. Geometrisiin kuoseihin lukeutuvat ympyrät, neliöt, kolmiot, spiraalit, salmiakkikuviot ja muut kulmikkaat muodot. Neljäntenä pääryhmänä ovat **ornamenttikuoisit**, joka sisältää etniset kuosit tai tunnistettavan koukeroisen tyylin. Viidentenä **pallokuosit**, joissa on tunnistettava pallon muoto ja viimeisenä pääryhmänä ovat **raidat ja ruudut**.

Painokankaissa olevien kuvioiden lisäksi analysoin niissä esiintyviä värejä ja sommitelmia. Analysoinnin tukena on Johannes Ittenin värioppi (luku 4.2.). Tein aineiston painokankaiden väreistä värikartan, joka edustaa aineistoni 1960-luvun painokankaiden muotivärejä (luku 9.7.). Sommittelun analyysissa käytin apuna Maija Forssin sommitteluharjoituksia (luku 4.1.).

Liitteeseen (liite 2) olen kerännyt museoiden kokoelmista, kirjallisuudesta ja Facebook-ryhmästä (Inkerin Arkistot Retrolle), joka ylläpitää arkistoa 1960-luvun painokankaista. Painokangaskuoseja kerääntyi yhteensä 174, ajanjaksolta 1960–1969. Tutkimusaineistoon valikoitui 91 painokangasta, joista selvisi suunnitteluvuosi ja suunnittelija. Marjatta Metsovaaran ja Juhani ja Raili Konttisen painokankaista ei löytynyt täsmentävää tietoa suunnitteluvuodesta. Kuvien kohdalla lukee ”1960-luku” tai ”1966–69”. Marjatta Metsovaaran painokangaskuosien suunnittelu ajanjakson olen tarkistanut Heidi Pietarisen (2009, 162–163) väitöskirjasta ”Teen huoneita ja suljen ovia” ja Konttisten kohdalla luotan Puuvillansuunnittelijat verkkonäyttelyn tietoihin (www.puuvillansuunnittelijat.fi. Viitattu 12.1.2016).

Kuvat painokankaista olen suurimmaksi osaksi itse kuvannut digikameralla syksystä 2015 alkaen. Vierailin Tampereen kokoelmakeskuksen museossa, Designmuseossa Helsingissä, yksityisen keräilijän Taina Vuorelan luona ja muutamia kuvia olen ottanut otollisen painokankaan ohi kulkiessa. Forssan museon internetsivuilta ja Puuvillansuunnittelijat-verkkonäyttelystä olen saanut kuvat tallennettua sähköisessä muodossa. Tallennettuani kuvat tietokoneelle aloin kirjata omista kuvaushetkellä tehdyistä muistiinpanoista kuoseille suunnitteluvuoden, mahdollisen nimen, suunnittelijan ja mahdollisesti tiedossa olevan yrityksen, jolle kuosi on suunniteltu. Tarkistin tietoja eri lähteistä, kuten Marimekon verkkonäyttelystä, kirjallisuudesta ja Inkerin Arkistot Retrolle-Facebook-ryhmästä. Museoissa kuvattujen ja yksityisten kokoelmien kankaiden tiedot minulla oli muistiinpanoissa. 174 painokangaskuvasta jäljelle jäi 91 painokangaskuvaa, joille olin saanut tarvittavat tiedot. Tämän jälkeen tulostin kuvat painokankaista paperille luokittelun ja analysoinnin

helpottamiseksi. Tämän luokittelun jälkeen analysoin kuoseja niiden kuvioinnin, värien ja muotojen perusteella.

Liitteinä olevat kuvat painokankaista eivät ole keskenään samoissa mittasuhteissa. Toisin sanoen kuviin ei ole määritelty kuvasuhdetta. Tutkimuksen kannalta oleellista ovat kuosin muodot ja värit, joten kuvat painokankaista esitetään kuosin kannalta ”edullisesti”.

4. PAINOKANGAS

Maija Pellonpää-Forss (2009, 99) määrittelee painetun kankaan, pohjakankaan ja painomallin muodostamaksi kokonaisuudeksi. Painopohja on useimmiten kudottu kangas tai muu tekstiilimateriaalista valmistettu tasorakenne, kuten Pellonpää-Forss esittää. Painomallin syntymisen lähtökohtana on visuaalisen ympäristön havainnointi yhdistettynä suunnittelijan mielikuvitusmaailmaan (Pellonpää-Forss 2009, 99). Painokankaan suunnittelun lähtökohtina Pellonpää-Forss pitää käsin luonnostelua, joka syntyy, kun tehtävänannon mukainen mielikuva muutetaan konkreettiseksi esitykseksi. Suunnittelijan on tärkeä löytää oma persoonallinen ilmaisutyylinsä maalauksen ja piirtämisen tuoman maailman kautta. (Pellonpää-Forss 2009, 100.) Tehtävänanto voidaan määritellä itse tai se voi tulla konkreettiselta tilaajalta. Kohderyhmän määrittely auttaa tehtävän rajaamisessa, sen voi määrittää joko itse omista lähtökohdista tai tilaaja voi määritellä sen hyvinkin tarkasti. (Pellonpää-Forss 2009, 100–101.)

Painokangasmallit jaotellaan perinteisesti sisustuskuoseihin, vaatetuskuoseihin sekä painettuihin kuviin. Yleiskuosi on monikäyttöinen ja soveltuu kodin sisustukseen eri tavoin käytettäväksi. Painomalleja luokitellaan myös esimerkiksi vuodenaikojen mukaan. Kesäkankaat ovat ilmavia ja materiaalileiltaan ohuita. Joulukankaat kuuluvat sesonkikankaisiin, ja niillä on oma perinteikäs ilmeensä. Kodintekstiilit ja julkisen tilan tekstiilit muodostavat omia kokonaisuuksia. Nykyään julkisten tilojen tekstiileiltä vaaditaan värin-, valon-, ja palonkesto-ominaisuuksia, kuten myös ajattomuutta. (Pellonpää-Forss 2009, 107.)

Verhokangas nähdään yhteen suuntaan kasvavana verhojen ripustustavan vakiinnuttua. Pellonpää-Forssin (2009, 108) mukaan kukat saavat kasvaa juuret maata kohti kukinnon kurkottaessa taivasta.

4.1. PAINOKANKAIDEN SOMMITTELU JA RAPORTTIRAKENTEET

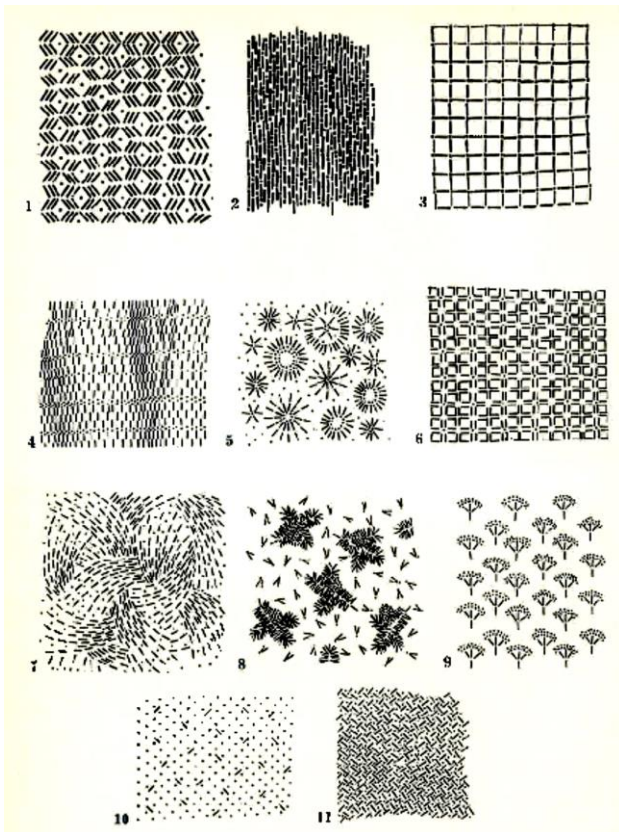
Pintasuunnittelu ja painomallin luonnostelu ovat kuvallista sommittelua, johon pätevät samat lainalaisuudet kuin kuvapinnan rakentamisessa yleensä. Painokankaan sommittelu on jatkuvan pintakokonaisuuden muodostamista. Peruspinta rakentuu kuvioista ja pohja-alueesta, joka jää niiden väliin. Sommittelussa näiden elementtien kokoa, muotoa, väriä ja keskinäisiä suhteita voidaan järjestellä eri tavoin. Pinnan rytmi muodostuu elementtien toistumisesta peruspinnalla, näin voidaan vaikuttaa myös valo- ja varjovaihteluun. Tärkeintä on löytää tasapaino pinnan osien välillä, ilman rytmiä kuvapinta on kaoottinen. Aktiivista tekijää liikuttamalla voidaan pintakokonaisuutta muuntaa loputtomiin. Muodot jaetaan geometrisiin ja orgaanisiin muotoihin. Toistumisjärjestystä muuntelemalla saadaan aikaan geometrinen tai vapaasti liikkuva, hajotettu pinta. Rikkaaseen pintasommitteluun voi päästä myös käyttämällä vain yhtä kuviota tai väriä, mutta mahdollisuudet kasvavat moninkertaisiksi, kun mukaan otetaan toinen väri. Toisenvärisen aktiivinen rytmikäs liike ja toisto ensimmäisen värin muodostamaa pohjaa vasten luovat uuden sommittelutilanteen, jolloin muunnoksia voidaan tehdä taas lisää. Piste, viiva, neliö, ympyrä ja kolmio ovat kaksiulotteisia muotoja, jotka koetaan pintaa myötäileväksi. Pallo, kuutio, pyramidi, sylinteri ja muut kolmiulotteiset muodot, koetaan pinnasta erkaantuviksi. Painokangasta katsottaessa katsojan näköaisti rekisteröi ensimmäiseksi värin. Lähempää katsottaessa hahmottuu värin, painomallin ja pohjakankaan muodostama kokonaisuus. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 54–55; Pellonpää-Forss 2009, 124.)

Pinnan rytmi syntyy sommitteluelementtien tiheydestä, suunnasta välitilan ja toisten elementtien suhteen. Pinta voi kasvaa ylös, alas, oikealle, vasemmalle, diagonaalisesti tai kasvaa joka suuntaan. Eri tavoin elementtejä sommittelemalla, rakennetaan pysty-, vaaka- ja diagonaalilinjoja, suoria ja diagonaalisia ruutuja sekä säännöllisiä ja epäsäännöllisiä ryhmityksiä. (Pellonpää-Forss 2009, 126.)

Kun kuvio on värillinen vaaleaa pohjaa vasten, mallia sanotaan positiiviseksi. Kun pohjaa painetaan ja kuvio säästyy vaaleana, saadaan negatiivinen painomalli. Mielenkiintoisia pintoja saadaan yhdistämällä positiivinen ja negatiivinen rakenne samaan kokonaisuuteen. Erilaisia pintoja saadaan myös kääntämällä yhtä ja samaa geometrista peruskuviota. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 54–55.)

Painomallissa sommitteluelementeistä rakennetaan pinta ja siitä muokataan toistuva pinnan osa eli raportti. Mallikertaa toistettaessa raporttirakenteen mukaisesti, saadaan jatkuva pinta, josta

yksittäinen mallikerta ei ensisilmäyksellä erotu. Painomallin elementtien ominaisuudet, kuten koko, muoto, suunta ja väri vaikuttavat raporttirakenteen valintaan. Raporttirakenteita on siis monia ja eri mahdollisuudet synnyttävät erilaisia pinnan rytmejä. Mitä suurempi raporttikoko, sitä vaihtelevammaksi pinnan rytmi muodostuu. Käsien painettaessa raporttikoko määräytyy painokaavion koon mukaan. Pientäkin raporttia toistamalla saadaan rikas ja mielenkiintoinen pinta. Teollisessa kankaanpainannassa raportti voidaan tehdä koko kankaan levyiseksi ja korkeudeltaan rotaatio- ja laakapainannan 64 cm suurimmillaan laakapainannan useisiin metreihin. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 54–55; Pellonpää-Forss 2009, 108, 153.) Seuraavassa esittelen Maija Forssin (1979) pintasommitelmaharjoituksia, jotka toimivat apuna analysoidessa painokankaita (kuva 2).



Piste ja viiva ovat kaksi peruskuvioita, joita on käytetty näissä pintasommitelmissa.

1. Levoton pystysuora liike, jota tasapainottaa pohjasta säästetty suora raita.
2. Pystysuora liike.
3. Pysähtynyt ja järjestäytynyt geometrinen rakenne.
4. Valo ja varjo vapaana sommitelmana.
5. Hajotettu pinta.
6. Optinen vaikutus.
7. Vapautunut vauhdikas liike.
8. Esittävä aihe hajotettuna pintana.
9. Esittävä aihe kasvavana järjestäytyneenä pintana.
10. Diagonaalinen liike, jonka vastakkainen liike tasapainottaa.
11. Edellisen tihennetty muunnos.

Kuva 2. Pintasommitelmaharjoituksia. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 56–57.)

Raporttien perusrakenteita ovat suora raportti, nouseva ja sivuttain siirtyvä raportti ja pisteraportit. Suoralla raportilla tarkoitetaan sivuttain ja päällekkäin suoraan toistuvaa raporttia, joka on sovitettu suorakulmaiseen ruudukkoon. Nouseva ja sivuttain siirtyvä raportti rakennetaan samalla periaatteella. Nousevassa raportissa kuvio siirtyy korkeussuuntaan ja sivuttain siirtyvässä leveysuuntaan. Raportin tukiruudukko on diagonaalisesti nouseva. Pisteraportteja käytetään kun halutaan tehdä hajotettu moneen suuntaan kasvava pintarakenne. Lähtökohtana pisteraportille ovat yksinkertaiset ja keskenään samanarvoiset sommitteluelementit. (Pellonpää-Forss 2009, 155–159.)

Väreillä sommittelu tarkoittaa tapaa asettaa kuvaan värejä niin, että ne muodostavat luonteikkaan vaikutelman. Ittenin (2004, 91) mukaan värien valinnalla, niiden asemalla toisiinsa nähden, niiden paikalla ja suunnalla kuvassa, keskinäisillä ääriviivoilla ja yhtymismuodoilla, määrillä ja kontrastiosuhteilla on ratkaiseva merkitys kuvan ilmaisulle. Hyvän sommittelun edellytys on Ittenin (2004, 92) mukaan pääkontrastin selvä ja yksiselitteinen sijainti ja jako.

4.2. VÄRIEN OMINAISUUKSIA

Värien havainto tapahtuu silmässä ja aivoissa. Värivoimien vaikutus voi Ittenin (2004, 83) mukaan jatkua syvälle sieluun ja kohdata niitä alueita itsessämme, jotka ovat tärkeitä henkisille ja sielullisille kokemuksillemme. Väreillä on vahva vaikutus, olimmepa siitä tietoisia tai emme. Meitä viehättävät meren syvä sininen tai kaukaisten vuorten kevyt sini, vaikka samat värit saattavat tehdä huoneen elottomaksi ja kylmäksi. Auringonvalossa kylpevä sininen taivas tekee meidät aktiivisiksi, kun taas sininen kuun taivas saa meidät unelmoimaan passiivisesti. (Itten 2004, 83.) Ittenin (2004, 84) mukaan värien ilmaisullista sisältöä ei voida ymmärtää muuta tietä kuin tutkimalla niiden suhdetta toiseen väriin tai värien kokonaisuuteen.

Esitän Johannes Ittenin väriteorian perustaksi väreille, joita analysoin painokankaista. Itten oli kiinnostunut värien kontrasteista ja värien psykologisista vaikutuksista. Ittenin värioppi perustuu värikontrastien ohella harmonioihin ja seitsemään värikontrastiin eli väririnnastukseen. (Itten 2004, 33.) Harmonioista Itten (2004, 19–21) esittää lähiväriharmonian, vastaväriharmonia, yksiväriharmonia ja valööriharmonian. Seitsemän väririnnastusta ovat värisävyjen rinnastus, vaalea-

tumma, kylmä-lämmin, vastaväri-rinnastus, samanaikaisuusrinnastus, kylläisyysrinnastus eli puhtausrinnastus, määrärinnastus eli värin esiintymiskokojen rinnastus (Itten 2004, 33).

Ittenin (2004, 21) mukaan jokaisen esteettisen väriteorian perusta on väriympyrä, sillä se määrittelee värit. Väriympyrällä vastakkaisten värien tulee olla vastavärejä. Rakenteellisessa väriopissa esitellään perusväreiksi keltainen, punainen ja sininen ja niistä johdettu kaksitoistaosainen väriympyrä (kuva 3). Väriympyrässä on nähtävissä päävärit, välivärit ja tertiäärivärit. (Itten 2004, 30.)



Kuva 3. Kaksitoistaosainen väriympyrä (Itten 2004, 31).

Ittenin väriympyrässä päävärejä ovat keltainen, punainen ja sininen.

Toisen asteen värejä eli välivärejä ovat:

keltainen+punainen= oranssi

keltainen+sininen= vihreä

punainen+sininen= violetti

Kolmannen asteen värit eli päävärin ja välivärin sekoitukset:

keltainen+oranssi= keltaoranssi

punainen+oranssi= punaoranssi

punainen+violetti= punavioletti

sininen+violetti= sinivioletti

sininen+vihreä= sinivihreä

keltainen+vihreä= keltavihreä (Itten 2004, 32).

Värillä on aina jokin sävy, se tarkoittaa sen sijaintia väriympyrässä. Värin kylläisyydellä tarkoitetaan painoväreissä värin suurinta määrää. Painoväreissä värin täyttä kylläisyyttä voidaan verrata puhtaan pigmenttivärin täyden värin voimakkuuteen. Värien rinnastus on tärkeää painokangassuunnittelussa. Värivalinnoilla voi korostaa tai työntää taka-alalle joitakin elementtejä. Väriharmonialla tarkoitetaan värien yhteen sointuvaa yhdistelmää samassa kokonaisuudessa. Harmoninen vaikutelma syntyy myös saman sävyn eri vaaleusasteista. Värikontrasteista rajakontrasti on voimakas vastavärejä rinnastamalla. Sävykontrastin vaikutelma on eloisa ja vaaleuskontrasti esimerkiksi mustavalko-värytyksessä voimakas. (Pellonpää-Forss 2009, 132–134.)

Albersin (1991, 85) mukaan koloristin eli sommittelijan tai maalarin päävärit ovat juuri keltainen-punainen-sininen. Värisuhteisiin perustuvia järjestelmiä esitetään väriopin kirjoissa, mutta kuten Albers (1991, 85) korostaa, että väriharmoniat ovat värijärjestelmien erityinen kiinnostuksen kohde. Albers jatkaa, että niin musiikissa kuin värissäkin sointumattomuus ja sointuvuus ovat yhtä tarpeellisia (Albers 1991, 85).

4.3. TEKSTIILIVÄRIT

Luonnosta saatavia väriaineita käytettiin tekstiilien värjäämiseen 1800-luvun puoliväliin asti. Painovärien varhaisia edeltäjiä olivat sideaineen avulla kiinnitetyt värit. Värien kesto-ominaisuudet olivat heikot, kun sideaineena toimi ainoastaan esimerkiksi öljy tai valkuainen. Orgaanisen kemian kehitys 1800-luvun alussa vauhditti myös synteettisten väriaineiden kehitystä. Luonnonväreistä siirryttiin vähitellen synteettisiin väriaineisiin. 1920-luvulla keksittiin dispersioväri, joka tuli vasta käyttöön polyesterin käytön yleistyttyä 1950-luvulla. Vuonna 1956 julkistettiin ensimmäinen reaktioväri. Reaktioväri poikkeaa aikaisemmin käytetyistä synteettisistä väreistä siten, että värimolekyylillä sisältää reaktiivisen osan, joka muodostaa kemiallisen sidoksen kuidun kanssa ilman välittäjäaineita. Reaktiovärjäys on menetelmänä yksinkertainen ja sävyvalikoima on laaja. Värit soveltuvat sekä värjäämiseen, että painantaan ja tarttuvat sekä selluloosa-, että valkuaisainekuiduille. Nämä hyvät ominaisuudet johtivat värin laajaan leviämiseen värjäämöihin, painotaloihin sekä käsityöläisten keskuuteen ja käyttö teollisuudessa yleistyi vasta 1960-luvulla. (Forss 2002, 30.) Ennen reaktiivivärien yleistymistä teollisuus käytti kankaanpainannassa kyyppivärejä. Kyyppivärejä käytettiin vielä 1950-luvulla, jolloin painokankaiden värytykset hehkuivat ja kestivät hyvin valoa (Ilvessalo & Niemistö 1986, 121).

Painomallin värityksellä tarkoitetaan painomallissa käytettyjen värien kokonaisuutta. Kuviokaavioiden lukumäärä määräytyy painomallissa käytettyjen värimäärien mukaan. Kankaan pohjaväriä ei lasketa väriksi, esimerkiksi yksivärinen painokuvio valkoisella pohjalla on yksivärinen malli. (Pellonpää-Forss 2009, 135.)

5. SUOMALAISEN PAINOKANGASSUUNNITTELUN ALKUVAIHEITA

1890-luvulta Suomalainen teollisuus pyrki kohti omaa mallisuunnittelua. Aikaisemmin painokuosit ostettiin lähinnä Saksasta valmiina painoteloina, mutta esimerkiksi Forssan tehdas hankki painomalleja malliateljeista Englannista, Itävallasta ja Sveitsistä. (Pulkkinen 2008, 22–23) Eurooppalainen painokangassuunnittelu jäljitteli vuosisatoja kudottuja kankaita. Gotiikan tyylliteltyt eläin- ja kasviaiheet tehtiin sekä kudottuina, että painettuina. Renessanssin granaattiomena-aihe esiintyi rinnakkain damasteissa, sameteissa ja painetuissa kankaissa. Rokokoo toi mukanaan kukkivan maailman kudotuissa silkeissä ja painetuissa puuvillakankaissa. Uusklassismissa kukat ja raidat olivat tiukasti rytmisiä ja medaljonki muodostelmissa. 1800-luvulla painokankaiden kuviomaailmaan tulivat kuvaukset sodasta, meritaisteluista, voitoista ja tappioista. Painokangasta käytettiin propagandavälineenä. Sosialistisen Neuvostoliiton ajan painokankaissa nähtiin 1920- ja 1930-luvuilla tehokasta tuotantoa; traktoreita, elonkorjaajia, koneita ja rakennustyökaluja. Näistä aiheista saatiinkin vaikuttava pintasommitelma. Kun Euroopan taivaalla nähtiin ilmalaivoja ja lentokoneita nähtiin niitä myös kankaalla. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 41.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen ranskalaiset ja englantilaiset malliateljeet tuottivat art deco - tyyllisiä ja kukallisia Liberty-kuoseja Euroopan tekstiilitehtaille. Kotimaiset tekstiilitehtaat vastasivat kilpailuun. Porin Puuvillaan perustettiin uusi telapainoyksikkö. Osakeyhtiö Forssa Ab:ssa palkattiin keskieuropalaisia mestareita kouluttamaan suomalaisia kaivertajia siirtämään mallit painovalsseille. Pohjoismaiset taiteilijat innostuivat kokeilemaan batiikkikokeiluja ja käsityömaista kankaanpainantaa. Lupaavasti alkanut vuosikymmen päättyi kuitenkin lamaan 1929 New Yorkin pörssiromahduksen myötä, joka heijastui suomalaisiin puuvillatehtaisiin (Pulkkinen 2008, 33.)

Suomalaisten puuvillatehtaiden mallien ostajat etsivät kuoseja keskieuropalaisista mallistudioista ja kangaskaupoista. (Pulkkinen 2008, 34.) Suomalaisten tekstiilitaiteilijoiden malleja myytiin

maailmalle 1920-luvulla Tekstiilitaiteen Liitto Ornamon mallipalvelun kautta. (Seppälä 2005, 280.) Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus (myöhemmin Tampella) otti toisinaan suomalaisten taiteilijoiden malleja tuotantoon tuodakseen markkinoille kotimaisia kuviointeja. Kuvioinneissa mukailtiin Suomen Käsityön Ystävien ajankohtaisiksi nostamia Itä-Karjalan perinnearteiston esimerkkejä. (Korvenmaa 2009,92.)

1920–30-luvulla esiteltiin filmipainon avulla saavutettuja taiteellisemman painokangassuunnittelun tuloksia. Ruotsissa, Tanskassa ja Suomessa tekstiilitaiteilijat tutustuivat 1920-luvulla käsityömäisiin painotekniikkoihin. Batiikki- ja painopajat olivat suosittuja 1920-luvun jälkipuoliskolla Euroopassa ja eritoten Ranskassa. Ranskalaiset hallitsivatkin tuolloin Euroopan mallimarkkinoita. (Pulkkinen 2008, 33–34.)

Vuosikymmenen lopulla Tekstiilitaiteen Liitto Ornamo alkoi näyttää kiinnostustaan painettuihin kankaisiin ja käsinpainetut kankaat nousivat esille Ornamon näyttelyissä ja lehtien sivuilla. Taiteellisia painokankaita oli vuosikymmenen loppupuolella myynnissä mm. Artekissa, Kotiahkeruudessa, Koti-Hemmetissä ja Carl Johan Bomanilla (Wiberg 1992, 108). Käsifilmipaino valtasi alaa Pohjoismaissa. Tämä, nykyäänkin käytössä oleva painotekniikka perustuu valotettaviin seuloihin, joka mahdollisti vapaamman kuosisuunnittelun. (Pulkkinen 2008, 44.) Filmipainolla saatiin painettua aikaisempaa suurempi raporttikoko. Tekniikalle on ominaista maalauksellisen otteen säilyminen painetussa kankaassa. Myös värien määrää voitiin lisätä, kun kaavioiden valmistuskustannukset olivat pieniä syväpainotelojen kustannuksiin verrattuina. Filmipainotekniikalle oli ominaista maalauksellinen ote, pienet yksityiskohdat eivät olleet mahdollisia. (Pulkkinen 2008, 44; Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 23.)

Milanon triennaalissa vuonna 1936 esiteltiin Hyvinkään Villatehdas Oy:n ensimmäiset filmipainomenetelmällä Artekille painetut kankaat. Mukana oli puuvillalle painettu Aino Aallon suunnittelema *Kirsikka* ja pellavainen *Nimetön*. Tekstiilitaiteen Liitto Ornamon taideteollisuusnäyttelyssä esiteltiin käsifilmipainon mahdollisuuksia sisustuskankaiden valmistuksessa. Mukana olivat mm. Kaj Franckin, Nora Henschelin ja Marita Lybeckin Yhdistyneille Villatehtaille suunnittelemaa tuotantoa. Kaj Franckin kuoseja Artek Oy:lle, Barita Aminoffin kuoseja Hemflit Ab:lle ja Koti-Hemmet Oy:n kankaita. Bomanin huonekaluliike esitteli Rut Brykin linoleumilla painettuja kankaita. (Pulkkinen 2008, 46.) Tekstiilitehtaot alkoivat vasta 1930-luvun jälkeen johdonmukaisesti hyödyntämään kotimaista mallisuunnittelua ja taideteollisuusammattilaisia.

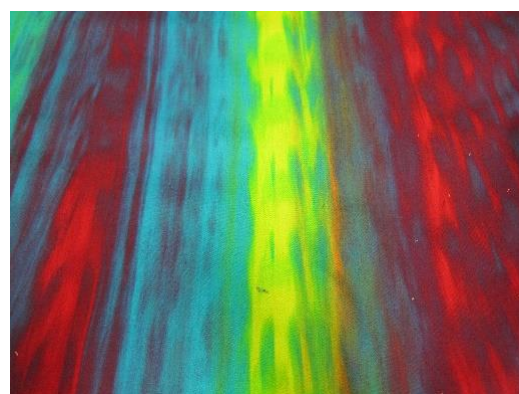
Maassa oli siis pitkään tuotantoteknisesti kehittynyt ja menestyksekkäs tekstiiliteollisuus, joka ei käyttänyt suomalaista suunnittelua. (Korvenmaa 2009, 92.)

Filmipainanta alkoi koneistumaan 1950-luvulla, jolloin saatiin käyttöön ensimmäinen tasofilmipainokone. Siinä kangas liikkuu paikoillaan nousevien ja laskevien kaavioiden alitse. Myös tekokuitujen keksiminen vaikutti filmipainotekniikkaan, kun vanhat seulakankaat voitiin korvata uusilla kestävämmillä kuiduilla. Pian tämän jälkeen saatiin tasofilmipainokoneen rinnalle vieläkin nopeampi *rotaatiofilmipaino* vuonna 1962. Rotaatiofilmipainokoneessa väri pumpataan lieriön muotoiseen pyörivään kaavioon, jonka sisällä raakeli levittää värin tasaisesti kaavioiden alitse liikkuvaan kankaaseen. (Forss & kumpp. 1979, 23–24; Clarke 2011, 41)

1950-luvulla painetusta puuvillasta alkoi tulla salonkikelpoista, kun niitä alkoi ilmestyä taideteollisuusnäyttelyihin ja lehtien sivuilla painokankaat esiteltiin taideteollisuutena. Painokankaan kuviomaailman uudistajina pidetään Printexiä, Marimekkoa ja Vuokko Nurmesniemeä. (Härkäpää 2007, 23.) Painetun puuvillakankaan alku on Ahmavaaran (1970, 8) mukaan Printexin ja Armi Ratian sodanjälkeisessä tuotannossa, jolloin materiaali oli karkeaa lakanakangasta. Vuokko Nurmesniemen ja Maija Isolan käsissä se pääsi Ahmavaaran (1970, 8) tulkitsemana varsin taiteelliselle tasolle ja omailmeisyyteen, ”marimekkomaisuuteen”. Printexin seuraajana Ahmavaara pitää selkeälinjaista Vuokko Nurmesniemen perustamaa Vuokkoa ja dekoratiivista Li Englundia.



Kuva 4. *Indus*, Vuokko Nurmesniemi (1953).
(Härkäpää 2007, 24)



Kuva 5. Ambiente-kangasta 1970-luvulta.
Kuva: Nina Mattsson, Tampereen
kokoelmakeskus

Printexissä kankaat painettiin vielä käsin, mikä merkitsi epätarkkuutta kuvioiden kohdistamisessa. Pieniä kuvioita suosittiin painokankaiden suunnittelussa yleisemminkin, koska niissä virheet eivät

näkyneet niin selvästi kuin isoissa kuvioissa. Esimerkiksi 1950-luvulla Vuokko Nurmesniemi alkoi käyttää tätä epätarkkaa kuvionkohdistusta hyödykseen. Hän suunnitteli kuviot niin, että päällekkäin menevistä kuvioista syntyi uusi värialue. Näin syntyi esimerkiksi painokangas nimeltä *Indus* (1953) (kuva 4). (Härkäpää 2007, 28.)

Muotoilija Timo Sarpaneva kehitti uusia painotekniikoita, ja idean *Ambiente*-kokoelmaan hän sai vieraillessaan Rosenlewin paperitehtaassa vuonna 1965. Siellä hän pani merkille, että yksi painokoneista teki säännöllisen virheen. Hän keksi hyödyntää virhettä ja kokeilla sitä kankaan värjäämiseen Tampellan Lapinniemen tehtaassa. Sarpaneva rikkoi konetta lisää ja näin sai aikaan kauniisti monen värin leviämisestä muodostuvan kuviomaailman. Värjäysmenetelmä patentoitiin moneen maahan. Mainittakoon, että tämä tekniikka säästi jopa puolet painokustannuksista. *Ambiente*-kokoelmaa valmistettiin huonekalukankaiksi, pöytäliinoiksi ja vaatekankaiksi vuodesta 1965 lähtien. Tampellan Lapinniemen tehtaalle suunniteltu *Ambiente*-kangas (kuva 5 ja 6) sai vuonna 1969 American Institute of Interior Designersin jakaman kansainvälisen muotoilupalkinnon. Finlayson-Forssa valmisti *Ambiente*-kerniä vielä 1970-luvun alussa. (Niinimäki 2008, 119; Balint 1991, 56.)



Kuva 6. Ambiente-kangas vedoksia. Kuvat: Nina Mattsson, Tampereen kokoelmakeskus

5.1. 1960-LUVUN TEOLLISET PAINOKANGASTEHTAAT

Painokankaiden suosion kasvaessa 1960-luvulla Suomeen perustettiin useita uusia painokangastehtaita. Teollisia painokankaita valmistavia yrityksiä olivat mm. E. Helenius, Porin Puuvilla, Tampella, Finlayson ja Marimekko. Erkki Helenius ja Kimmo Loimu perustivat Aitooseen E. Helenius Oy:n vuonna 1960. E. Helenius toimi aluksi painoteollisuuden alihankkijana mutta hankki pian taiteilijoita omien mallistojensa suunnittelijoiksi. E. Helenius profiloitui taideteollisten painokankaiden tuottajaksi. E. Helenius kokeili ennakkoluulottomasti uutta painokangasilmaisua. Vuonna 1968 Eero Rislakki ja valokuvaaja Jalmari Aarnio tekivät yhteistyötä, josta syntyivät luonnosta aiheensa saaneet ja graafiset kuosit. (Niinimäki 2008, 242.) Suurin osa omasta mallistosta meni vientiin, myös vuosittain vaihtuva Finn-Helen-mallisto. E. Heleniuksen tuotannon suurin osa olikin palkkapainoa vaatetustehtaille. E. Heleniuksen suunnittelijoita olivat mm. Kaarina Kellomäki, Anita Wangell, Mirja Vänni, Aimo Vuokola ja useat muut suunnittelijat suunnittelivat freelancereina kuoseja yritykselle. (Niinimäki 2008, 98.; Härkäpää 2007, 34)

Porin Puuvilla oli Forssa Osake Yhtiön jälkeen toinen yritys Suomessa, joka alkoi painaa kangasta. Vasta 1950-luvun alkuvuosina ensimmäiset taideteollisen koulutuksen saaneet mallinsuunnittelijat palkattiin Porin Puuvillaan. Vuonna 1954 Porin Puuvillassa ryhdyttiin konkreettisiin toimiin uudistettaessa painokangasmalleja. (Jaakkola 2008, 30,33.) Porin Puuvillan ateljee oli merkittävä taiteellisten suunnittelijoiden työpaikka 1950- ja 1960-luvuilla (Niinimäki 2008, 248). Timo Sarpaneva palkattiin taiteelliseksi johtajaksi vuonna 1954 ja Pi Sarpanevan kanssa sovittiin yhteistyöstä. Porin Puuvilla oli 1960-luvulla vaatetusteollisuuden tärkeimpiä muotikankaiden tuottajia (Niinimäki, 2008 248). Aviopari Juhani ja Raili Konttinen tunnetaan parhaiten elämäntyöstään Porin Puuvillassa.

Tampereella aluksi pellavatehtaana tunnettu Tampella Oy aloitti vuonna 1856. Tampella Oy:n Lapinniemen tehtaalla kangaspaino käynnistyi vuonna 1953. Alkuaikoina painokankaita suunnittelivat Elis Muona ja Pirkko Ropponen. Vuonna 1960 pellavaiset painetut keittiöpyyhkeet olivat hyvin muodikkaita. Niitä suunnittelivat mm. Aune Laukkanen, Mariaana von Knorring ja Eva Taimi. Marjatta Metsovaaran ensimmäinen painokangas tuli Tampella Oy:n mallistoon vuonna 1963. Metsovaara painatutti oman yrityksensä painokankaat Tampella Oy:n paksulle ja kiiltävälle *Lappi*-satiinille. Tampella Oy:n Lapinniemen tehtaassa painokankaat syrjäyttivät kudotut kankaat

kokonaan 1970-luvulle tultaessa ja Lapinniemessä keskityttiin ainoastaan painettujen kankaiden tuottamiseen. (Niinimäki 2008, 249.)

Finlayson & Co fuusioitui vuonna 1934 Osakeyhtiö Forssa Ab:n kanssa, ja yrityksen nimeksi tuli Finlayson-Forssa. Vuodesta 1820 Finlayson valmisti kudottuja kankaita, mutta fuusion myötä kankaisiin tuli muitakin kuvioita kuin ruutuja ja raitoja. Valtakunnallinen keskustelu kotimaisesta suunnittelusta ja hyvästä mausta nousi sotien jälkeen, ja Finlayson-Forssa perusti oman suunnitteluateljeen vuonna 1951. Suunnittelijoita koulutettiin tehtaan sisällä, mutta myös taideteollisen koulutuksen saaneita suunnittelijoita palkattiin. Siitä lähtien Finlayson-Forssa oli Suomen suurin tekstiilitehdas ja painokangassuunnittelijoiden työllistäjä. Yhtiö osti omia kilpailijoitaan mm. Vaasan Puuvilla Oy:n vuonna 1963, Porin Puuvillan vuonna 1973, Tampella Oy:n 1984 ja Barker Design vuonna 1990. Yhtiön nimi lyhentyi vuonna 1973 Finlayson Oy:ksi. (Niinimäki 2008, 240.)

Marimekon sisaryhtiö Printex perustettiin vuonna 1949, ja se oli Viljo Ratian omistama. Printexissä painettiin aluksi kangasta asiakkaiden tilauksesta. Myöhemmin Viljo Ratian vaimon Armi Ratian toimesta yritys alkoi painaa myös omia kankaita. Armi Ratia suunnitteli aluksi omia malleja mutta alkoi pian etsimään yritykseen uusia lahjakkaita taiteilijoita ja keskittyi yrityksen julkisuuskuvan luomiseen. Tekstiilitehtaiden tuotantoon verrattuna Printex edusti pientä ja kokeellista painokangas tuotantoa. Printexin esikuvana voidaan pitää Helsingin Taidevärjäämää. Printex oli ensimmäinen yritys Suomessa, jossa kunnianhimoinen taiteellinen suunnittelu yhdistyi teknisiin kokeiluihin. (Härkäpää 2007,19–20,34.) Printex yhdistettiin Marimekkoon vuonna 1966. Marimekko perustettiin vuonna 1951 aluksi tuottamaan vaatteita ja markkinoimaan Printexin kankaita. (Niinimäki 2008, 245.)

5.2. HELSINGIN TAIDEVÄRJÄÄMÖ -SUOMALAISEN KANKAANPAINANNAN PIONEERI

Pulkkisen mukaan (2008, 43) painokangassuunnittelu alkoi modernisoitua 1930-luvulla tekniikan ja alan koulutuksen uudistumisen myötä. Vuonna 1926 alkoi Helsingissä toimia käsifilmipaino, Helsingin Taidevärjäämö, joka vaikutti suomalaisen painokangassuunnittelun kehitykseen (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 28). Helsingin Taidevärjäämön omistajat, Uuno ja Sirkka Sinervä tutustuivat filmipainantaan Berliinissä ja toivat tekniikan mukanaan Suomeen. Heidän yrityksensä

olikin Suomen ensimmäinen käsifilmipaino. (Aav, Kivilinna & Viljanen 2011, 13.) Eva Taimi palkattiin ensimmäisenä taideteollisen koulutuksen saaneena painokangassuunnittelijana valmistumisvuotenaan 1937 suunnittelijaksi Taidevärjäämön. Taidevärjäämö valmisti aluksi nimestään huolimatta lippuja sekä lampunvarjostimia. Suunnittelijoiden palkkaamisen myötä painokankaiden arvostus korostui painokankaiden taiteellisen luovuuden lisääntyttyä. Eva Taimi sai sanotuksi, jos yrityksen nimessä oli taidetta, sisällössäkkin piti olla taidetta. Koskennurmi-Sivonen (2008, 93) kirjoittaa, että Eva Taimi sai käyttää halutessaan useampia värejä suunnittelemisessaan kuoseissa. Värit sekoitettiin yrityksen keittiössä, mikä mahdollisti värisävyihin vaikuttamisen. Myöhemmin 1940-luvulla Eva Taimi ja nuori Kaj Franck olivat sitä mieltä, että Taidevärjäämössä vaikutti huono maku kuosien suhteen. Yhdessä he pyrkivät toteuttamaan Taidevärjäämön nimensä arvoiseksi ja onnistuivatkin siinä. He osallistuivat taideteollisuusnäyttelyihin ja suunnittelivat yritysasiakkaille, kuten Artekille, Stockmannille ja Kotiahkeruudelle. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 93.)

Helsingin Taidevärjäämö piti painomenetelmänsä salaisuutena, eikä edes Eva Taimi nähnyt miten hänen suunnittelemansa kankaat painettiin. Myöhemmin vakinaisena suunnittelijana Eva Taimi sai tutustua painotekniikoihin ja teki koko prosessin itse suunnittelusta painosabluunoiden valmistukseen. Kiinnostuneet vieraatkin päästettiin katsomaan suunnittelu ja painoprosessia. Yksi usein nähty vieras oli Eva Taimin opiskelutoveri Armi Ratia. Hän katseli kiinnostuneena kankaanpainantaa. Kukaan ei vielä aavistanut, että Armi oli suunnittelemassa kankaanpainannan aloittamista, koska hän työskenteli tuolloin mainostoimistossa. Juuri Helsingin Taidevärjäämössä Armi Ratia oivalsi käsifilmipainon mahdollisuudet. Suomessa teollisuus painoi kankaat tuolloin rotaatiopainomenetelmällä, ja juuri tuon uutuuden takia Helsingin taidevärjäämö halusi pitää käsityöhön perustuvan painomenetelmänsä salassa. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 93.)

5.3. MARIMEKON LÄPIMURTO

Kuva aikakauden muotoilukulttuurista puhuttaessa olisi vajaa ilman puhetta Marimekko-ilmiöstä. Yrityksen kulta-aikaa oli 60- ja 70-luvun alku, jolloin sen puuvillaiset painokankaat ja tasaraitatrikoot levisivät kaikkialle ja kaikkien käyttöön, etenkin nuorelle ikäluokalle (Härkäpää 2007, 19–20). Kaikki alkoi pienestä painettuja kankaita tuottavasta yrityksestä, Printex Oy:stä. Sen alkuna voidaan pitää

Helsingin Taidevärjäämössä, jossa Armi Ratia kävi tutustumassa käsifilmipainoon. Armi Ratia ehdotti Eva Taimille, että he yhdessä perustaisivat kankaanpainantayrityksen. Tämä idea ei toteutunut, sen sijaan Eva Taimi lähti vuonna 1947 taiteilijaksi Vaasan Puuvillaan. Armi Ratian upseeripuoliso luopui urastaan ja osti konkurssikypsän vahakangaspainon Arvo Nurmen kanssa vuonna 1949. Nimeksi tuli Printex Oy. Aluksi Printexissä painettiin puuvillakankaita asiakkaiden omille kankaille. Armi Ratia suunnitteli itse muutamia malleja, mutta ei kokenut mallien suunnittelua omakseen. Hän kysyi Taideteollisuuskeskuskoulun silloiselta johtajalta, olisiko hänellä ketään lahjakasta opiskelijaa suositella mallien piirtämiseen. Arttu Brummer suositteli juuri valmistunutta Maija Leanderia (myöhemmin Isola) (Kruskopf 1989, 228; Koskennurmi-Sivonen 2008, 93,95; Ratia 1986, 23) Näin Armi Ratian onnistui palkkaamaan nuoria, ennakkoluulottomia ja lahjakkaita suunnittelijoita. Ensimmäisiä suunnittelijoita Printexissä olivat mm. Maija Isola, Elis Muona, Eva Tilhe ja Uhra-Beata Simberg-Ehström, ja myöhemmin Vuokko Nurmesniemi ja Annika Rimala. Printex ja Marimekko tunnettiin taiteilijavetoisesta suunnittelusta ja sai lehdistössä maineen juuri taiteilijoiden käyttämisestä taideteollisten painokankaiden ja vaatteiden valmistuksessa. (Härkäpää 2007, 19–20.)

Huokuna kirjoittaa teoksessaan *Vallankumous kotona!* (2006, 57), että Marimekko sopii hyvin kuvaamaan murrosta 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa, koska se yrityksenä kuvaa hyvin kyseisen ajan mahdollisuuksia. Ensimmäisen kerran Marimekon mallisto esiteltiin vuonna 1951 ja vuonna 1958 Marimekko teki tekstiilitaiteen läpimurron Milanon triennaalissa. Huokuna toteaa, että taideteollisuuslähtökohdasta huolimatta Marimekon puuvillatekstiilit ovat vahvasti mukana suomalaisessa arkielämässä. Niissä yhdistyivät Huokunan (2006, 57) mukaan tekstiili- ja vaateusteollisuus, muoti, vastamuoti ja suomalainen muotoilu. Eron perinteiseen tekstiiliteollisuuteen tuovat kankaat, niiden värit ja kuviot liitettynä nimiin ja tietynlaiseen esillepanoon.

Korvenmaa (2009, 250) katsoo, että enemmän kuin mikään muu taideteollisuusalan yritys Marimekko viestitti tietynlaista elämäntapaa, kokonaisvaltaisen epämuodollista nuorekkuutta, joka istui erinomaisesti 1960-luvun talouskasvun kannattelemaan optimistiseen ilmapiiriin. Donner (1986, 8) näkee, että Marimekko edusti nuoren sukupolven vaatteita ja sisustuskankaita. Huokunan (2006, 49) mukaan vuoden 1968 Marimekko-lehtileikkeistä käy ilmi, kuinka tarkoitus oli värikkäiden vaatteiden lisäksi markkinoida elämäntapaa ja kokonaisuutta. Huokuna toteaa, että Marimekon värikkäiden mekkojen käyttäjä voi tahattomasti tai tiedostaen kantaa monenlaisia ristiriitaisia

viestejä. Mekot saivat runsaasti julkisuutta, kun Jaqueline Kennedy osti John F. Kennedyn vaalikampanjan aikana yhdeksän Marimekon äitiyslenninkiä. Tapaus sai paljon julkisuutta maailmalla, jopa yli 300 lehteä kirjoitti tästä. (Huokuna 2006, 49; Seppälä 2005, 296.) Teollisten tekstiilien alalla Marimekon kankaat olivat aivan uutta ja niitä markkinoitiin Yhdysvaltoihin taideteoksina, joiden päällä voi istua tai nukkua, niitä voi levittää pöydälle tai ripustaa seinälle (Balint 1991, 58).



**Marimekot
Amerikassa**

saivat sieltäkin ikimonia ystäviä. Niitä myydään nyt college-tyttöille ja kotirouville Cambridgessa kotia, työtä ja yleensä modernin naisen arkea varten. Ikkunaan olemme asettaneet syysvirkeää keittiötä ajatellen sellaisia esuja ja takkeja, joilla keittiötä suorastaan "sisustetaan". Iloksi itselle ja perheelle.

Marimekko-Boutique
Kasarmik. 42, puh. 66 63 86

Marimekon Amerikan-valloitusta mainostettiin 1950-luvun lopulla myös Suomessa (kuva7).

Kuva 7. Vuokko Nurmesniemi/yksityiskokoelma (Autio 2011, 43).

Wiikerin (1986, 35) mukaan yksi Marimekon menestykseen vaikuttanut tekijä oli suunnittelijoiden koulutus ja tausta. Vuokko Eskolin-Nurmesniemi oli keraamikko, joka piti vaatteessa tärkeänä materiaalia ja muotoa. Graafisen suunnittelun koulutuksen saanut Annika Rimala, jonka tasaraitatrikoot tulivat tunnetuksi meillä ja muualla. Oiva Toikan 1960-luvun alun kankaat olivat aivan omaa luokkaansa. Taidemaalari Maija Isola teki Marimekolle upeat sisustuskankaat. (Wiikeri 1986, 35.)

Wiikeri (1986, 49) toteaa, että Marimekko teki myös suomalaisen puuvillan salonkikelpoiseksi, kun muut tehtaot elivät nailonhysteriaa. Se myös opetti arvostamaan kädenjälkeä. Käsinpainetussa kankaassa oli ja on pieniä virheitä, epätasaisuuksia, jotka kuuluvat sen luonteeseen. Virheet miellettiin hyvin pian hienoimmaksi piirteeksi kankaassa. Marimekkojen väritys oli shokki pliisujen ja räikeiden tekokuituvärien rinnalla. Värit olivat Wiikerin (1986, 40) mukaan voimakkaita tai himmeitä, herkkiä, joskus syvän puhuvia, uusia väriyhdistelmiä, joihin suomalainen maku nopeasti tottui.

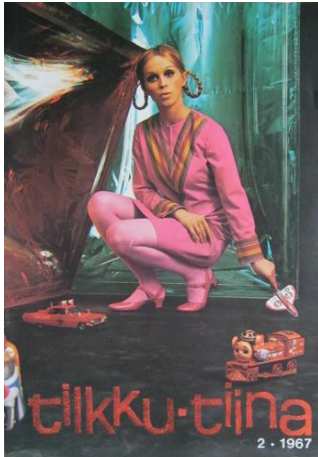
Jörn Donner (1986, 18) kirjoittaa *Marimekkoilmiö* – kirjassa, etteivät Marimekon vaatteiden ja sisustuskankaiden hinnat olleet ollenkaan niin epävakaita kuin kilpailijoiden tuotteet. Tuotteissa oli

Donnerin mukaan erinomainen kate ja paradoksaalista hänen mukaansa oli, että Marimekko tuli vähitellen tunnetuksi vaatteista ja tekstiileistä, jotka näyttivät halvoilta, mutta olivat itse asiassa kalliita. Donner jatkaa, etteivät Marimekko-tuotteet vedonnetkaan tavalliseen kansaan vaan muotitietoiseen keski- ja yläluokkaan, joilla oli varaa maksaa Marimekon vaatimia ylihintoja. (Donner 1986, 18.)

Ainamon mielestä *"Marimekossa yhdistyvät mannereurooppalainen Bauhaus-arkkitehtuuri ja suomalainen luonnonläheinen saunakulttuuri utopiaksi uudesta, globaalista elämäntyylistä johon jokainen voisi osallistua"* (Ainamo 2003, 19). Bauhaus ideologia keksittiin uudelleen amerikkalaisen, valkoisen anglosaksinen eliitin toimesta. Bauhausissa uskottiin, että heillä olisi poikkeuksellinen kyky ennakkoluulottomasti arvostaa, kehittää ja levittää alun perin eurooppalaista taidetta ja muotoilua. (Ainamo 2003, 26.)

5.4. PMK-PUUVILLATEHTAIDEN MYYNTIKONTTORI

Puuvillatehtaiden myyntikonttori eli PMK perustettiin vuonna 1932. Tavoitteena oli jakaa tuotanto kiristyvässä kilpailussa eri puuvillatehtaiden kesken. Myynti ja markkinointi keskitettiin keskusyksikköön eli puuvillatehtaiden myyntikonttoriin. Myyntikonttori perustettiin Helsinkiin ja keskusvarasto Tampereelle. Toiminnassa oli mukana kuusi suurinta puuvillatehdasta: Finlayson-Forssa Oy, Porin Puuvilla Oy, Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Oy, Lapinniemen puuvillatehdas, Vaasan Puuvilla Oy ja Barker-Littoinen Oy. PMK myi kaikenlaisia puuvillatuotteita nenäliinoista sisustus-kankaisiin. Suunnittelijoiden ja tehtaiden nimet jätettiin pois kuosien markkinoinnista. Näin pyrittiin tasa-arvoiseen kilpailutilanteeseen tehtaiden kesken. PMK keskittyi näkyvään ja voimakkaaseen markkinointiin. *Tilkku-Tiina* oli PMK oma markkinointiin keskittyvä lehti, jota julkaistiin 1950-luvulta 1970-luvun alkuun (kuva 8).



Kuva 8. *Tikka-Tiina* -lehden kansi, numero 02/1967.

Vuonna 1964 alkoi myös televisiomainonta ulko- ja lehtimainonnan lisäksi. Helsingissä oli myös oma näyttelytila. PMK välitti tehtaille tietoja, mitä markkinat halusivat, ja jakoivat tehtaiden uutuustuotteista tietoa markkinoille. PMK:ssa määriteltiin sesongissa olevan kokoelman laajuus ja yleislinjaukset, kuten laadut, kuosit, leveydet ja trendit. Syys- ja kevätmalliston esittelytilaisuuksia tarjottiin sisäänostajille ja vaateustehtaille. Mallistoja markkinoitiin myös esitteiden avulla (Kuva 9 ja 10).



Kuvat 9-10. PMK:n esite. Kuvat: Puuvillarapsodia-esite vuodelta 1958. Esitteen graafisesta suunnittelusta vastasi Timo Sarpaneva (Jaakkola 2008, 12).

Yhteistyö PMK:n ja Winter-tapettitehtaan välillä toi 1960–1970-luvuilla tuotantoon yhteen koordinoitua tapetti- ja kangasmallistot. PMK määritteli tuotteiden hinnat. Valmistuskapasiteetti ja voitot jaettiin tehtaille osalukusysteeminä tehtaan koon mukaan. (Niinimäki 2008, 246–247; Tekstiilejä Tampereelta www-sivusto. Viitattu 12.10.2015.)

Mallinvalintatilaisuudet saivat merkittävän aseman puuvillatehtaiden myyntikonttorin toiminnassa. Myös suunnittelijat pääsivät mallikokouksiin. Niiden myötä kehittyi myynti- ja markkinointimiesten

ja suunnittelijoiden välinen yhteistyö. Ensimmäinen mallinvalintatilaisuuksiin osallistunut taiteilija oli Eva Taimi (Wiberg 1992, 121). Eva Taimi muistelee Wibergin (1992, 120) haastattelussa, että yhteiset mallikokoukset toimivat sekä kiista- ja taisteluareenana että vuoropuheluna ja vuorovaikutustilanteina. Camilla Pulkkinen (2003, 118) haastatteli opinnäytetyössään ateljeepäällikkö Helena Perheentupaa PMK:n mallinvalintatilaisuudesta, joka käytiin Finlayson-Forssan tehtaalla vuonna 1960. Mallinvalintatilaisuudessa mallit valittiin lippuäänestyksellä ja mallit pisteytettiin äänestyksen perusteella. Vaihtoehtoisia kuoseja varattiin paikalle, kun pienimpiä pisteitä saaneita kuoseja saatettiin karsia pois. Valittavien mallien määrä nousi suureksi kiistakapulaksi vuosi vuodelta. Valituista kuoseista otettiin ”kupongit” ja lähetettiin PMK:n pääkonttorille Tampereelle, jossa ne ripustettiin esille näyttelyhuoneeseen. Mallien valinnan viimeisessä vaiheessa kuuden puuvillatehtaan edustajat kävivät mallit läpi. Kyse oli lähinnä siitä, ettei tehtailta tullut mallistoon liian samankaltaisia kuoseja. Asiakkaiden yhteyden ateljeehen 1960-luvulla yritykset pyrkivät aikaistamaan omaa mallinvalintaansa ohi PMK:n organisaation ja vierailivat itsenäisesti ateljeissa. (Pulkkinen 2003, 118) PMK kävi tarpeettomaksi tehtaiden yhdistyttyä, ja se lopetettiin vuonna 1975. Sen jälkeen tehtaot kehittivät itsenäisesti vientimarkkinansa kukin omaan suuntaan. (Niinikoski 2008, 248; ”Tekstiilejä Tampereelta” www-sivusto. Viitattu 12.10.2015.)

PMK:lle myönnettiin vuonna 1970 Taideteollisuusliitto Ornamon Hopeinen Pallo puuvillasuunnittelun hyväksi tehdystä työstä. Hopeinen Pallo on ainoa Suomen taideteollisuusaloilla myönnettävä tunnustus. Perusteluissa valinnalle oli mm.:

”PMK on tuonut suuren yleisön ulottuville puuvillasuunnittelun parissa työskentelevien tekstiilitaiteilijoiden parhaita tuotteita ylläpitämällä pysyvää näyttelyä - - PMK on myös toteuttanut kuluttajavalistusta eräänä ensimmäisistä tämän alan yrityksistä maassamme - - näyttelyissä on esitetty tuotteiden käyttösovelluksia onnistuneesti vapaana kaupallisista näkökohdista - - PMK:n näyttelytoiminta tähtää tekstiilituntemuksen lisäämiseen ja hyvän maun kehittämiseen - -

- Eryityisesti PMK:n designpolitiikka on kantanut hyvää hedelmää ja lisännyt omalta osaltaan tekstiilitaiteilijoiden työllisyyttä - - merkittävät vientimenestykset ovat suurelta osin pohjautuneet omaperäisiin tekstiileihin, joita suomalaiset tekstiilitaiteilijat suunnittelevat puuvillatehtaiden suojissa” (Tilkku-Tiina 1971/01, 2).

6. PAINOKANGASSUUNNITTELUN KOULUTUS

Vuonna 1871 perustettu Veistokoulu, tämän päivän opetustarjonnaltaan laajentunut Aaltoyliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, oli taideteollisuuden alkuvaiheen kehittämistoimista kauaskantoisin ja vaikuttavin. Korvenmaan (2009, 17) mukaan koulutus on avainasemassa minkä tahansa alan ammatillisessa kehityksessä.

Taideteollisuuskeskuskouluksi muuttuneen oppilaitoksen opetukseen sisältyi jo vuosisadan alussa tekstiilien suunnittelua esimerkiksi ”komposiitioonipiirustuksessa” tehtiin mm. ryijyjen, sohvatyyynyjen, gobeliini- ja kuvakudosten piirustuksia. Sisustusarkkitehti Arttu Brummer valittiin vuonna 1919 koulun sommittelupiirustuksen opettajaksi. (Priha 2009, 19.) Tekstiilitaiteen osaston toiminnan käynnistyttyä vuonna 1929, osaston oppilasmäärä oli koulun kolmanneksi suurin. 1930-luvun nimiä olivat Dora Jung, Gunvor Grönvik, Armi Airaksinen (Ratia), Uhra Simberg, Eva Taimi ja Viola Gråsten. Kolmivuotisiin opintoihin sisältyi runsaasti taideaineita: sommittelu-, ornamentti-, käsivara-, projektio-, ja elävän mallin piirustusta. (Priha 2009, 15.)

Taideteollisuuskeskuskoulussa annettiin opetusta linoleumipainamisesta jo vuosina 1929–30 (Priha 2011, 48). Huomiota herättää, että linoleumpainanta ja myöhemmin kankaanpainanta kuuluivat graafisen suunnittelijan ja muotiosaston koulutusohjelmiin eikä tekstiiliosaston (Wiberg 1992, 80). Kankaiden painaminen kuului aikaisemmin myös koristemaalarin opetusohjelmaan, jossa niitä toteutettiin öljyväreillä ja linoleumilaatoilla. Linoleumipainannan sai valita vapaaehtoisena aineena, ja sitä opettivat mm. Kaj Franck, Timo Sarpaneva, Maija Leander (Isola) ja Leena Nummi. (Priha 2011, 49.) Tekstiiliosastolla korostui voimakkaasti Hulda Potilan opettamat käsin kudontaan painottuvat oppiaineet sommittelusta ornamenttipiirustuksiin. Hulda Potila oli Arttu Brummerin rinnalla taidekäsityön ja taideteollisuuden keskeisimpiä hahmoja tekstiilitaiteen opiskelijoiden kouluttajana. (Wiberg 1992, 81.)

Taideteollisuuskeskuskoulu ja teollisuus alkoivat tehdä yhteistyötä 1920-luvulta alkaen. Esimerkkiä näytti posliini-, lasi-, ja tapettitehtaat. Tehtaat järjestivät opiskelijoille kilpailuja, ja koulusta tehtiin opintomatkoja tehtaille. Tehtaat tekivät lahjoituksia koululle, joiden tarkoituksena oli edistää käytännön suunnittelutyöhön liittyvää tietämystä. Esimerkiksi Oy Forssa lahjoitti ”kretonkikankaiden painotelan” sekä mallipiirustuksia ja kangasnäytteitä. Wibergin (1992, 86)

mukaan yhteistyö tehtaiden kanssa näytti kuitenkin hiipuvan 1930-luvun laman myötä, vaikka teollisuus piristyi laman hellitettyä. Laman jälkeen keskityttiin tekstiilialueisissa kilpailuissakin enemmän taidekäsityöhön, eivätkä suuret tekstiilitehtaat enää kuuluneet koulun tutustumiskohteisiin 1930-luvun puolivälin jälkeen. (Wiberg 1992, 81, 85, 91.)

Painokangassuunnittelun ja kankaanpainon opetus kehittyi huomattavasti, kun tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen palkattiin opettajaksi 1950-luvun lopulla. Kankaanpainanta omana oppiaineena alkoi vasta 1960-luvulla, vaikka se kuului jo 1947 perustetun muotiosaston sekä graafisen suunnittelun opetusohjelmaan. Rantanen oli tekstiilisuunnittelun ja tekstiiliteollisuuden opettajana syyslukukauden 1959. Palattuaan kahden vuoden jälkeen ulkomailta takaisin Suomeen, hän uudisti painokangassuunnittelun koulutuksen tekstiilitaiteen osastolla. Kankaanpainannan opetuksen tuntimäärät lisääntyivät, ja kankaanpainanta liitettiin osaksi tekstiilitaiteen opetusohjelmaa. Ensimmäiseksi hän hylkäsi linoleumilevyt ja paksut öljyvärit. Linoleumipainanta ei tyydyttänyt teollisuudelle asetettuja vaatimuksia, joten Kirsti Rantanen keskittyi opetuksessa lähinnä teollisten mallien piirtämiseen. Tunneilla piirrettiin painomalleja, jossa kuviot toistuivat painokoneiden vaatimusten mukaisesti. Suunnittelijan tärkeimmät työvälineet olivat kuultopaperi, millimetritruudukko ja valopöytä. Vähitellen aloitettiin silkkipainokaaviolla tehdyt kokeilut teollisuuden työmenetelmiä mukaillen. Rantanen ehti lähes kolmenkymmenenvuoden aikana kouluttaa kokonaisen sukupolven teollisia suunnittelijoita ja käsityöläisiä. Tuolta ajalta ei liene yhtään tekstiilitaiteen opiskelijaa, jota hän ei olisi opettanut. Kirsti Rantanen solmi myös yhteyksiä yritysten kanssa, ja opintoihin sisältyi teollisia suunnitteluprojekteja. Yhteistyössä olivat mm. Porin Puuvilla ja Finlayson. (Priha 2009, 18,26,122; Priha 2011, 48–49)

7. TEKSTIILITAITEILIJAT TEHTAIDEN ATELJEISSA

Vuoden 1945 lopulla julkaistiin *Nuori Voima* -lehdessä artikkeli ”Minkälainen on painokankaittemme tulevaisuus”. Artikkelissa esitettiin varsin kärkeviä ja kriittisiä argumentteja painokangasteollisuuden toiminnasta. Artikkeliksi kuvasi sitä, kuinka sota pyyhkäisi pois kirjavankukalliset kankaat ja niiden tilalle tulivat linoleumi- ja filmipainolla toteutetut sota-ajan kukkaset. Wibergin (1992,114) mukaan kirjoittajaa hämmensi ensimmäinen sodan jälkeen nähty

karmiinpunainen kangaspakka, jossa oli epämääräisiä valkoisia sakaroita ja viivoja. Kirjoittaja totesi: *Olivatko painokankaamme ennen sotia noin pelottavan rumia... noin paljon pöyristyttävän ruman mallin pilaamaa hyvää raaka-ainetta.* Artikkelin kirjoittaja kertoi joutuneensa samana päivänä tilaisuuteen, jossa oli muuan puuvillatehtaan omistaja. Tehtailijasta puristettiin puoliväkinen tietoja, millä keinoilla meikäläiset tehdaspainamot oikein saivat mallinsa kankaisiin. Tehtailija totesi: *Yhdelläkään tehtaalla ei ole taiteilijaa mallien sommittelua varten, ei yhdelläkään! Joskus näkee lehtien sivuilla ilmoituksen, jossa painamo etsii puhtaaksiirtäjää, mutta mitään oikeutta mallien muuttamiseen näillä ei ole. Tehtaat ostavat ulkomailta ns. jätämalleja, jotka ovat ensin kiertäneet koko Euroopan ja joista kaikkein huonoimmat päätyvät Suomeen.* Eva Taimi kertoi Wibergin (1992, 114) haastattelussa saaneensa artikkelin kirjoittamisen jälkeen seuranneesta kohusta työtarjouksen Vaasan Puuvillasta, johon hän siirtyi painokangassuunnittelijaksi 1947. Kudos Oy Silo palkkasi vuonna 1938 tekstiilitaiteilija Hilikka Palojoiki-Joustelan ensimmäiseksi taideteollisen koulutuksen saaneeksi suunnittelijakseen. (Wiberg 1992, 114, 199.) Tekstiilitaiteilija Elisabeth Lindahl oli käynnistämässä suomalaisen tehdasateljeen toimintaa vuonna 1951 ja luomassa hiljalleen muotoutuvia suunnittelukäytäntöjä Finlayson-Forssan tehtaalla. Wibergin (1992, 200) mukaan on mielenkiintoista, että suunnittelijakoulutus aloitettiin Gregor Paulssonin johdolla kirjekerussin pohjalta aikana, jolloin taideteollisuuskeskuskoulun opetus oli etäällä teollisuudesta. Aini Vaari oli yksi niistä suunnittelijoista, jonka koulutus on tapahtunut kiinteästi yhteistyössä teollisuuden kanssa. (Wiberg, 1992,200.) Suomalainen tekstiiliteollisuus havahtui sotien jälkeen, kun mikään tehdas ei käyttänyt nimeksikään kotimaista suunnittelua. Suomalainen tekstiiliteollisuus otti esimerkkiä Ruotsista, jossa tekstiilitaiteilijoita palkattiin tekstiilitehtaiden ateljeihin. (Seppälä 2005, 280.)

Benedict Zilliacus (1961, 36) kirjoittaa vuonna 1961, kuinka suuret tehtaat alkoivat kiinnittää taiteilijoita omiksi mallisuunnittelijoikseen. Edelläkävijänä Zilliacus pitää Vaasan Puuvillan sijaan Porin Puuvillaa. Kaikki alkoi aatteellisesta sanomalehtiväittelystä, jota Artekin silloinen johtaja Maire Gullichsen ja Porin Puuvillan johtaja Runar Hemberg kävivät. Keskustelussa pohdittiin, onko mahdollista, tarpeellista ja vaaratonta käyttää taiteilijaa teollisessa tuotannossa. Hemberg vastasi Gullichsenin temperamenttisiin ja perusteltuihin väitteisiin perustamalla tehtaaseensa oman taiteellisen suunnitteluosaston ja kiinnitti Timo Sarpanevan siihen johtajaksi. Monet muut alan yrittäjät pyörittivät Zilliacuksen mukaan päätään ja selittivät, että teollisuus taiteilijan mukana ottaa

pirun kelkkaansa. Mutta ei kestänyt kauaakaan, kun tekstiiliyritykset toisensa perään seurasivat esimerkkiä.

Taiteilijan ja valmistajan välisen yhteistyön voidaan sanoa alkaneen pienissä käsifilmipainoissa. Helsingin Taidevärjäämössä suunnitteli Eva Taimi vuodesta 1937 ja Kaj Franck 1940-luvun alkuvuosina. Eva Taimia pidetään ensimmäisenä teollisuudessa työskennelleenä tekstiilitaiteilijana. Eva Taimin kasviaiheisia sisustusankaita pidetään suomalaisen painokankaan klassikkoina, (kuva 8). Yleistä 1930- ja 1940-lukujen kuoseille oli herkkä, luonnonaiheita suosiva romantiikka. Samaan aikaan Kaj Franck aloitti Yhtyneissä Villatehtaissa Hyvinkäällä. Ensimmäiset painomallit Franck suunnitteli muutamaa vuotta aikaisemmin Artekissa. Nuori Kaj Franck suosi myös kertovia aiheita, ratsastavia ritareita, tuohikonttia kantavia maalaisukkoja ja autoja. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 30; Wiberg, 108) Kaj Franck muistelee Wibergin (1992, 186) haastattelussa omia varhaisia painokankaitaan. Franck sanoi niiden olleen kuvituksia, kauniita kuvia, jotka vain *tällättiin pintaan*. Franck myös totesi, ettei se ollut mitään suunnittelua vaan kuvat olisi voinut hänen mukaansa toteuttaa mihin tahansa. Wibergin mukaan Franck tuntui jopa viitanneen siihen, että mallipiirustuksessa olisi ollut siemen mallien ”piirtelemiseen”, joka ei ole ja jota ei myöskään Franck ei pitänyt suunnitteluna (Wiberg 1992, 187).



Kuva 11. Eva Taimin Taidevärjäämölle suunnittelema kukkakangas (Kuva: Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 28).

Huomattava joukko tekstiilitaiteilijoita, kuten esimerkiksi Kirsti Ilvessalo, Marjatta Metsovaara ja Timo Sarpaneva työskentelivät puuvillatehtaiden ateljeissa mm. Barkerilla, Finlaysonilla, Lapinniemen tehtaalla, Porin ja Vaasan Puuvillassa. (Seppälä 2005, 281) Eva Taimi oli ensimmäisiä suomalaisen koulutuksen saaneita painokangassuunnittelijoita, joka palkattiin Helsingin Taidevärjäämölle jo vuonna 1937. Aikaisemmin suunnittelijat kouluttautuivat ulkomailla. (Aav,

Kivilinna & Viljanen 2011, 13; Niinimäki 2008, 243). Finlayson-Forssa palkkasi vuosina 1949–1950 Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistuneet Elisabeth Hougbergin, Leena Nummen ja Vappu Niittylän. Samoihin aikoihin Puuvillatehtaiden myyntikonttorin valikoimien suunnittelijoiksi palkattiin mm. Katri Mattila, Helena Perheentupa ja Timo Sarpaneva. Suunnittelijat pysyivät kuitenkin kuluttajille tuntemattomina, koska käytäntönä oli monissa maissa, ja niin myös Suomessa, ettei suunnittelijoiden nimiä painettu kankaisiin. (Seppälä 2005, 281.; Härkäpää 2007, 20; Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 28.)

Tekstiilitaiteilijan työ painokangastehtaissa ei ollut tekstiilitaiteilijoiden mukaan helppoa. Taiteellisen pohjakoulutuksen saanut suunnittelija joutui vastakkain teollisuuden teknisten ja kaupallisten intressien kanssa. Yhteisen sävelen löytyminen oli vaikeaa. Alkuhankaluuksia lisäsi vielä tekstiilisuunnittelun koulutuksen painottuminen kudottuihin kankaisiin. Onneksi tähän tuli muutos Taideteollisen oppilaitoksen ottaessa ohjelmaansa painokangassuunnittelun. Näin yhteistyö painokangastehtaiden kanssa saattoi alkaa. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 30.)

Tekstiilitaiteilijoiden työ tehtaiden ateljeissa oli lähinnä mallien piirtämistä ja maalaamista plakaattiväreillä sekä nestemäisellä tussilla. Mallien suunnittelussa käytettiin siveltimiä, kyniä ja erilaisia puuvarteen kiinnitettäviä tussiteriä. Plakaattivärejä, eli nykyisin peitevärejä, käytettiin yleisemminkin mallien suunnittelussa, koska niillä sai aikaan suuria tasaisia pintoja (2003, 98–99.) Pulkkinen (2003, 98) lainaa *Yhdyslanka* -lehden artikkelia vuodelta 1953, jossa todetaan, että mallipiirtäjän työtä pidetään pelkkänä jäljentämisenä, vaikkei koskaan ole kysymys suorannaisesta jäljittelystä. Näin luovuuden voidaan sanoa olleen melko venyvä käsite tekstiilitaiteilijan ammatinkuvassa. Pulkkinen (2003, 98) toteaa, että mallipiirtäjän ensisijaisena ominaisuutena pidettiin kykyä luoda malleja, jotka menivät kaupaksi. Taiteellisuus jäi toiselle sijalle.

1960-luvulla kuosimallistojen valinta oli paljolti myynnin sanelemaa, ja taiteellinen kehitys jäi myynnin jalkoihin. Tekstiilitehtaiden omien mallistojen väljyyttä alettiin tehostaa palkkaamalla taiteellisia koordinaattoreita. Finlaysonille palkattiin mm. Tetta Kannel ja Helena Perheentupa. Porin Puuvillassa koordinoi aviopari Raili ja Juhani Konttinen. Ulkomaiset ostajat ja suuret keskusliikkeet voivat koordinaattoreiden opastamina kerätä laajasta valikoimasta tehtaan oman ateljeen ja freelancesuunnittelijoiden malleista omat kokoelmansa. Suomalainen vaatetusteollisuus tarvitsi suuret määrät ns. omia kuoseja, joita olivat lähinnä erikoiset painokankaat. Taiteilijat saivat myös omia nimikkokokoelmia. Tällaisia olivat esim. Rut Brykin Seitä-kankaat ja Maija Lavosen Tampellalle suunnittelemaat kankaat. (Seppälä 2005, 282.)

8. TAIDETEOLLISUUDEN LÄPIMURTO 1950-LUVULLA

Korvenmaa (2009, 15) toteaa, että taideteollisuutemme perustamisvaiheesta on vaikea muodostaa tarkkaa kuvaa, koska sen tuotteet eivät piirry esiin menneisyydestä, kuten myöhempien ajanjaksojen esinemaailma. Ajanjakso hahmottuu Korvenmaan (2009, 15) mukaan aatteiden, että politiikan, teollisuuden ja instituutioiden kautta. Hård af Segerstad (1969, 10–11) esittää Suomen ja muiden pohjoismaiden taidekäsityön ja taideteollisuuden saavutuksien taustalla on maantieteellinen sijainti, ilmasto ja taloudellinen kehitys, jotka luovat esinekultuurimme perimmäiset edellytykset. Hård af Segerstadin mielestä myös Suomen poliittinen historia on vaikuttanut esinekultuuriimme. Hän toteaa, että meillä Pohjoismaissa vallitsee romanttinen ja yksilöllisyyttä korostava perinne. Hän tarkoittaa sillä sitä, että taiteilijan tulisi itse ”luoda” teoksensa.

Näyttelyt olivat 1800-luvun lopulta taideteollisuuden pysyvästi vaikuttanut keino kerätä kansainvälisiä vaikutteita ja tuoda esiin oman maan saavutuksia. Vuonna 1851 Lontoon Kristallipalatsissa pidetty maailmannäyttely oli ensimmäinen tilaisuus esitellä kunkin maan taideteollisuuden ja käsityön saavutuksia. Sitä seurasi tiheästi järjestetyt näyttelyt ympäri läntistä maailmaa. Suomalaiset taideteollisuuspiirit vierailivat näyttelyissä, keräsivät vaikutteita ja raportoivat kotimaahan. Korvenmaan (2009, 25) mukaan useimmiten todettiin, että kotimaan tuotteiden laadussa olisi parantamisen varaa. Taideteollisuudelle tärkeästä Wienin maailmannäyttelystä 1873 hankittiin esikuvallisena pidettyä esineistöä Taideteollisuusmuseon opetuskokoelmiin. Näin opetus saattoi pysyä kansainvälisten virtausten perässä, kun oppilaat pääsivät perehtymään esineistöön kopioimalla ja mukailemalla. Näyttelyissä oli tuotteita höyrykoneista puulusikoihin, kuten Suomen osastolla Pariisissa 1889. Korvenmaan mukaan oleellista oli tuotteiden laatu, käsiteollisesti valmistetuissa tuotteissa osaaminen näkyi jäljessä, ei niinkään yksilöllisessä ilmaisussa. Vuosisadan loppua kohden alkoivat pyrkimykset kansalliseen, usein etnografisesta aineistosta saatuihin ominaispiirteisiin. Näin tapahtui etenkin kudonnaisten kohdalla. (Mt. 28.)

Korvenmaa (2009) kirjoittaa, että Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyä on omana aikanaan ja myöhemmässäkin kirjoittelussa pidetty arkkitehtuurin, taideteollisuuden ja taiteen kansainvälisenä läpimurtona. Pariisin maailmannäyttelyn paviljongista 1898 käydyn kilpailun voitti nuorten arkkitehtien toimisto, Gesellius, Lindgren ja Saarinen. Paviljongissa yhdistyi keskiaikaisia teemoja ja

kansainvälisiä virtauksia. Sisätilojen esineistö ja kuvamaailma kertoi maan elinkeinosta ja kulttuurista. Taideteollisuus esittäytyi käsityön kautta, koska sarjatuotannossa olevat Arabian astiat olivat erillisessä teollisuushallissa. (Mt. 34, 49.)

Hård af Segerstad (1969, 31) kirjoittaa, että 1930-luvun Suomessa oli vallitsevassa asemassa suppeille piireille tarkoitettu hienostunut taideteollisuustuotanto. Hän jatkaa, että varsinaiset arkitavarat ja lujat käyttötuotteet eivät taidekäsityön harjoittajia kiinnostaneet. Hård af Segerstad (1969, 31) siteeraa taidehistorioitsija ja kriitikko Nils-Gustav Hahlia, joka kirjoitti 1930-luvun puolivälissä hieman katkerasti, kuinka meillä taideteollisuus käsitetään ornamenttitaiteeksi, koristekuvioiden piirtämiseksi ja kotien ja julkisten tilojen koristamiseksi.

Hård af Segerstad (1969, 31, 35) pohtii, miksi vuosisadanvaihteen vaikuttava taiteellinen toiminta jäi merkitykseltään lyhytaikaiseksi. Virhe on hänen mukaansa etenkin siinä, että taideteollisuuden yhteys elämään ja yhteiskuntaan oli aivan liian kapealla sosiaalisella pohjalla. Syyksi hän katsoo taideteollisuuden muuttuneen kokonaistilanteen. Nykyaikana valmistusmenetelmät ovat kehittyneet, hyvinvoinnin edistyminen, tiedon kasvu, myyntitekniikan lisääntyneet mahdollisuudet ja ennen kaikkea uudet joukkotiedotusvälineet ovat muuttaneet teollisuustaiteilijan maailman. Tähän toimintaan ovat Hård af Segerstad (1969,35) mukaan vaikuttaneet suuresti esimerkiksi Suomen Taideteollisuusyhdistys ja Koristetaiteilijain liitto Ornamo. Karjalaisen (2003, 129) mukaan myöskään 1950-luvun taiteen murros ei olisi ollut mahdollinen ilman organisaatioiden rykelmää, joka pitkäjänteisesti toimi taiteen hyväksi. Näitä olivat mm. Vapaa taidekoulu (1935), Nykytaide ry (1939) sekä Artekin (1935) näyttelytoiminta. Nämä organisaatiot takasivat taiteen opetuksen kehittymisen, ulkomaisten näyttelyiden tuottamisen ja rikastutettiin galleriaelämää. (Karjalainen 2003, 129.)

8.1. MILANON TRIENNALE-NÄYTTELY

Milanon Triennale-näyttely vuonna 1951 oli piskuiselle Suomelle merkittävin muotoilun historiassa tapahtunut läpimurto. Milanon Triennale-näyttelyt ovat alkaneet vuonna 1947. Vuonna 1951 Suomi pääsi mukaan, ja komissaariksi valittiin Tapio Wirkkala. Samoihin aikoihin Zürichin Kundwerbemuseum halusi näyttelyn suomalaisesta taideteollisuudesta, ja sehän sopi ajoitukseltaan ja reitiltään hyvin ja toimi vielä kenraaliharjoituksena Milanon paljon merkittävämmälle

tapahtumalle. Ongelmaksi koitui raha, sillä opetusministeriö rahoitti vain osan kustannuksista. Tällöin esiin astui taideteollisuuden tulevien vuosikymmenten kannalta tärkein promoottori, Arabian tiedotuspäällikkö Herman Olof Gummerus (1909–1996). Suomalaisittain katsoen Gummerus oli poikkeuksellisen edustuskelpoinen. Hän oli asunut lapsena Italiassa, puhui italiaa ja tunsikin maan. Gummerus vakuutti teollisuuden Milanon näyttelyn tärkeydestä, jolloin rahoitus varmistui. Wirkkala, puolisonsa Rut Bryk (1916–1999), Gummerrus ja puuseppä Martti Lindqvist (1945–2004) pakkasivat kokoelman ja esillepanotarvikkeet ja lähtivät viemään suomalaista taideteollisuutta maailmalle seurauksin, joita tuskin osattiin aavistaakaan. (Korvenmaa 2009, 166–167.)

Korvenmaan (2009, 167) mukaan Gummeruksen roolia suomalaisen taideteollisuuden yhteydessä ei voi olla korostamatta liikaa. Koska hän ei tullut taideteollisuuden piirien sisältä, hän saattoi puhtaasti keskittyä varainkeruuseen, tiedottamiseen ja suhdetoimintaan. Korvenmaan (2009, 167) mukaan suomalaiset Alvar Aaltoa lukuun ottamatta olivat näissä asioissa kansainvälisellä tasolla jokseenkin kehittymättömiä. Autio (2011, 45) kirjoittaa, että teollisuuden epäilevän asenteen murrettuaan Gummerus käynnisti 1950-luvulla imagokampanjan, jonka myötä lanseerasi Milanon triennaali menestysten rohkaisemana käsitteen ”Finnish design”.

Suomen näyttelillepano Milanon Triennalessa vuonna 1951 oli yksinkertaisuudessaan vaikuttava. Näyttelykokoelmassa oli pääsääntöisesti taidekäsitteellisiä tuotteita ja sarjatuotantoa edustivat Tapiovaaran Domus-tuoli, Aallon kolmijalkaiset jakkarat ja Johansson-Papen valaisimet. Wirkkalan ideomat matalat harvakseltaan asetetut pöytätasot toivat esineet hyvin esille (kuva 8). Palkinto-, arvostelu- ja julkisuusmenestys oli valtaisa. Myös kansainvälinen lehdistö oli paikalla. Amerikkalainen aikakauslehti House Beautiful valitsi Wirkkalan lentokonevanerista suunnitteleman vadin ”maailman kauneimmaksi esineeksi 1951”. Moderni taideteollisuus oli aivan eri tavalla läsnä mediajulkisuudessa kuin ennen sotia. Taideteollisuudesta oli läntisen maailman elintason noustessa tullut uudenlaisen, tietoisien ja kulttuurista erottautumista edistävän kulutuksen kohde. Korvenmaa kiteyttää, että nykyisessä mediavirrassa uivan on mahdotonta kuvitella, mitä tämä yhtäkkinen kansainvälinen mediajulkisuus tuolloin merkitsi. (Korvenmaa 2009, 167.)

Vuoden 1951 Triennalen menestys sai jatkoa, kun Suomi oli voittoaisti mukana vuoteen 1964 asti. Vuoden 1968 näyttelykin pystytettiin, mutta Yrjö Kukkapuron suunnittelemaa osastoa ei kunnolla kukaan nähnyt kuten ei koko näyttelyäkään, kun se suljettiin opiskelijapoliittisen liikehdinnän takia

jo avajaispäivänä. Kun Triennalet jälleen 1973 järjestettiin, oli aika ja taideteollisuus jo toinen kuin kymmenen vuotta aiemmin. (Korvenmaa 2009, 192–193.)

1950-lukua kutsutaan ”Muotoilun kultaiseksi vuosikymmeneksi” tai ”Sankarien sukupolveksi”. Tässä yhteydessä mainitaan aina kolme nimeä: Tapio Wirkkala, Timo Sarpaneva ja Kaj Franck. Jokainen näistä opetti myös tekstiilitaiteen osastolla Taideteollisessa oppilaitoksessa. Milanon triennaaleissa palkittiin myös tekstiilitaiteilijoita, kuten Dora Jung, Kirsti Ilvessalo, Uhra Simberg-Ehrström, Kaija Mustakallio ja Eila-Annikki Vesimaa. Ryijy oli vuosikymmenen menestystekstiili. Monet tekstiiliyritykset työllistivät nuoria tekstiilitaiteilijoita, ja useat suunnittelivat malleja tekstiiliyrityksille freelancerina tai perustivat omia yrityksiään. Porin Puuvilla oli ensimmäinen yritys, joka käytti suunnittelijoiden nimiä markkinoinnissaan 1950–60-luvuilla. Villatehtaille oli vaikeinta myöntää suunnittelijoiden tarpeellisuus. (Priha 2009, 22–23.)

Hård af Segerstadin (1969, 37) mukaan lukematon joukko innokkaita ja hyväntahtoisia kirjoittajia on yrittänyt löytää selityksiä Suomen taideteollisuuden menestykseen. He viittaavat piirteisiin, joita he luulevat olevan kansanluonteessa tai kuvaamalla Suomen luontoa erityisen innoittavaksi. Käsitykset primitiivisestä taidetajusta ovat olleet myös esitettyinä, kuten myös järvien ja metsien lumovoimasta, joka on Hård af Segerstadin mukaan hymyilyttänyt suomalaisia itseäänkin. Ei ole edes vältytty epäilyksiltä, että ahkera saunominen lisäisi luomisvoimaa. Hård af Segerstad (1969, 38) katsoo, että yksi olennaisimmista selityksistä lienee, ettei demokratisoitumisprosessin käytännöllinen soveltaminen ollut ehtinyt yhtä pitkälle kuin esimerkiksi Ruotsissa. Toisena selityksenä Hård af Segerstad (1969, 38) esittää, että suurilla teollisuuslaitoksilla oli varaa pitää taiteellisia neuvonantajia ja muotoilijoita. He tahtoivat käyttää rohkeasti poikkeavia, huomiota herättäviä ja eksoottisia taide-esineitä maalle tärkeinä vientituotteina. Hård af Segerstad toteaa vielä, että kun teollisuuslaitokset ja virallinen taho kiinnittivät huomiota näyttelymenestyksiin, se kiihdytti taiteilijoiden kiinnostusta solistisuoristuksiin. Kotimainen lehdistökin oli jo 1940- ja 1950-luvulla luomassa sädekehää nuorten tähtisuunnittelijoiden päälle. (Hård af Segerstad 1969, 38.)

8.2. SANKARIPALVONTA JA ANONYMITEETTI

Taideteollisten alojen, kuten taidelasia ja huonekaluja markkinoitiin edelleen suunnittelijan nimellä. Korvenmaan (2009, 216) mielestä tämä oli oikeutettua, sillä kyseessä olivat tuotteet, joiden

materiaalivalinnat ja tekniikat olivat pääsääntöisesti itse suunnittelijan hallinnassa. Hård af Segerstadin (1969, 42) mukaan Suomessa, enemmän kuin muissa Pohjoismaissa nimien kunnioitus on kohonnut lähes sankaripalvonnaksi. Arttu Brummer julisti vuonna 1930 *Kaipaamme yksilöitä, jotka ovat meitä suuremmat – kaipaamme sankareita ja sankaripalvontaa*. Sankarimyyttien rakentaminen oli osa suomalaisen taideteollisuuden tietä menestykseen. Markkinoinnissa tämä oli edullista, koska esineille saatiin kilpailutilanteessa erottuva nimikuulun muotoilijan kautta esimerkiksi ”Sarpanevan lasia” tai ”Tapiovaaran tuoli”. Ajan mittaan suunnittelijan nimellä markkinointi oli haastavampaa. Kuluttajatuotteiden määrä kasvoi ja samaten tuotteiden valikoima (Korvenmaa 2009, 216). Erityisesti 1960-luvulle oli luonteenomaista ammattilaisten valtava laaja-alaisuus ja monet taiteilijat työstivät erilaisia materiaaleja, kuten esimerkiksi Timo Sarpaneva tai Kaj Franck. He toimivat sekä käsityöläisinä, että teollisuudessa. (Turkka 1991, 11). Korvenmaan (2009, 216) mukaan kaikille ei enää riittänyt kuuluisia nimiä suunnittelijoiksi tai markkinointivälineiksi. Alettiin käyttämään nimikkeitä ”Finnish design” tai ”designituote”. Sukupolvenvaihdos suomalaisessa muotoilussa oli lähestymässä ja muotoilija Kaj Franck peräänkuulutti tuotteiden anonymiteettiä. Hän kirjoitti *Keramiikka ja Lasi* -lehteen vuonna 1966 kirjoituksen ”Anonymiteetti”, jossa hän korosti, että muotoilun päämäärä on palvella tuotteillaan ihmistä, eikä päinvastoin. Sen sijaan hän vastusti nimettyjen muotoilijoiden signeerauksen käyttöä myös sarjatuotteissa ja niiden markkinoinnissa. Franckin mielestä muotoilijasta oli tehty muotoilun myyntivaltti ja tämän seurauksena käsitteet ovat hämärtyneet, tulleet sekaviksi ja epäloogisiksi. Franckin kommentti sai aikaan voimakasta keskustelua ja vastakaikua etenkin nuorilta muotoilijoilta. Huokuna (2006, 43) kertoo, että kauppaneuvos Pehr Henrik Taucher muistelee, kuinka anonymiteetin periaatteesta käytiin monia keskusteluja. Taucherin mukaan Franck oli kovin yksin ajatustensa kanssa, eikä anonymiteetin periaate oikein saanut kannatusta, vaikka siitä runsaasti keskusteltiin. (Korvenmaa 2009, 216–217; Hård af Segerstad 1969, 42; Huokuna 2006, 43)

Suomessa arkkitehtuurilla on myös ollut poikkeuksellisen voimakas side siihen, mikä ymmärretään suomalaiseksi. Modernismin suomalainen sovellus kiinnosti ulkomailla, ja suomalainen arkkitehtuuri kuvattiin myyttiseksi sankaritarinaksi 1950-luvulta lähtien. Alvar Aallostaa tuli Eliel Saarisen jälkeen uusi sankariarkkitehti. Naiset hakeutuivat arkkitehtikouluun ja pääsivät varhain ammattiin, mutta arkkitehtuuriin kuten muotoiluunkin liittyi voimakas miehinen sankaruus ja luovan yksilön korostaminen, joka leimasi myös muita taiteenaloja. Naiset suunnittelivat anonymimpiä asuntoja ja kodin yksityiskohtia. Useat työskentelivät myös työparina yhdessä

aviomiehensä kanssa. (Saarikangas 2003, 53.) Näistä aviopareina työskentelevistä esimerkkeinä, Viljo ja Armi Ratia (Marimekko), Raili ja Juhani Konttinen (Porin Puuvilla), Vuokko ja Antti Nurmesniemi, Aino ja Alvar Aalto, Ilmari ja Annikki Tapiovaara, ja Pi ja Timo Sarpaneva, muutamia mainitakseni.

Myös tekstiilitaiteessa anonymiteetti oli kyseenalaista. Pietarinen (2011, 106) toteaa, että jos taideteollisuus hyväksyi tekstiilisuunnittelijan, syynä oli suurimmaksi osaksi taiteilijan saavuttama tähtikultti. Taiteilijan nimestä oli tullut laadun tae, jossa itse taiteilija oli osa järjestelmää. Huippujen valitseminen ja palkitseminen edistivät suunnittelijan uraa, mutta samalla pääsi mukaan julkisuuden pyörykseen. Kansainvälisesti menestyneitä tekstiilitaiteilijoita, kuten Maija Isolasta, Dora Jungista, Marjatta Metsovaarasta, Elsa Montellista, Ritva Puotilasta, Marianne Strengellistä, Vuokko Nurmesniemestä ja monista muista tuli juhlittuja sankaritekstiilitaiteilijoita, joiden ajateltiin oleva isänmaan palveluksessa. Monet suunnittelijat toimivat myös vapaina taiteilijoina. Tuon ajan ajattelun mukaan suunnittelija oli yksi työryhmän tasavertaisista jäsenistä eikä hänen nimeään ollut syytä erikseen mainita tuotteen yhteydessä. Tehtaissa työskennelleiden tekstiilisuunnittelijoiden ja työryhmien aikaansaannokset jäivät nimettömiksi. Tällaisia olivat mm. PMK:n myyntikonttorin jäsenyksiköissä toimineet tekstiilisuunnittelijat. (Pietarinen 2011, 106; Kopisto 1997, 146.)

Viljo Ratia (1986, 24) kirjoittaa, että Marimekossa annettiin suunnittelulle ja suunnittelijalle arvo ylitse muiden. Armi Ratia ei halunnut edes omaa nimeään lehtikirjoituksiin vaan korosti pelkästään suunnittelijan ansioita. Myöhemmin lehdistö rupesi kuitenkin vaatimaan häntä esille, ja niin hän luopui anonymiteetistään. (Ratia 1986, 24.)

PMK:n hieman ristiriitainen mainos (kuva 12) esiintyi *Kaunis Koti* -lehdessä vuonna 1970. Siinä sanotaan, että ”Nainen ei ikinä ostaisi nimetöntä kahvia. Miksi hän siis ostaisi nimetöntä kangasta?”. Painokangaskuosilla oli nimi, mutta suunnittelijan nimeä ei kankaissa mainittu, PMK:n markkinointistrategian takia. Kuten edellä mainittiin, suunnittelijoiden ja tehtaiden nimet jätettiin pois kuosien markkinoinnista, ja näin pyrittiin tasa-arvoiseen kilpailutilanteeseen tehtaiden kesken. PMK:n anonymiteetin taustalla oli tarkka markkinointistrategia. Kuuluisuutta saavuttaneiden suunnittelijoiden nimien avulla PMK:n kankaisiin voitiin liittää mielikuva menestyvästä ja ajanmukaisesta suunnittelusta (Pietarinen 2008, 143).



Kuva 12. PMK mainos. Kuva: *Kaunis Koti* 1970/1.

Vuonna 1969 Mille Aromaa kirjoitti *Kaunis Koti* -lehdessä, että painokankaiden valikoima on valtava ja että uusia suunnittelijoita ja vahvoja muulla alalla ansioituneita taiteilijanimiä on kytketty painokankaiden suunnitteluun. (*Kaunis Koti* 6/1969, 24) Mirja Kallio toteaa *Tilkku-Tiinan* pääkirjoituksessa vuonna 1965, että suomalaisten puuvillakankaisen omaleimainen taiteellisuus on maailmankuulua ja kiitos siitä kuuluu nimekkäille taiteilijoille, joita puuvillatehtailla on palveluksessaan. Kallio jatkaa, että erityisesti ”designkankaiden” vientiin suuntautunut valikoima on lisääntynyt ja on alettu puhua ns. ”finnish designistä” suomalaisten puuvillakankaiden voittavana ominaisuutena. (*Tilkku-Tiina* 1965/2)

Tekstiilisuunnittelijoiden nimen esiintyminen kankaiden markkinoinnin yhteydessä jakoi kankaita joko taideteollisuuden tai tavallisen tavarantoiminnan ryhmiin riippumatta siitä, millainen koulutustausta suunnittelijalla oli. Vuonna 1959 PMK:n kokouksessa päätettiin käyttää tarkasti valikoitujen tekstiilitaiteilijoiden nimiä kankaiden markkinoinnissa. Suomen Taideteollisuusyhdistys lanseerasi Finnish design -käsitteen ulkomaisille markkinoille, ja puuvillateollisuuskin alkoi hyödyntämään tätä käsitettä. Kotimaassa PMK:n tasa-arvoisuutta vaativat säännökset kuitenkin pitivät kankaat anonyymeina muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. (Pulkkinen 2003, 121.)

Vuosien 1960–1969 *Tilkku-Tiinojen*, *Kaunis Koti* - ja *Omin Käsin* -lehtien palstoilla toimittajat nostivat esiin kankaiden suunnittelijoita PMK-nimen takaa. Lehtien sivuilla toistuivat useasti nimet, kuten Rut Bryk, Timo Sarpaneva, Kirsti Ilvessalo ja Uhra Beata Simberg. Marjatta Metsovaaran, Eva Taimin ja monen muun taiteilijan tuotantoa, elämää ja jopa kotia esiteltiin omina artikkeleinaan. Näiden taiteilijoiden kankaita kutsuttiin ”designkankaiksi”. PMK liitti mainonnassaan mielikuvia korkeasta laadusta, käytännöllisestä muodikkuudesta ja kohtuullisesta hinnasta sekä taiteellisesta ainutlaatuisuudesta. Anonymiteetin periaatteesta poikettiin tuomalla esiin kankaita suunnitelleita

tekstiilitaiteilijoita. Suunnittelijan nimi saattoi tulla esiin kappaletavarana myydyin tuotteen pakkaukseen. Myös kotimaisille markkinoille suunnatuissa kankaissa saattoi olla painettuna suunnittelijan nimi kankaan hulpioon. Suunnittelijan nimi saattoi olla myös kankaan nimi. (Jaakkola, 2008, 123.)

Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen kertoo Kopiston (1997, 146) tutkimuksessa, kuinka 1950-luvun designin menestyksestä oli negatiivisiakin vaikutuksia nuoremmille taiteilijoille. Heidän töitään verrattiin sekä kotimaassa että ulkomailla tuon ajan huippusaavutuksiin. Huippusuunnittelua tarvittiin ja siihen panostettiin. Kopisto (1997, 146) kiteyttää, että 1960-luvulla kilpailun lisääntyminen kasvatti osaltaan suomalaisen tekstiilin laatuvaatimuksia.

Korvenmaa (2009, 183) tiivistää vielä, että nimekkäiden muotoilijoiden julkikuvaan, jonka kaikki kansankerrokset tuntevat, on vaikuttanut näyttelyiden tuomat palkinnot ja sitä seurannut mediajulkisuus. Yritykset ovat luonnollisesti käyttäneet tätä nimien auraa hyödykseen markkinoinnissa, jolloin muotoilijat itse olivat hyvin esillä mutta heidän varsinainen työnsä vähemmän. Korvenmaa esittää, että muotoilijoiden julkikuva on mystifioitu ja heidät on personoitu jonkinlaisiksi muotoilun shamaaneiksi, joiden ei tarvinnut koskea halpa-arvoista raaka-ainetta muuttaakseen sen sädehtiviksi taideteollisuusesineiksi (Korvenmaa 2009, 183).

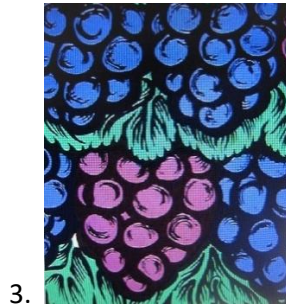
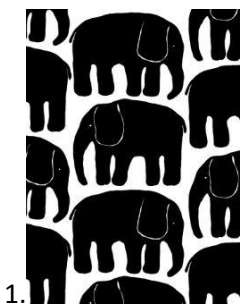
9. SUOMALAISET DESIGNPAINOKANKAAT 1960-LUVULLA

Kuvat painokankaista on valittu vastaamaan ajan painokangassuunnittelua (liite 2). Kankaalla on oltava tiedossa suunnitteluvuosi, jotta tulisi luotettava kuva juuri 1960-luvun painokankaista. Kuosista on tiedossa mahdollisesti kuosin suunnittelija ja kuosin nimi. Analysoin kuoseja luokitteluryhmä kerrallaan. Kerron kuoseista yleisesti, mitä yhtäläisyyksiä niillä on toisiin kuoseihin, millaisia muotoja, värejä ja mikä on mahdollisesti vaikuttanut kuosien visuaaliseen ilmeeseen. Apuna pintasommittelun analyysissä käytin luvussa 4.1. esitettyä Maija Forssin sommitteluharjoitusta. Toin analyysin tueksi kirjoituksia painokankaista 1960-luvun lehtiartikkeleista *Tilkku-Tiinasta* ja *Kaunis Koti* -lehdistä.

Kuosin numero on suluissa tekstin sisällä. Liitteeseen 2 on koottu kuosit kategorioittain ja numerojärjestykseen, myös kuosin suunnitteluvuosi ja suunnittelija löytyy liitteestä. Olen poiminut tekstiin esimerkkejä kuoseista ja nimennyt ne numerolla kuten liitteessä 2. Lukuun 9.7. laadin värikartan kuoseissa esiintyvistä väreistä.

9.1. ESITTÄVÄT AIHEET

Ensimmäisenä kategoriana olivat esittävät aiheet. Esittäviä aiheita ovat myös kukat ja kasvit, jotka olen luokitellut omaksi kategoriakseen. Aineiston 91 kuosista vain kolme kuosia edusti luokittelun esittävien aiheiden kategoriaa. Esittäviin aiheisiin kuului esimerkiksi eläimet, marjat, hedelmät, liikennevälineet, sydämet, työkalut yms. Näissä kolmessa kuosissa on nähtävissä Laina Koskelan Finlaysonille suunnittelemat *Elefantit* (1), Maija Isolan *Sydämet* (2) ja Anneli Qvefländerin *Pomona*-rypäleet. Kolmesta kuosista kaksi on musta-valkokuvioita. *Pomona* kuosissa (3) suuret rypäleet peittävät lehtien kanssa koko kankaan pinnan. Väreinä on käytetty raikasta turkoosia korostamaan rypäleiden tummia ja vahvoja värejä. *Elefantti* kuosi lienee ainoa myös lapsille soveltuva kuosi koko aineistossa aiheensa puolesta. Elefantit marssivat järjestäytyneessä geometrisessa rakenteessa, myös Maija Isolan *Sydämet* ovat tasaisessa rivistössä. Varsinaisia muita lastenkuoseja ei aineistosta esiintynyt.



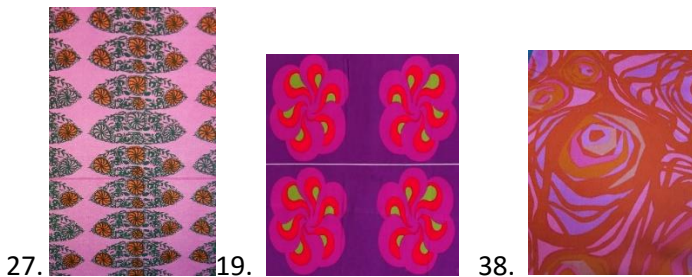
9.2. KUKAT JA KASVIT

Toisena kategoriana olivat kukat ja kasvit, niihin valikoituivat kaikki kuosit, joissa on tunnistettava kukka tai kasvin osa. Kukkia ja kasveja oli selvästi eniten koko aineistosta. Kukat olivat ylisuuria, yksittäisiä yhden mallikerran kokoisia (kuosit 17,21,42) tai niillä oli peitetty koko pinta. Suurin osa

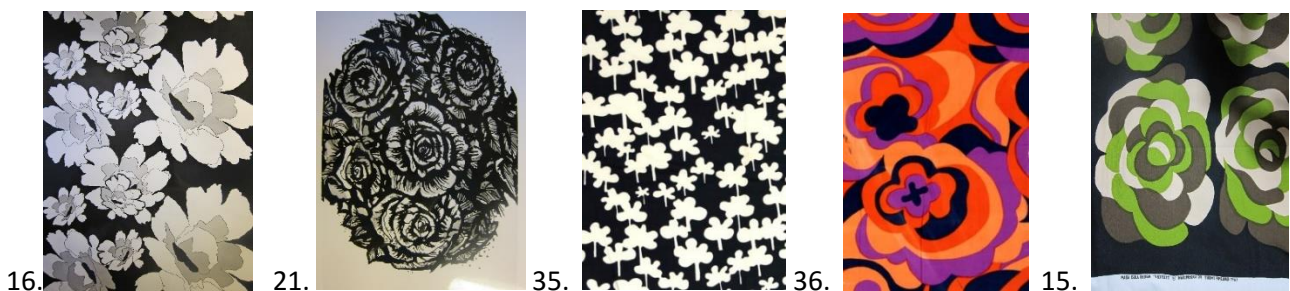
suurista yhden mallikerran kukkakuoseista on suunniteltu vasta 1960-luvun puolivälin jälkeen. Kukka- ja kasviaiheiden koot kasvoivat 1960-luvun loppua kohti mentäessä.



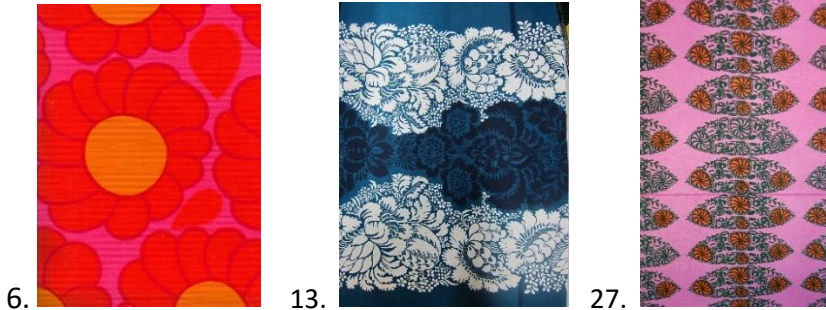
Kuosit olivat reheviä abstrakteja kukkasommitelmia tai yksinkertaistettuja esittäviä kukkia. Kuvioraporteissa oli käytetty erilaisia pintasommitelmia. Pintasommitelmissa oli pystysuoria liikkeitä (kuosi 27), järjestäytyneitä pintoja (kuosi 19) ja vauhdikkaita liikkeitä, kuten kuosissa numero 38. Kukat ja kasvit olivat joko naturalistisesti esittäviä tai graafisiksi pelkistettyjä.



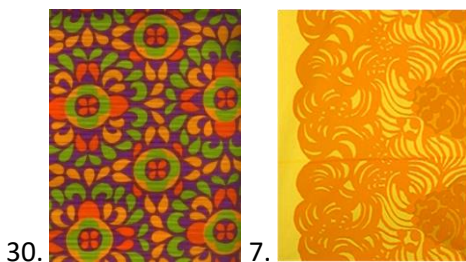
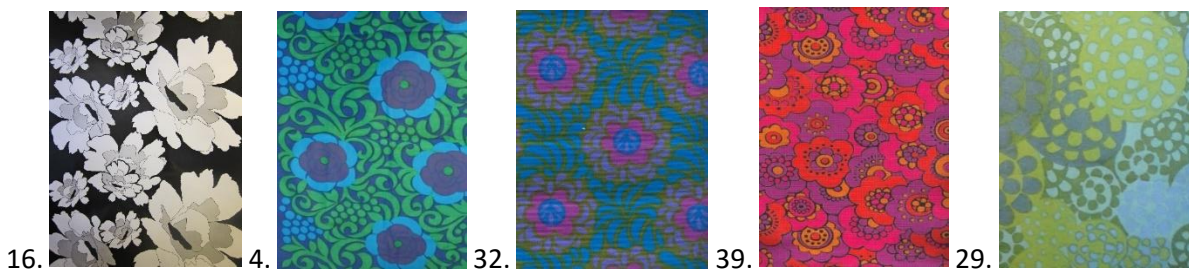
Kukka- ja kasviaiheissa näkyi myös mustavalkoisia kuoseja (16,21,35), mutta sitäkin enemmän oli värejä: kirkkaan punaista, violetta, sinistä, vihreää, pinkkiä, vaaleita sävyjä ja vahvoja värejä. Sekä ajalle erikoisia väriyhdistelmiä, kuten pinkkiä, violetta ja oranssia (36) tai mustaa, vihreää valkoista ja harmaata (15). Useissa kuoseissa on käytetty enemmän kuin kahta väriä.



Hippiaatteen kukkakuosia edustaa Aini Vaarin kuosi (6), jossa on hippien tunnuksena käyttämä yksinkertaistettu päivänkakkaramotiivi. Slaavilaista ornamentiikkaa on nähtävissä Maija Isolan kuoseissa 13, 27, mutta kasviaihein.



Tunnistettavia kukkia kuoseissa ovat unikko (22, 26), ruusu (15, 21), orvokki, jossa on poikkeukselliset ruskeat sävyt verrattuna muihin kuoseihin (25) ja vuokkoja kuoseissa (16, 4, 32, 39). Kuosit numero 29 ja 30, eivät edusta tunnistettavaa kukkaa, mutta kuoseissa on tyyllitelty abstraktia kukkaa muistuttava kuvio. Samoin Kaarina Kellomäen kuosissa numero 7, jossa on jättiläismäinen koko kankaan leveydellä oleva kukkamotiivi.

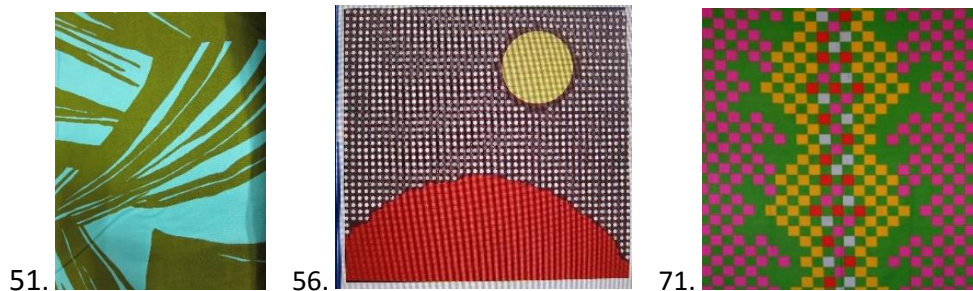


Vuoden 1966 *Tilkku-Tiinassa* kerrotaan, että vuodesta 1966 on tulossa kukkamuunnelmien kesä. Suomalainen puuvillateollisuus on toimittajan mukaan omistanut oikean kukkameren ikinaiselliselle kevättyölle. Kukat ovat pienen pieniä, ja ne on painettu vierä vieräen tiheäksi kukkakedoksi. Ne loistavat kirkkain, hehkuvin ja herkullisin värein. (*Tilkku-Tiina* 1966/01)

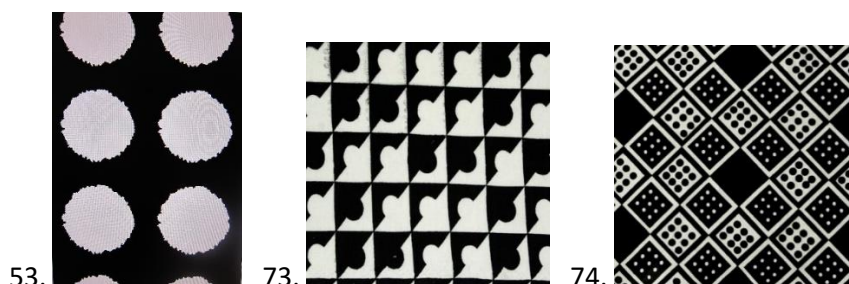
Nimimerkki A.T. kirjoittaa *Kaunis Koti* -lehdessä vuonna 1960, kuinka ruusut alkoivat hiipiä ensin vaatetuskankeisiin mutta myöhemmin myös sisustuskankaisiin. Toimittajan mukaan niille rypistettiin ensiksi otsaa, koska ne olivat niin lapsellisia ja sentimentaalisia sopiakseen tälle vuosikymmenelle. Mutta toimittajan mukaan ruusut sen kuin kasvoivat ja levisivät ja täyttivät melkein koko sivistyneen maailman. (*Kaunis Koti* 1960/03, 20)

9.3. GEOMETRISET JA GRAAFISET KUOSIT

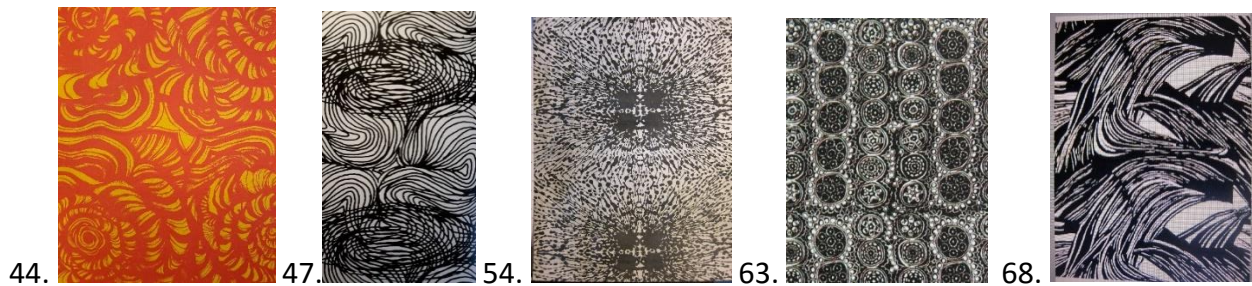
Geometrisissä ja graafisissa kuoseissa on nähtävissä taide ja tyyliuuntausten vaikutuksia. Abstraktit ja geometriset kuviot ovat suurimmalta osaltaan suuria ja rohkeita ja värit ovat intensiivistä ja vahvoja. Kuoseissa on nähtävissä maalauksellisia siveltimen vetoja, kuten Marjatta Metsovaaran kuosissa 51. Pop-taiteen vaikutuksia ja pointillismia esiintyy kuoseissa 56 ja 71.



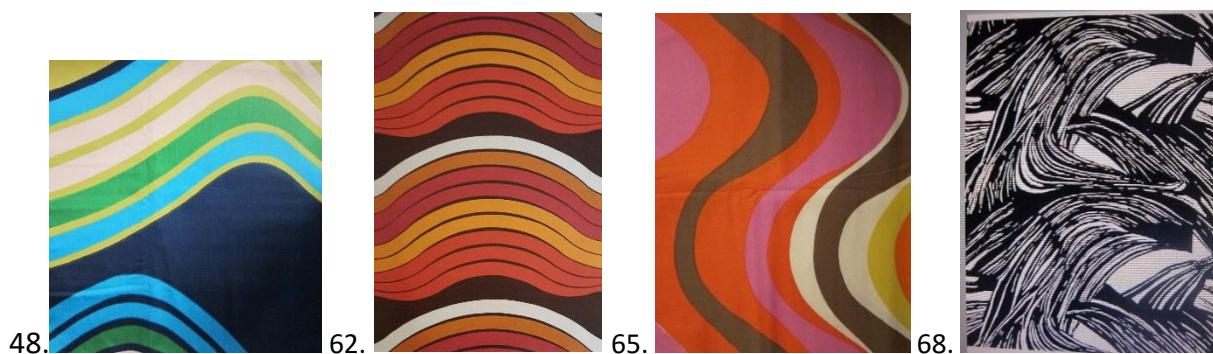
Op-taiteen vaikutuksia on nähtävillä Vuokko Nurmesniemen kuosissa 53 ja Raili Konttisen mustavalkoisissa kuoseissa 73 ja 74.



Väreinä on paljon op-taiteen mustavalkoisuutta, mutta myös kirkkaita vahvoja värejä. Mustavalkoisia kuoseja on enemmän kuin edellisissä kategorioissa, mikä selittynee op-taiteen vaikutuksella. Väreinä on vahvaa keltaista, sinistä, pinkkiä, vihreää, punaista, ruskeaa, valkoista ja violettia. Myös haaleita vaaleita sävyjä on käytetty. Sommittelujen koot ovat vaihtelevia pienien kuvioden peittämästä pinnasta suurten jättiläiskuosien kirjoon. Geometrisiä muotoja, kuten kolmioita, neliöitä, ympyröitä voidaan nähdä monissa kuoseissa. (45,46,47,49,58,61,62,61,63,64,69). Graafisia eli piirroksellisia kuoseja edustavat 44,47, 54, 63 ja 68.



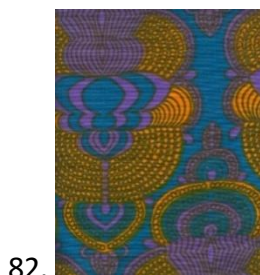
Aaltoilevaa muotokieltä esiintyy kolmessa kuosissa (48,62,65). Sattumaa on, että ne kaikki ovat Marjatta Metsovaaran suunnittelemia eri vuosilta tai se on hänelle mieluista tyyliä. Kuosi 44 voisi yhtä hyvin olla kukka ja kasvikategoriassa, mutta kuoseja analysoidessani näin sen kuitenkin enemmän graafisena kuosina. Pietarisen (2009, 41) mielestä Marjatta Metsovaaran *Kaisla-*painokangas (68) edustaa modernistista Finnish designia parhaimmillaan.



Tilkku-Tiinassa esiteltiin kevään 1966 muotia, osuvasti otsikolla ”OP-oikku on kevätpaukku!” Toimittaja esittelee suomalaisen ”op-puuvillan”, joka on musta-valkoista mutta myös värikästä. Usein käytetään vain kahta, toisistaan voimakkaasti poikkeavaa väriä. Violettia ja keltaista, punaista ja mustaa, pinkkiä ja vihreää, punaista ja valkoista jne. Toimittaja kuvailee värien kontrastin häikäisevän silmää ja saavan aikaan voimakkaita jälkikuvia, kun katseen siirtää toisaalle. Optiset harhakuvat kuuluvat muodin erikoisuuksiin. Op-kankaiden kuoseissa on neliöitä, kolmioita, ympyröitä, oikullisesti kulmittelevia ja aaltoilevia viivoja, shakkiruutuja ja harlekiiniruutuja. Vuoroin saa vaikutelman labyrinttimaisesta pinnasta, vuoroin taas kuviot suurenavat ja pienenevät aaltomaisiin liikkeihin. Toimittaja kertoo valmisvaateteollisuuden olleen ahkera op-kankaiden käyttäjä ja lupaa vuoden 1966 kesäksi toinen toistaan jännittävämpiä op-mekkoja. Toimittajan mielestä aidoimmillaan op-puuvilla on dramaattisen musta-valkoisena. (*Tilkku-Tiina* 1966/1, 21.)

9.4. ORNAMENTTIKUOSIT

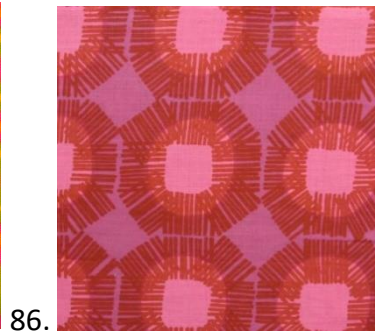
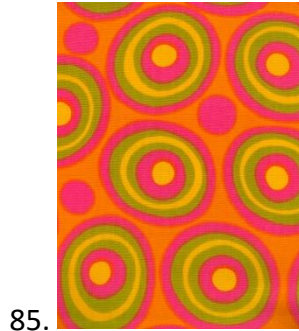
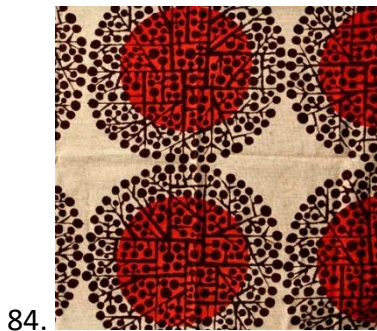
Ornamenttikuoseissa esiintyy kansanomaisia piirteitä ja koukeroisia itämaisia muotoja. Kankaan pinta on lähes jokaisessa kuosissa piirretty täyteen pikkutarkkaa, jopa pitsimäistä kuviota. Näissäkään kuoseissa ei ole värejä säästetty, vaan väreinä on oranssia, pinkkiä, violettia, keltaista, sinistä ja vihreää. Yhdessä katsottuna kuosit ovat tummia, jopa hieman mystillisen synkkiä. Ornamenttikuosit eroavat esimerkiksi graafisista ja geometrisista kuoseista pikkutarkkuudellaan. Barokkimaista ornamenttikuosia edustaa aineistossa Marjatta Metsovaaran *Husaari* kuosi (80). Art deco -henkeä uhkuu Pirkko Hammarbergin kuosissa (82). Kun geometrisissa ja graafisissa kuoseissa oli vapaita pyörteitä ja vauhdikkaita liikkeitä, niin ornamenttikuoseissa pinta on järjestäytynyttä. Ornamenttikuoseja oli melko vähän aineistossa, ja niitä suunnittelivat lähinnä Maija Isola ja Marjatta Metsovaara.



Vuoden 1960 *Kaunis Koti* -lehden pääkirjoituksessa Eila Jokela mainitsee, että ihmisen mielikuvitus viihtyy ornamenttien ja muotojen parissa. Jokela kirjoittaa: *Kun kahvikuppeihin ilmestyivät ensimmäiset ornamentit ja painetut kankaat alkoivat hehkua kuvioiden ja värien runsautta, juostiin niitä kilvan ostamaan.* (*Kaunis Koti* 1960/05.) Toimittaja nimimerkillä A.T. kirjoittaa vuoden 1960 *Kaunis Koti* -lehdessä, että ihmisillä on primitiivinen rakkaus kuvioon, ornamenttiin. Toimittaja jatkaa, että viiva- ja värirytmii tyydyttää jotakin hyvin syvällä olevia esteettisiä tarpeita. Toimittaja esittelee Maija Isolan kankaat (77, 79) romanttisiksi, jotka suorastaan kuohuvat ornamenttiikkaa ja värejä sekä mystillistä sadun ja kansanlaulun tunnelmaa. (*Kaunis Koti* 1960/03, 20)

9.5. PALLOKUOSIT

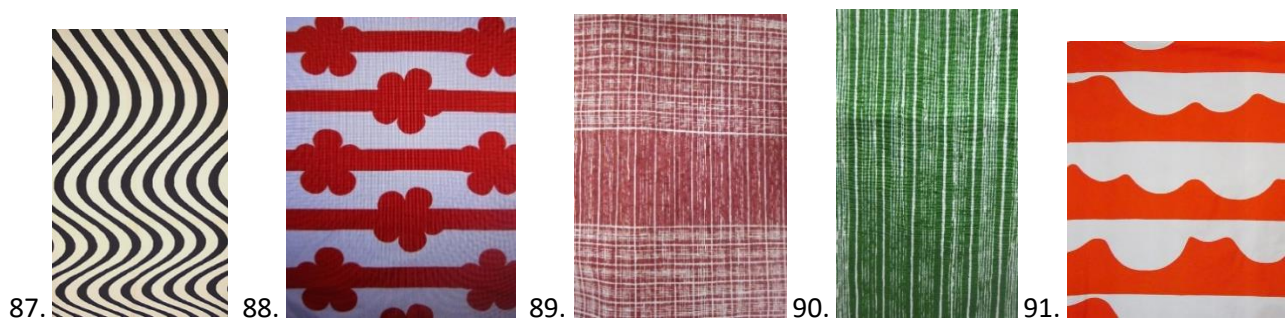
Perinteisiä pallokuoseja ei aineistossa juuri ollut. Aineiston kolme pallokuosia voisivat yhtä hyvin olla geometrisien kuosien kategoriassa. Juhani Konttisen kahdessa kuosissa pintasommitelmassa on pysähtynyt, järjestäytyneet geometriset rakenteet (84, 86). Aini Vaarin pallokuosissa pintasommitelmassa pallot ovat vapaasti järjestäytyneet, ja siinä on ns. vapaa hajotettu pinta. Värejä edustavat pinkki, oranssi, punainen, vihreä, musta ja valkoinen.



Perinteisiä pallokuoseja nähdään yleensä vaatekankasissa. Pallokuosien puuttuminen aineistosta saattaa johtua siitä, etteivät nimekkäät taiteilijat juurikaan suunnitelleet pallokuoseja valtavirralle tai olivat erikoistuneet sisustuskankaiden suunnitteluun. Pallokuosit myös saatettiin mieltää 1960-luvulla vanhanaikaisiksi, koska niitä oli paljon 1950-luvulla.

9.6. RAITA- JA RUUTUKUOSIT

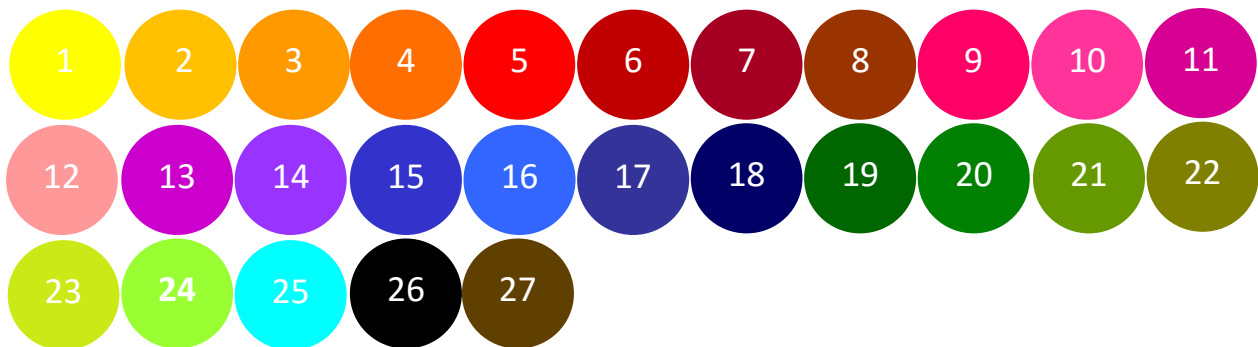
Painokankaiden raidat ja ruudut ovat myös niukasti esillä aineistossa. Kuosit 87, 88 ja 91 voisivat yhtä hyvin olla geometrinen kuosien joukossa. Mielestäni on hämmästyttävää, että kaksi koko aineiston perinteisemmästä päästä olevaa raitakuosia on suunnitellut Maija Isola. Maija Isola on tunnettu suurista sisustustekstiileiksi suunnatuista kuoseista, mutta ehkäpä nämä kuosit on tarkoitettu vaatekankaille. Vasta 1970-luvulla suunnittelijat valitsivat joko vaate- tai sisustustekstiilien suunnittelun (Pietarinen 2008, 94).



Perttu Mentulan *Space 1*-kuosin (91) innoittajana on ollut varmasti kuukävely. Kuosissa perinteistä raitaa on muunneltu kuvaamaan kuun pintaa. Kuten raita- ja ruutukuoseissa yleensä, sommitelma on järjestäytynyt pohjimmiltaan geometrinen rakenne. Ruutu- ja raitakuosien väreinä on käytetty hentoa vaalea roosaa ja vaalean vihreää. Muissa kuoseissa jatketaan vahvan punaisen ja valkoisen yhdistelmällä. Anneli Qveflanderin *Mangolia*-kuosissa (88) abstraktiin raitaan on upotettu hippien yksinkertaistettua päiväkkaraa. Mustavalkoisessa kuosissa (87) on nähtävillä op-taiteen vaikutteita, ja se sijoittuu myös graafisten kuosien kategoriaan.

9.7. VÄRIT 1960-LUVUN PAINOKANKAISSA

Olen laatinut värikartan (kuva 13), johon poimin värejä painokangaskuuseista. Värikartta edustaa aineistoni suomalaisen painokangassuunnittelun esiintyviä muotivärejä 1960-luvulla. Olen poiminut tutkimusaineistosta (liite 2) esimerkkejä. Esimerkki kuosien numerot ovat samat kuin liitteessä 2.



- | | | |
|----------------------|---------------------|--------------------|
| 1. Keltainen | 10. Aniliini | 19. Tumman vihreä |
| 2. Kullankeltainen | 11. Violetti | 20. Vihreä |
| 3. Oranssinkeltainen | 12. Roosa | 21. Vaalean vihreä |
| 4. Oranssi | 13. Lila | 22. Oliivinvihreä |
| 5. Punainen | 14. Sinilila | 23. Keltavihreä |
| 6. Tummanpunainen | 15. Sininen | 24. Lime |
| 7. Viininpunainen | 16. Vaalean sininen | 25. Turkoosi |
| 8. Punaruskea | 17. Sininen | 26. Musta |
| 9. Pinkki | 18. Tumman sininen | 27. Ruskea |

Kuva 13. Värikartta.

Vuoden 1963 kevään *Tilkku-Tiinassa* luvataan tulevaksi kevääksi aurinkoa taivaan täydeltä. Toimittaja kuvailee, kuinka värisoinnuttelun lähtökohtana olisi lämmin loistava aurinko. Auringonvärien rinnalla tulossa ovat myös hedelmien värit, loistava appelsiini tai sitruuna, kirpeänvihreä omena tai viinirypäleen sävyt. (*Tilkku-Tiina* 1963/3, 7) Tämän tyyppisiä kuoseja esiintyi myös aineistossa.

Värien tuloa 1960-luvun vaatetus- ja sisustustekstiileihin ennakoivat Maija Isolan maalaukselliset painokankaat, Vuokko Nurmesniemen painokankaiden omaperäiset värit ja Marjatta Metsovaaran huonekalukankaat. Marjatta Metsovaaran *Ripsi*-kankaassa on jopa 40 väri vaihtoehtoa. (Pietarinen 2011, 105) Esimerkiksi Vuokko Nurmesniemen väriyhdistelmiä pidettiin omaperäisinä ja erikoisina

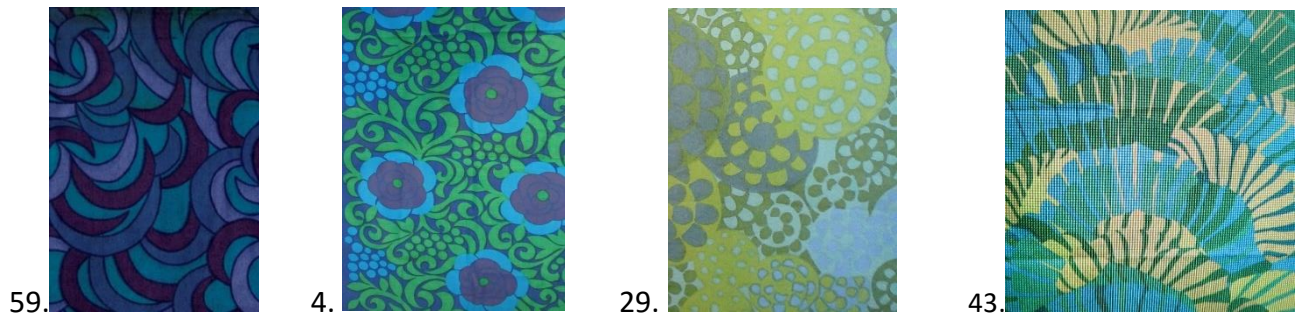
maassa, jossa on perinteisesti totuttu käyttämään maanläheisiä värejä. Nurmesniemi yhdisteli rohkeasti samaan kankaaseen oranssia ja pinkkiä, turkoosia, limenvihreää, kirkkaan vihreää, keltaista sekä vaaleanpunaista. (Härkääpää 2007, 31.)

Mustavalkoisuus vahvistui aineiston kuoseissa mitä lähemmäs 60-luvun loppua tultiin. Mustavalkoisuus nousi vahvasti op- ja pop-taiteen myötä, ja sitä esiintyi myös vaatesuunnittelussa ja valokuvauksessa. (Österlund 2007, 58).

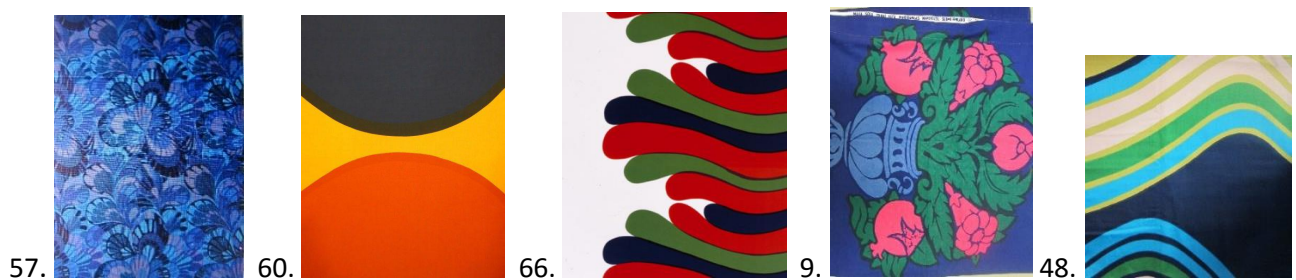
Vuoden 1961 *Kaunis Koti* -lehdissä on jo nähtävissä värien tuloa kotien sisustuksiin. Vielä vuoden 1959 *Kaunis Koti* -lehden "Kysykää me vastaamme"-palstalla annettiin hyvin suorat ja selvät ohjeet jokaisen huonekalun ja verhojen väreiksi. Väreinä oli valko-luonnon-harmaaraidallista puuvillaa, tummaruskeaa, pellavansävyjä, sinivihreää, oliivinvihreää, vaaleanharmaata ja mustaa. (*Kaunis Koti* 1959/3, 4, 45.) Kastiketunnelmasta ei siis ainakaan vielä vuonna 1959 ollut päästy värien vallankumoukseen annettujen neuvojen perusteella. Muutamaa vuotta myöhemmin, vuonna 1961, Kerttu Niilosen artikkelissa on kuvia sisustuksista, joissa matto on kirkkaan sininen ja verhoina Maija Isolan kirkas punasävyinen *Troikka*-kangas (*Kaunis Koti* 1961/1, 29). Toisessa sisustuskuvassa on sohvassa violettiä, matto kirkkaan sininen ja tuoli on verhoiltu oranssilla. Ikkunassa on juuttivaloverhot ja värivalikoimassa on limenvihreää, pinkkiä, violettiä, vihreää, tummansinistä ja harmaata (*Kaunis Koti* 1961/1, 28–29).

Vuoden 1969 *Kaunis Koti* -lehdessä esitellään mielenkiintoiseksi uudeksi väriyhdistelmäksi raikas lila-turkoosi. Toinen uutuus väri on tunnelmaltaan lämminsävyinen oliivinkeltainen. Kirkkaita puhtaita värejä esiintyy paljon syksyllä 1969. Verhojen väreissä on siirrytty artikkelin mukaan jo syksyisempään väriytykseen: täyteläisiin väreihin, osin kirkkaksiinkin, ilman valkoista väriä. Erittäin virkeitä näyttävät väriyhdistelmät sininen ja turkoosi, sävy-sävyyden punainen, vihreä ja sininen, keltainen ja oranssi. Romanttiseen teinimaailmaan suositaan pastellisävyjä. Painokankaiden valikoima on toimittajan mukaan valtava. Uusia suunnittelijoita ja vahvoja muulla alalla ansioituneita taiteilijanimiä on saatu painokangassuunnitteluun. Tuloksena on reheviä, villejä ja koristeellisia painokankaita, joiden läheisyydessä muut värit kalpenevat. Toimittaja tosin muistuttaa, että tarjolla on myös raikkaita hillittyjä värejä sellaisille, jotka niitä kaipaavat. Toimittajan mielestä vuoden 1969 painokangastarjonnassa väri- ja kuvioriehakkuus tuntuu tehneen verhoista itse tarkoituksen. (*Kaunis Koti* 1969/6, 24)

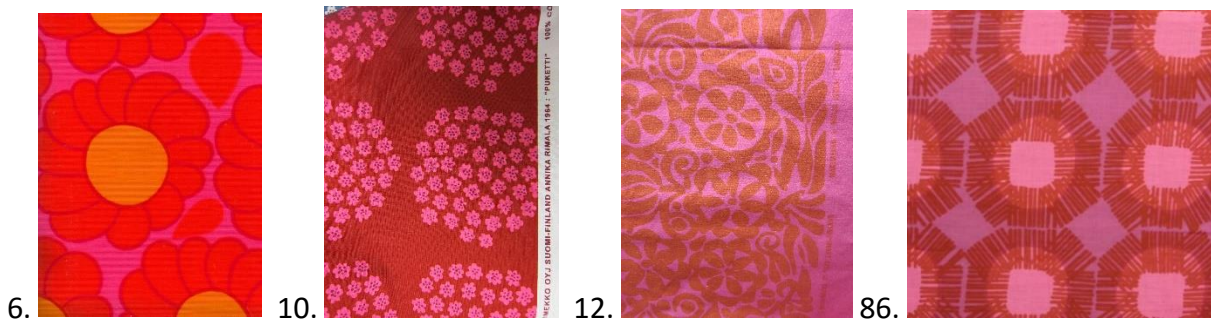
Aineistossa Juhani Konttisen kuosissa (59) voidaan nähdä virkeä sinisen ja turkoosin väriyhdistelmä. Vihreää ja sinistä yhdistelevät useammat kuosit: 4, 29, 32,43,48 ja 80.



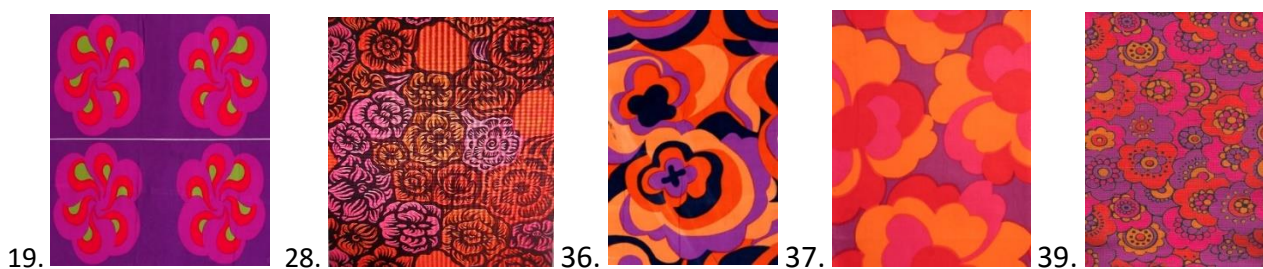
Vasta 1960-luvun alussa Finlayson-Forssa Oy:ssä taiteilijat saivat itse suunnitella väritykset omiin kuoseihinsa, aiemmin tehtaalla työskennellyt insinööri valitsi värit kankaisiin (Niinimäki 2008, 221). Vaikuttiko taiteilijoiden "väri vapaus" myös värien vapautumiseen painokankaissa? Aineiston painokankaiden väreissä esiintyy kirkkaita vahvoja värejä, kuten pinkki, punainen, violetti, sininen, vihreä ja niiden yhdistelmiä. Kuoseissa on käytetty paljon päävärejä, välivärejä ja niiden yhdistelmiä. Aineiston kuoseissa ei ollut kuin yksi kuosi, jossa näkyi myös saman värin eri sävyn yhdistelmiä eli yksiväriharmonia (57). Komplementtikontrasteja eli päävärin ja sille asetetun välivärin yhdistelmiä esiintyi aineistossa muutamissa kuoseissa, kuten esimerkiksi kuosissa 60: sininen, keltainen ja oranssi. Ja kuosissa 66: punainen, sininen ja vihreä (66).



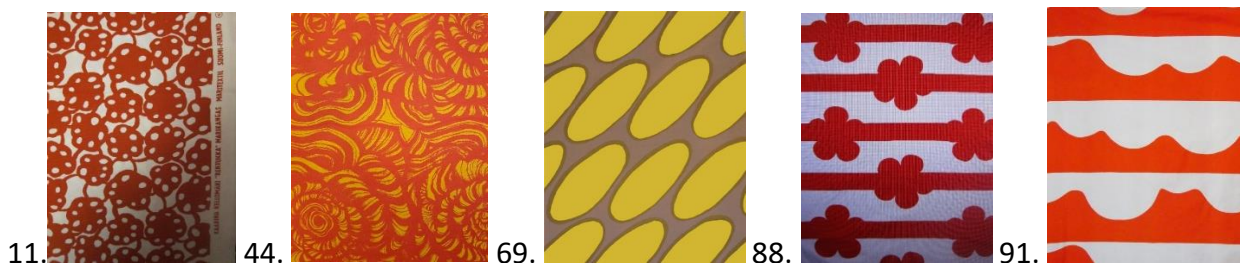
Aineistossa oli hämmästyttävän paljon päävärin ja välivärin yhdistelmiä, esimerkiksi sininen ja vihreä kuosin pääväreinä, sekä niiden eri sävyjä yhdistettyinä samaan kuosiin (4, 9, 29, 32, 51, 48, 43). Vuoden 1969 *Kaunis Koti* -lehdessä mainitaan sini-vihreä väriyhdistelmä yhdeksi syksyn väreistä (*Kaunis Koti* 1969/6, 24). Aineiston sini-vihreistä kuoseista suurin osa on suunniteltu vuonna 1966, vaikka tämä yhdistelmä oli vasta vuonna 1969 tulossa sisustuksen muotiväreihin. Saattaa olla, että nämä kankaat on alun perin suunniteltu vaatetuskankaiksi.



Myös punaisen ja oranssin lähiväriharmonioita oli esillä kuosissa 6, punaisen ja pinkin väriyhdistelmiä oli aineistossa kuoseissa 10, 12, 86. Myös punainen-pinkki-violetti yhdistelmä oli yleinen 28, 36, 37, 39, 19.



Aineistossa esiintyi myös yksivärisiä kuoseja, joissa on vain yksi väri pohjavärin lisäksi, mukana eivät ole mustavalkoiset kuosit (11, 44, 69, 88, 91). Näistä yleisin oli punainen kuvio valkoisella pohjalla.

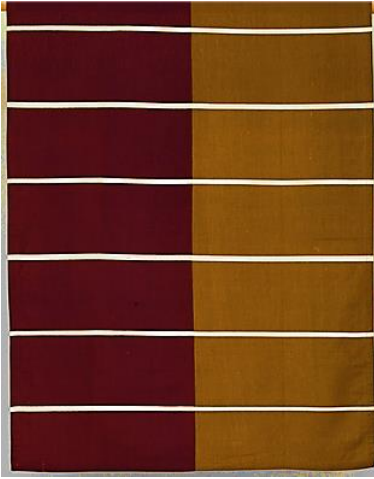


10. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella 1960-luvun painokankaita yhteiskunnan muutoksen ja suomalaisen tekstiiliteollisuuden kautta, etsiä syitä 1960-luvun painokangassuunnittelun radikaaliin muutokseen. Tutkimukseen kerättiin analysoitavaksi 174 painokangaskuvaa, vuosiväliltä 1960–69. 91 painokangaskuusia valikoitui tutkimukseen analysoitavaksi. Tutkimuksessa etsittiin vastausta kysymykseen, mitkä tekijät vaikuttivat designpainokankaiden visuaaliseen ilmeeseen? Aineiston pohjalta olen päättellyt seuraavien syiden, jotka esitän alaluvuissa 10.1.–10.6. vaikuttaneen painokankaiden visuaaliseen ilmeeseen. Johtopäätöksissä esitän sekä tutkimusaineiston painokangaskuvia, että sekundaariaineiston kuvia esimerkkeinä ajan painokangassuunnittelusta.

10.1. PAINOTEKNIIKAN JA VÄRIEN KEHITTYMINEN

Ensimmäiseksi aineistosta nousee esille väreistä puhuttaessa painotekniikan ja värien kehitys. Helsingin Taidevärjäämössä aloitettiin vuonna 1929 kaaviopainanta, mutta se yleistyi teollisuudessa vasta vuonna 1954. Maija Forss-Pellonpään (2009, 21) mukaan kaaviopainannalla oli mullistava vaikutus painokangassuunnitteluun. Mallinvaihto oli nopeaa ja edullista verrattuna telakonepainantaan, tämä taas vaikutti siihen, että mallien elinkaari oli lyhempi ja uusia malleja oli runsaammin. Uudet painantamenetelmät innostivat suunnittelijoita uusille urille. Pellonpää-Forssin (2009, 21) mukaan Vuokko Nurmesniemen kankaat *Indus* ja *Tiibet* edustavat uutta vahvaa suunnittelua ja värien käyttöä. Vuokko Nurmesniemi suunnitteli *Tiibet*-kankaan (kuva 14) Marimekolle vuonna 1952, se oli teknisesti vaikea toteuttaa, mutta samalla se aloitti kauden, jolloin painokankaisiin tehtiin suuria pintoja. Kankaassa oli sinivihreä väri, joka syntyy kuparista, liidusta ja muista väreistä. Tämän lisäksi kankaassa oli tiilenpunaisia ja mustia alueita ja niiden välissä avoin raporttiraja. Ensin tulosta hämmästyivät itse suunnittelija, ja sen jälkeen Armi Ratia. Armi pyysi Vuokkoa menemään Printex painon johtajan Arvo Nurmen juttusille. Vuokko Nurmesniemi kertoo: ”Minä vein mallin hänelle ja hän sanoi, ettei tule mitään”. Nurmi kuitenkin ratkaisi tekniset ongelmat, ja siitä lähti Marimekon ja koko suomalaisen painokankaan kehitys – ”alettiin tehdä isoja pintoja” (Huokuna 2006, 67).



Kuva 14. *Tiibet* 1952. Vuokko Nurmesniemi. Kuva: Designmuseo

Aineistossa esiintyy useammassa kuosissa isoja pintoja, jättiläismäisiä kuvioraportteja ja voimakkaita värejä, kuten kappaleessa 9.7. selvitin. Isoja pintoja toteuttivat Marimekon suunnittelijat, mutta myös muut suunnittelijat, kuten esimerkiksi aineistossani Marjatta Metsovaara (kuva 15). Metsovaaran kuvioraportit suurenivat aineistossa vasta 1960-luvun loppua kohti tultaessa.



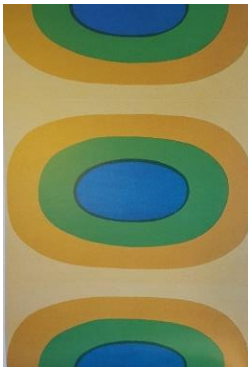
Kuva 15. *Puketti* 1969. Marjatta Metsovaara.

Kuva: Näyte Taina Vuorelan kangaskokoelmasta.

Huokuna (2006, 67) kirjoittaa, että väreistään ja värien yhdistelmästä tunnettu Marimekko sieppasi ympäristöstään värejä kankaille. Pitkään Marimekon painosta vastannut Arvo Nurmi muistelee, kuinka Elis Muona ja Armi Ratia sekoittivat värejä niin, ettei niitä pystytty enää koskaan toistamaan. Kävikin niin, että Armi Ratia roikotti kiisselilautasta ja halusi juuri sen kiisselin-violetin sävyn vangittavaksi kankaalle. (Huokuna 2006, 67; Tantt 1986, 90) Myös Marjatta Metsovaara ja Ritva Puotila asettivat Tampella Oy:n insinööreille mahdolltomilta tuntuvia ehdotuksia suunnitellessaan voimakkaita värejä uuden tyyppisille kangaslaaduille. Pietarisen (2011, 111) mukaan 1960-luvun

tekstiilisuunnittelun henkeä kuvaavatkin juuri runsaat väri vaihtoehdot ja taiteilijoiden yhteneväiset ajatukset. (Pietarinen 2011, 111.) Myös Heikkilä-Rastas (2003,161) toteaa, että suomalaisen linjan erottumiseen maailman tuhansista mallistoista vaatii tekstiilitaiteilijoiden ja kankaantekijöiden saumatonta yhteistyötä, sillä Heikkilä-Rastan mukaan suomalaista muotia luotiin juuri suomalaisilla kuvioilla ja väreillä ja luonnonmukaisilla materiaaleilla. (Heikkilä-Rastas 2003, 161.)

Aineistossa tunnistettavaa suomalaista kuviomaailmaa edustavat suuret geometriset kuosit, kuten esimerkiksi Maija Isolan *Melooni* (kuva 16) ja graafinen Vuokko Nurmesniemen *Syvänne* (kuva 17), mutta tunnistettavia ovat myös kukka- ja kasviaiheet. Esimerkiksi Marjatta Metsovaaran *Tulppaani* (kuva 18) ja Kaarina Kellomäen *Rentukka* (kuva 19).



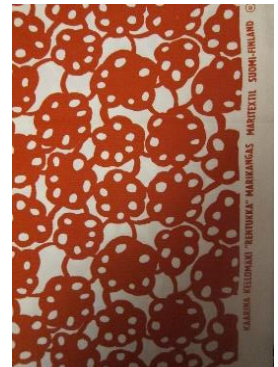
Kuva 16. *Melooni*
1963. Maija Isola.
Kuva: Jackson 1998,
94



Kuva 17. *Syvänne*
1968. Vuokko
Nurmesniemi. Kuva:
Designmuseum



Kuva 18. *Tulppaani*
1969, Marjatta
Metsovaara,
Tampella. Kuva:
Nina Mattsson



Kuva 19. *Rentukka*
1960-luku, Kaarina
Kellomäki,
Marikangas. Kuva:
Kangasnäyte Taina
Vuorelan
kangaskokoelmasta

Pulkinen (2003, 99) on tutkimuksessaan haastatellut useita Finlayson-Forssa Oy:n tehtaalla tekstiilisuunnittelijoita painokangasatelleen toiminnasta. Heidän mukaansa painovärien käytössä oli kemialliset rajoitteet otettava huomioon kuoseja suunniteltaessa. Esimerkiksi 1960-luvun alussa filmipainolle suunnitelluissa malleissa, vastavärejä punaista ja vihreää käytettäessä vierekkäin, syntyi niiden rajalle musta rengas. Malleja suunniteltiin ja ajateltiin sen mukaan, että painojälki olisi mahdollisimman virheetön. Pulkkisen (2003, 99) mukaan vaatetusteollisuus oli erityisen tarkka painatusten laadusta.

Myös kankaiden leveydet suurenivat uusien painokoneiden myötä. Uusien asuma-alueiden arava- ja vuokratalojen elementtirakenteisten talojen ikkunat olivat leveitä ja huoneet korkeita. (Pulkkinen 2008, 106). Esimerkiksi Finlayson-Forssan ikkunaverholaatuna käytetty 90 cm leveä *Mökkiverho* sai väistyä uusien 140 ja 150 cm leveyksien tieltä. (Pulkkinen 2003, 100.) Kankaiden leventyessä kuviot suurenivat ja antoivat näin lisää mahdollisuuksia kankaiden kuvioinnin suunnitteluun. 1950-luvulla painokankaiden mahdollisuudet oivallettiin uudestaan, ja arkkitehdit, taidemaalarit ja suunnittelijat alkoivat kaikkialla kiinnostua painokankaista. Uusi arkkitehtuuri vaati uudenlaiset sisustuskankaat (Ilvessalo & Niemistö 1986, 142.).

Helsingin Taidevärjäämöä voisi pitää suomalaisen painokangasteollisuuden pioneerina. Ilman sen maahantuomaa filmipainoa, ei Armi Ratia olisi koskaan tutustunut filmipainolla saavutettuihin monipuolisiin suunnittelu- ja painoratkaisuihin. Armi Ratiaa ja Marimekkoa voidaan eittämättä pitää suomalaisen taideteollisen painokankaan luoja ja kehittäjänä, puhumattakaan väreistä, joita hän ja Elis Muona sekoittelivat värikeittiössään. He toivat markkinoille ennennäkemättömät värit, jotka uutuuden viehätyksen vallassa oleva yhteiskunta otti heti omakseen. Painotekniikan ja värien vielä kehittyessä teollisuuden tarpeisiin suunnittelun mahdollisuudet kasvoivat entisestään.

Yhteenvetona voisi tulkita, että kuoseissa on käytetty paljon voimakkaita värikontrasteja, syviä puhtaita värejä ja ehkä hieman erikoisia väriyhdistelmiä. Jos vertaa 1960-luvun painokangasvalikoimaa esimerkiksi tämän päivän painokankaisiin, lukuun ottamatta uustuotantoon otettuja uudelleen väritettyjä kuoseja, on painokangasväritys tänä päivänä melko konservatiivista. Yksi syy voisi olla 1960-luvun yhteiskunnan voimakas muutos, jonka aikana myös värit olivat kirkastuneet. Monissa arkielämän esineissä ja varsinkin muoviesineissä oli käytetty kirkkaita perusvärejä, niin myös painokankaissa. Myös maalaustaide vaikutti suunnittelijoiden värivalikoimaan.

Värisyhdistelmät saattoivat olla 1960-luvulla jopa epäsovinnaisia. 1960-luku oli muutenkin voimakkaiden yhteiskunnallisten muutosten aikaa, ja kansa tottui nopeasti näihin epäsovinnaisiin väreihin, kuten muihinkin muutoksiin yhteiskunnassa ja maailmassa. Ritva Sievänen kommentoi vuoden 1964 *Kaunis Koti* -lehdessä, että Marimekon kevään kankaissa on ennen näkemättömiä värisävyjä (*Kaunis Koti* 1964/03, 21). Tutustuin Marimekon vuoden 1964 kokoelmaan Marimekon verkkonäyttelyssä. Koko vuoden 1964 kuosit olivat raikkaita, rohkeita, ja niissä oli dramaattisiakin värisyhdistelmiä, kuten violettiä, punaista ja mustaa. Kuoseista löytyi erikoinen oranssin, violetin ja valkoisen yhdistelmä ja tuttua, aineistossani esiintyneitä punaisen ja pinkin yhdistelmiä.

Mainittakoon vielä, että juuri vuonna 1964 on suunniteltu myös kaikkien tuntema *Unikko*-kuosi. (www.marimekko.kokoelma.fi.)

Vuonna 1951 perustettu Marimekko Armi Ratian johdolla toi värit kansan keskuuteen ja muotiin. Marimekko näytti esimerkkiä ja vähitellen muutkin uskalsivat sijoittaa väreihin. Huokuna (2006, 199), toteaa että värien ja monien muiden visuaalisten ja symbolisten keinojen avulla pyrittiin tuomaan esille kuva muutoksesta ja ajan murroksesta.

10.2. MAALAUSTAITEEN VAIKUTUS KUOSISUUNNITTELUUN

Pop-taiteessa, julisteissa ja mainonnassa käytettiin voimakkaita värejä, yksinkertaisia muotoja ja suuria kuvioita, jotka toistuivat teksteilleissä, huonekaluissa ja astioissa (Aav 1986, 57) Marnie Fogg (2008) toteaa, että esimerkiksi mekkojen selkeät linjat antoivat kuosisuunnittelijalle enemmän vapauksia tehdä suurta kuviota ja toteuttaa ideoitaan (Mt. 10). Kuoseissa oli kirkkaiden värien hippikuoseja, slaavilaisuutta ja pop-taidetta sekä op-taiteen jyrkkiä kontrasteja (Pulkkinen 2008, 97). Myös Foggin (2008) mukaan kuvataiteen suuntaukset olivat innoittajina ajan tekstiilisuunnittelulle. Esimerkiksi Amerikkalainen ekspressionisti Jackson Pollock antoi vaikutteita 1960-luvun kuosisuunnittelulle. Pollock oli 1950-luvun menestyneimpiä op- ja pop- taiteen tekijöitä. Termiä op-taide käytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1964 *Time* – lehdessä kuvaamaan optisia illuusioita, jotka huijasivat silmää oudoilla perspektiiveillä. (Fogg 2008, 11) Vaatemuodissa Op-taide ja avaruusmuoti näkyivät geometrisina leikkauksina ja kuvioina. Väreinä olivat futuristiset musta- valkoinen sekä valkoinen ja hopean väri (Eberle 2002, 279).

1960-luvun alussa värejä, toistoa ja symmetrisyyttä suosiva konstruktivismi voimistui ja op-taiteen suuri nimi Viktor Vasarely esittäytyi Galerie Artekissa vuonna 1962. Tämä heijastui myös Vuokko Nurmesniemen suunnittelemiin kuoseihin, jotka ovat yksinkertaisia ja graafisia (kuvat 20 ja 21). (Aav 2007, 15.)

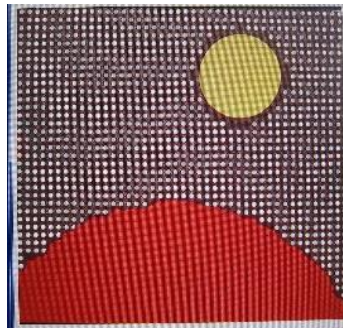


Kuva 20. *Myllynkivi* 1965 ja kuva 21 *Rikas ilta* 1967. Vuokko Nurmesniemi. Kuvat: Designmuseo

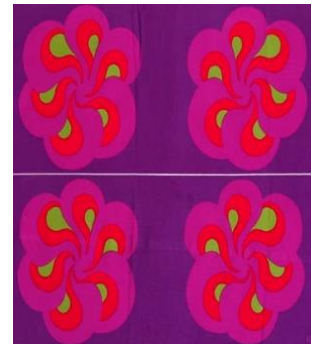
Aineistossa Marjatta Metsovaaran op-taiteen vaikutuksia on *Meteori* kuosissa (kuva 22). Nimensä mukaisesti Metsovaara on saanut vaikutuksia ajankohtaisesta kuulennosta, joka oli suunnitteilla. Myös Katsuji Wakisakan *Katala* (kuva 23) kuosissa on nähtävissä pop-taiteen vaikutuksia ja pointillismia. Pop-taiteen vaikutteita on myös Juhani Konttisen kuosissa (kuva 24) ja Marjatta Metsovaaran *Tulppaani* (kuva 18) kuosin väreistä tulee mieleen Andy Warholin *Flowers* maalaus vuodelta 1964.



Kuva 22. *Meteori* 1967. Marjatta Metsovaara. Kuva: Designmuseo



Kuva 23. *Katala* 1964. Katsuji Wakisaka. Kuva: Designmuseo



Kuva 24. Juhani Konttinen 1964–1966. Porin Puuvilla. Kuva: Puuvillansuunnittelijat verkkosivusto

Foggin (2008, 36) mukaan pop- ja op- taide oli siirtynyt massamuotiin ja tekstiiliteollisuuteen nopeasti. Sitä käytettiin mainonnassa radioista verhoihin. Pop-taide poisti rajat korkea- ja alakulttuurien väliltä. Kuosisuunnitteluun saattoi Foggin (2008, 10–11) mukaan vaikuttaa myös se, että tekstiilitaiteen opiskelijoilta vaadittiin innovatiivista "designprosessia" myös muiden taiteenalojen välillä esim. kuvataiteen, keramiikan, grafiikan ja tuotesuunnittelun kanssa. Fogg kirjoittaa, että helmat lyhenivät, jolloin uusi suhde muotiin ja muotoon vaati uutta "printtietetiikkaa", sekavat pienikokoiset kukkakuosit saivat väistyä uusien dramaattisten suurien

kuosien tieltä. Vuosikymmenen alussa nämä uudet kankaat olivat tosin tarkoitettuja sisustuskankaiksi. (Fogg 2008, 10.) Huokuna (2006, 59) toteaa, että tuolloin modernit suomalaiset saattoivat laittaa verhoiksi värikästä puuvilla tai pukeutua siihen, olla samaan aikaan muodissa mukana ja muodin ulkopuolella.

Marimekon yritystä tutkinut Antti Ainamo (2003, 31) kirjoittaa Marimekkokuvioista, että ne olivat yhtä kuin 1960-luku. Ne olivat edellä yhtä 1960-luvun visuaalista suuntausta eli op- ja pop-taidetta. Ainamon mukaan vuosi 1965 oli Marimekon ehkä suurimman taiteellisen läpimurron aikaa, joka merkitsi sitä, että se oli op- ja pop-tyyliä läpimurrossa jopa muuta maailmaa edellä (Ainamo 2003, 31).

Art Deco -nimeä ryhdyttiin käyttämään vasta 60-luvun lopulla, ja tästä koristetaiteen tyyliuunnauksesta saatiin vaikutteita kuosisuunnitteluun. Suosituin motiivi oli "aurionnous" ja "avattu viuhka" vahvoine väreineen. (Fogg 2008, 76.) Avattu viuhka motiivi näkyy esimerkiksi tässä Marjatta Metsovaaran kuosissa (kuva 25). Art deco -henkeä Pirkko Hammarbergin kuosissa (kuva 26). Tutkimusaineistossa kiemuraisia ja art deco -henkisiä kuoseja edustavat LIITTEESSÄ 2., olevat ornamenttikuoosit.



Kuva 25. Marjatta Metsovaara 1960-luku.

Kuva: Forssan museo



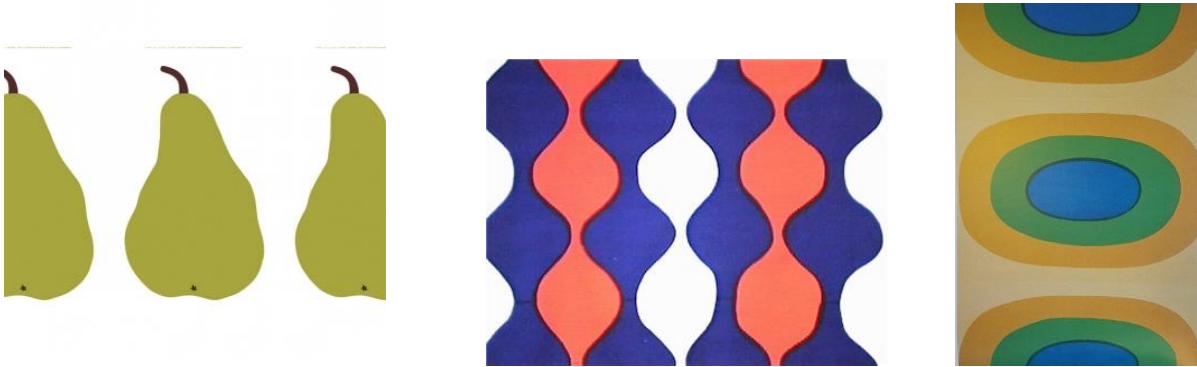
Kuva 26. Pirkko Hammarberg 1969.

Kuva: Forssan museo

Fogg esittelee kirjassaan *1960's Fashion Print*, Maija Isolan *Päärynä*-kankaan (1969) yhtenä jännittävimpänä lähestymistapana mitan ja suhteiden osalta (kuva 27). Yksinkertainen toistuva päärynämotiivi muodostaa mielenkiintoisen dynamiikan positiivi-negatiivi tilan välille. Myös Isolan *Pergola*-kangas (1965) on hyvä esimerkki kaarevasta kuosista, joka käy muotojensa puolesta sekä vaatetukseen, että sisustuskankaaksi. (Fogg 2008, 33, 35) Maija Isola oli tunnettu myös taidemaalarina, ja hänenkin kankaissaan on nähtävissä aikakauden taidevirtauksia. Maija Isola on nuoruudessaan ihailut Matissea, Picassoa ja Chagallia. (Jackson 2003, 53) Esimerkiksi *Unikko*

(1964) voidaan verrata Andy Warholin samanaikaisesti tekemiin kukka-aiheisiin teoksiin ja mm. Isolan *Husaari*-kankaassa on viitteitä konstruktivismiin. (Aav 2011, 67.)

Maija Isola myös ihaili esim. abstraktia ekspressionistia Mark Rothkoa ja suunnitteli itsekin abstraktin kuosin *Melooni* (1963). Monissa ulkomaalaisissa tekstiilisuunnittelua käsittelevissä kirjoissa esitellään Maija Isola ja *Melooni*-kuosi Marimekon klassikkona.



Kuva 27. Maija Isola: *Päärynä* 1969, *Pergola* 1965 ja *Melooni* 1963. Kuvat: *Päärynä* ja *Pergola* Designmuseo/Marimekko kokoelma, *Melooni* Jackson 1998, 94.

Kopisto (1997, 145) näkee, että Marimekon 1960-luvun geometrisille kuvioille ja väreille löytyy monia vastineita etenkin italialaisten ja amerikkalaisten samanaikaisista painokankaista. Kopisto (1997, 145) mainitsee Marimekon 1960-luvun värikkäät painokankaat Suomen designtekstiilin lippulaivaksi. Marimekon painokankaiden omaleimaisuus piili Kopiston mukaan juuri suurissa kuvioissa ja vahvoissa väreissä. Mutta myös taiteilijoiden rohkeassa tavassa käyttää perinteisiä kuviokuseja uudella tavalla.

Esimerkkinä Kopisto (1997, 145) esittää Maija Isolan *Fandangon* (kuva 28) vuodelta 1962, joka edustaa barokin rehevyyttä puuvillakankaalle painettuna. Kankaiden kuviointiin vaikutti myös abstrakti ja konkretistinen maalaustaide, jonka läpimurto Suomessa tapahtui jo 1950-luvulla. (Ilvessalo & Niemistö 1986, 142.)



Kuva 28. *Fandango* 1962. Maija Isola.
Kuva: Designmuseo

Myös Marjatta Metsovaaralla kankaiden kuvioinnissa on rehevää barokkimaisuutta ja maalaustaiteen vaikutuksia. Värit ovat voimakkaita ja rohkeita. Tutkimusaineistossa on useampia Marjatta Metsovaaran kuoseja. Lähikuva *Sayonara* kuosista (kuva 29) ja *Pitsi* kuosi (kuva 30). Marjatta Metsovaaran kuosit edustavat Marimekon kuosien rinnalla suomalaista värikkäiden painokankaiden designia. Vallilla Oy on ottanut muutamia Metsovaaran painokankaita uudestaan tuotantoon. Metsovaaran kuosit eivät ole niin tunnettuja verrattuna Marimekon kuoseihin, johtuen siitä, että Metsovaara on alkujaan erikoistunut kudottujen kankaiden suunnitteluun. Marjatta Metsovaara on monipuolinen sekä kudottujen, että painettujen kankaiden suunnittelija.



Kuva 29. *Sayonara* 1966. Marjatta Metsovaara.



Kuva 30. *Pitsi* 1960-luku. Marjatta Metsovaara.

Kuvat 29 ja 30: Kangasnäytteet Taina Vuorelan kangaskokoelmasta.

10.3. FINNISH-DESIGN-KÄSITTEEN VAIKUTUS PAINOKANKAIDEN MENESTYKSEEN

Suomen taideteollisuuden kansainväliset menestykset lisäsivät nopeasti kasvavan kiinnostuksen taideteollisiin tuotteisiin. Kun 1950-luku oli läpimurron ja suurten keskustelujen aikaa, voidaan 1960-lukua pitää Kruskopfin (1989, 222) mukaan kypsän ja monipuolisen taideteollisuuden vuosikymmenenä. Kiinnostus liittyy design-leima levisi niillekin aloille, joihin se ei perinteisesti kuulunut. Esimerkiksi painokankaat kuuluivat niihin tekstiilituotteisiin, kuten vaatteetkin, joita ei lueta taideteollisuuden piiriin (Kruskopf 1989, 228). Painokankaita ei siis nähty kuuluvan

taideteollisuuden piiriin, mutta ainakin Marimekon kohdalla se mainitaan aina taideteollisuuteemme liittyvässä kirjallisuudessa yhtenä taideteollisuuden merkkipaaluna.

Finnish-design rakentui aluksi suunnittelijoiden nimiin ja taiteilijoiden nimiä alettiin käyttämään painokankaiden markkinoinnissa. Finnish design -käsite vaikutti painokankaiden julkisuuskuvaan. Haluttiin suosia kotimaista. Finnish design -käsite on varmasti vaikuttanut kuluttajien ostokäyttäytymiseen, ja puuvillateollisuus menestyi myös Taideteollisuusyhdistysten edustaman hyvän maineen myötä.

Miesvoittoisen tähtisuunnittelijoiden varjosta suomalaiset suunnittelijanaiset nousivat niin kudotun, mutta varsinkin painetun tekstiilin ansiosta tavallisten ihmisten tietoisuuteen. Jos painokankaiden suosio ei olisi ollut niin suurta, jäisi meiltä tuntemattomiksi monet lahjakkaat naisuunnittelijat, jotka on tutkimuksessakin tuotu esille. Valitettavaa onkin, että nimettömät suunnittelijat tehtaiden ateljeissa jäävät unholaan, varsinkin PMK:n aikana. Marimekko on viitoittanut tietä kankaiden markkinoinnille suunnittelijan nimellä, hyvä niin, koska muuten lahjakkaat suunnittelijat olisivat jääneet mahdollisesti tuntemattomiksi. Esimerkkiä ottivat muutkin painokangastehtaat ja näin saatiin lisää nimiä tähtikaartiin.

Painokankaiden esittely lisääntyi sekä taideteollisuusnäyttelyissä että lehdistössä 1940-luvun alussa. Wibergin (1992, 112) mukaan pula-ajalla saattoi olla vaikutuksensa painokankaiden suosioon. Esimerkiksi *Omin Käsin* -lehdessä esiteltiin taideteollisuusnäyttelyiden painokankaita ja annettiin ohjeita niiden käsin painamiseen (Wiberg 1992, 112; *Omin Käsin* 1948/1A).

10.4. KOULUTUKSEN KEHITTYMINEN JA TAITEILIJOIDEN JA TEOLLISUUDEN YHTEISTYÖ

Painokangasteollisuudessa kaupallinen kilpailu koveni, ja tuotannon kasvu sekä tekniikan ja värikemian kehittyminen kasvattivat oman kuosisuunnittelun tarvetta. 1950-luvulla malliateljeet kasvoivat, ja tekstiilitaiteilijoita ryhdyttiin palkkaamaan teollisuuden palvelukseen. Tekstiilitehtaissa järjestettiin koulutusta, kun oppilaitosten koulutus ei vastannut teollisuudessa vaadittaviin taitoihin. (Forss, Priha, Rantanen & Ylinen 1979, 30.) Ainoastaan puuvillateollisuuden palveluksessa oli 1950-luvun lopussa noin kolmisen kymmentä tekstiilitaiteilijaa (Kopisto 1997, 145). Silloinen Taideteollinen oppilaitos otti opinto-ohjelmaansa painokangassuunnittelun. (Forss, Priha, Rantanen

& Ylinen 1979, 30.) Varsinainen kankaanpaino tekstiilin omana oppiaineena alkoi vasta 1960-luvulla (Priha 2009, 18). Mielenkiintoista on, ettei painokankaan opetus näkynyt vielä tekstiiliosaston omassa ohjelmassa, vaikka Marimekko niitti mainetta maailmalla ja Finlayson oli palkannut vakituisia painokangassuunnittelijoita Forssan tehtaalle. (Priha 2009, 24.)

Leena Svinhuvud (2011, 173) toteaa, että uuden tekniikan mahdollistamien pienten sarjojen ja kokeilujen myötä teollisuuden ja taiteilijoiden yhteistyö lisääntyi. Svinhuvud jatkaa, että uudet silkkipainotehtaat, sekä nopeasti kehittyvä painokangasteollisuus olivat ensimmäisiä tehdasmaisen tekstiilituotannon aloja, joihin kiinnitettiin kotimaisia tekstiilitaiteilijoita (2011, 173.) Heinosen (2011, 151) mukaan taide ja teollisuus löysivät toisensa juuri koulutusjärjestelmän pyrkiessä vastaamaan teollisuuden kysyntään.

Taideteollisen koulutuksen merkitystä suomalaisen painokankaan menestyksestä ei voi olla korostamatta. Painokangassuunnittelun opetus kehittyi huomattavasti Kirsti Rantasen aloittaessa maamme ainoan taideteollisen korkeakoulun opettajana. Kankaanpaino oppiaineena alkoi vasta 1960-luvulla, kun se liitettiin osaksi tekstiilitaiteen opetusohjelmaa. Rantasella oli myös hyvät suhteet teollisuuteen josta monen suunnittelijan tie teollisuuden palvelukseen on alkanut. Korvenmaan (2009, 177) mukaan oleellista oli taideteollisuuden kannalta, että koulutus läheni selvästi tuotantoelämää. Esimerkiksi huonekalusuunnittelijoiden ja arkkitehtien koulutukseen kuului sodan jälkeen ensimmäiseksi pakollinen työharjoittelu. Koulutus kehittyi 1960-luvulla enemmän teollisuusyhteistyöhön suuntautuneeksi. Niinimäki (2008, 227) kirjoittaa, että Timo Sarpanevan aloitettua yhteistyön Porin Puuvillan kanssa avautui opiskelijoillekin väylä yhteistyöhön teollisuuden kanssa. Porin Puuvilla lahjoitti kankaanpainantavälineistöä opetustarkoituksiin ja järjesti kuosisuunnittelukilpailuja opiskelijoille. Niinimäen (2008, 227) haastattelussa vuonna 2007 Kaarina Kellomäki muistelee, että vuonna 1964 järjestettiin ensimmäinen kuosisuunnittelukilpailu. Tämä oli Kellomäen mukaan ensimmäinen kerta, kun konkreettista yhteistyötä tehtiin teollisuuden kanssa.

10.5. NUORISO- JA POPULAARIKULTTUURIN VAIKUTUS KUOSISUUNNITTELUUN

Malleja ja ideoita saatiin populaarikulttuurista, eikä enää vain korkeakulttuurin tuotteista tai modernismin perinteestä. (Vihma 2002, 138.) 1960-luvulla muotoilijat ja suunnittelijat alkoivat lähestyä uutta nuorisokulttuuria ja erilaisia ala-kulttuureja, joita yleisemminkin tunnustettiin ja

joista keskusteltiin. Alakulttuurien tyylejä ilmeni mainoksissa, rock-musiikissa, sarjakuvissa, populaarteissa ja elokuvissa, joten näistä lajeista ammennettiin muotoiluunkin estetiikkaa. (Vihma 2002, 138.) Aav ja Kalin kirjoittavat taideteollisuusmuseon julkaisussa *Suomalainen muoto* (1986, 57), että 1960-luvulle ominaista olivat nopeat muutokset yhteiskunnassa, jotka aiheutti voimakas taloudellinen nousu ja teknis-tieteellinen kehitys. 1960-luvulla ihmisten ongelmat uskottiin ratkaistavan kasvun ja teknologian avulla.

Foggin (2008, 156) mukaan hippikulttuuri toi halun ilmaista itseään uudellisilla tekstiilisuunnittelutekniikoilla, jotka tarttuivat matkoilta, kuten batikki- ja indigovärjäys. Hippien tunnetuin motiivi on yksinkertaistettu ”päivänkakkara”. 1960-luvulla kukat symbolisoivat vaihtoehtoista vastakulttuuria. (Fogg 2008, 156.) Tarvaisen (1993, 70) mukaan kukka symbolisoi hyvin heidän pyrkimyksiään tai oikeastaan pyrkimättömyyttään. Se ilmensi kauneutta, rauhallista passiivisuutta ja sisäistä rauhaa. Tarvaisen (1993, 70) mukaan kukka vain on, se ei pyri mihinkään. Suomalaista hippikukkaa edustaa muun muassa Kerstin Ratia kuosillaan *Floora* vuodelta 1969 (kuva 31). Yksinkertaistettu päivänkakkara motiivi yleistyi painokangaskuoseissa Suomessa 1970-luvulla.



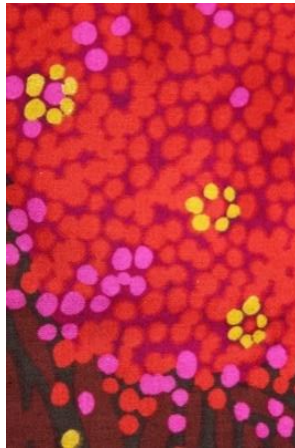
Kuva 31. *Floora* 1969. Kerstin Ratia, Marimekko. Kuva: Designmuseo/Marimekko kokoelma

Foggin (2008, 121) mukaan ”Flower Power” levisi jopa kaikista konservatiivisempaan asusteeseen, miesten solmioon. Se oli hyväksyttävä tapa ottaa osaa vastakulttuuriin värein ja kuosein. Fogg (2008) myöntää, että 1960-luvun kuosisuunnitteluun vaikuttivat myös huumeet. Hipit omaksuivat LSD:n, ja sille annettiin useita nimiä sen ”tajunnan räjäyttävien” hallusinaatioiden takia. Valoshow’t matkivat hallusinaatioita. Projektorille laitettiin nestemäisiä värejä ja öljyä jotka värisivät musiikin tahdissa, jolloin saatiin aikaan erilaisia psykedeelisiä kuvioita. Luotiin ns. eläviä kuoseja. Myös LSD-tabletit oli päällystetty psykedeelisillä kuvioilla. Foggin (2008) mukaan LSD:n vaikutus näkyi kuosisuunnittelussa sydäminä, kukkina, fantasia maisemina, ilmapalloina, perhosina, sateenkaarina, psykedeelisinä kuvioina ja kirkkaina väreinä. (Fogg 2008, 116.) Aineistossa esiintyi muutamia

kuoseja, joiden aihe maailmassa on sydämiä, kukkia ja psykedelisiäkin kuvioita ja ennen kaikkea kirkkaita värejä. Maija Isolan mustavalkoisissa kuosissa on sydämiä *Siamilaiset sydämet* (kuva 32), Marjatta Metsovaaran psykedeliaa kuosissa *Faidra* (kuva 33) ja Raili Konttisen kuosissa on erikoisen värinen psykedeliaakin ammentava kukkamuunnelma (kuva 34)



Kuva 32. *Siamilaiset sydämet*
1965, Maija Isola, Marimekko.
Kuva: Designmuseo



Kuva 33. *Faidra* 1960-luku.
Marjatta Metsovaara. Kuva:
Kangasnäyte Taina Vuorelan
kokoelma



Kuva 34. Raili Konttinen 1964–
1966, Porin Puuvilla. Kuva:
Puuvillansuunnittelijat
verkkonäyttely

Huokuna (2006, 72) pohtii, tarjosiko kulutusyhteiskunnan tuoma vauraus ns. tavallisille ihmisille vaatteiden keinot tuoda omaa persoonallisuutta esille. Nuorille vaatteet olivat keino ottaa kantaa. Marimekkojen kantajat kertoivat persoonallisuudestaan ja mielipiteistään. Kuitenkin jo aikaisemmin on mainittu, että Marimekot olivat kalliita, eivätkä niitä opiskelijatkaan ostaneet. Halusivatko Marimekkojen kantajat näyttää olevansa vauraita vai oliko Marimekkojen ideologia tärkeämpi? Yhtä kaikki. Epäilemättä Marimekko oli painokangassuunnittelun edelläkävijä ja suunnan näyttäjä. Millaisia painokankaita Suomessa olisi ollut 1960-luvulla, ellei Marimekkoa olisi ollut?

10.6. KOHTI AVARUUSAIKAA -AJANKOHTAISTEN AIHEIDEN VAIKUTUS KUOSISUUNNITTELUUN

Vuonna 1969 Yhdysvaltojen avaruusraketti Apollo 11:n lento kuuhun oli merkittävä askel yhteiskunnalle. Neil Armstrong ja Edwin Aldrin astuivat kuun pinnalle 21. heinäkuuta. (Krausse 2000, 106)

1960-luvun esinekulttuuri tiivistyy muoviesineisiin, joiden materiaali ja väri tekivät mahdolliseksi suunnitella jotakin aivan uutta. Huokunan (2006, 199) mukaan tunnetut muotoilijat kertoivat muoviesineiden kautta kokonaan uudesta ajasta. Ihminen laskeutui ensimmäistä kertaa kuun pinnalle, ja muovin merkitys materiaalina sekä aluksen että astronauttien varusteiden osana hyödynnettiin tuottamalla mielikuvia. Yksi osa tätä kokonaisuutta oli suomalainen ufo-mallinen Futuro-talo. (Huokuna 2006, 199.)

1960-luku tunnetaan osallistuvana vuosikymmenenä, ja niin myös Maija Isolan kankaat heijastavat avaruuden kosmosta ja yhteiskunnallisia tapahtumia. Maija Isola pysyi kuitenkin Ilvessalon ja Niemistön (1986, 118) mukaan tarkkailijana, viitteiden ja symbolien kielellä puhujana. Isola sai usein innoituksensa matkoilta, hän innostui slovakialaisesta kansantaiteesta, vuoden 1968 opiskelijamellakoista Pariisista aiheeksi tuli alaston ihminen. (Ilvessalo & Niemistö 1986, 118.) Matkustelu ulkomaille yleistyi, ja taiteilijat hakivat inspiraatiota ulkomailta. Vuoden 1966 *Kaunis Koti* -lehdessä esiintyi Antti Nurmesniemen artikkeli, joka kuvasi Intian arkea ja käsityötä paikalta kirjoitettuna (*Kaunis Koti* 1966/01). Aikaisemmissa numeroissa ei muiden maiden kulttuuria ollut kuvattu noin yksityiskohtaisesti. Ihmiset alkoivat kiinnostua muista kulttuureista, matkustelusta ja suunnittelijat ammensivat vaikutteita työhönsä.

Maija Isolan kankaissa oli avaruusaiheita vuonna 1969, Lesley Jacksonin (2003, 61) mukaan Isolan kankaissa on suora viittaus Apollon kuuhun laskeutumiseen. Kankaiden nimiä olivat mm. *Avaruus*, *Meteori ja Raketti*. Samaan aikaan The Beatles valloitti maailmaa ja *Mansikkavuoret*-kuosissa valtavat mansikkavuoret leijuivat pilvien lomassa. The Beatlesillä oli kappaleet nimeltä ”Strawberry Fields” ja ”Lucy in the Sky with Diamonds”, joista Isola sai Jacksonin mukaan vaikutteet kuoseihinsa. (Jackson 2003, 61.) Isola harrasti esimerkiksi elokuvaa ja kirjallisuutta monipuolisesti ja The Beatles on suoraan vaikuttanut Maija Isolan kuoseihin. Näin hän on ottanut kantaa itselleen luontevalla tavalla ja omilla keinoillaan (Huokuna 2006, 64).



Kuva 35. *Linnunrata* 1969, Maija Isola.
 Kuva: Designmuseo/Marimekko kokoelma



Kuva 36. *Mansikkavuoret* 1969, Maija Isola.
 Kuva: Designmuseo/Marimekko kokoelma.

Pietarinen (2008,88) on haastatellut Juhani ja Raili Konttista, jotka kertoivat, että painokankaisiin etsittiin aiheita matkoilta, taiteesta ja kulttuurin ajankohtaisista ilmiöistä. Lehdistä seurattiin muotimaailmaa ja nykytaidetta ulkomaanmatkoilla näyttelyissä ja museoissa. Juhani Konttinen kertoo vuonna 1962, kuinka suunnittelijan tulee kulkea silmät avoinna, on tutkittava jokainen kirja ja lehti, minkä vain saa käsiinsä. Juhani Konttinen pitää ennen kaikkea luontoa ehtymättömänä lähteenä, sen yksityiskohdat ovat täynnä ihmeellisiä rakenteita ja kuvioita. (Pietarinen 2008, 88–89.)

Aineistossa oli Juhani ja Raili Konttisen useampia kuoseja. Luonto on vaikuttanut myös näiden kuosien suunnitteluun (kuvat 37 ja 38). Myös mustavalkoisuus on tullut op-taiteen myötä suunnittelijoiden kuoseihin (kuva 39 ja 40).



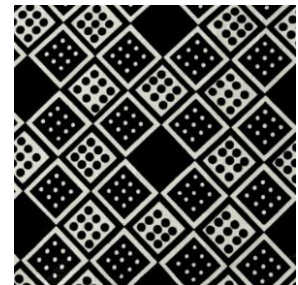
Kuva 37. Juhani Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: Puuvillansuunnittelijat verkkosivusto



Kuva 38. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: Puuvillansuunnittelijat verkkosivusto

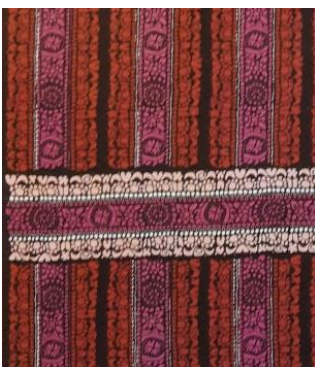


Kuva 39. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: Puuvillansuunnittelijat verkkosivusto



Kuva 40. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: Puuvillansuunnittelijat verkkosivusto

Huokunan (2006, 62) mukaan esinekulttuuri keskusteli maailman tapahtumien kanssa. Taide ja taideteollisuus alkoivat ottaa aiheensa ympäröivän maailman tapahtumista. Kuten Ilvessalo ja Niemistö (1986, 142) toteavat, kankaalle tuli näkyviin kaikki, mitä maailmalla tapahtui. Avaruuden valloitus, pop-taide, hippiliike, yliopistomellakat. Kun Euroopassa yhtäkkiä innostuttiin slaavilaisuudesta, niin se näkyi jo Maija Isolan 1960-luvun alun ornamenttikuoseissa (kuva 36). Ilvessalo ja Niemistö (1986, 142) toteavat Annika Pihan kuoseissa soivan selkeät Beatles-rytmit.



Kuva 41. *Pidot* 1960 Maija Isola. Kuva: Aav 2003, 222.

11. TUTKIMUKSEN ARVIOINTI JA POHDINTA

Tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella 1960-luvun painokankaita yhteiskunnan muutoksen ja suomalaisen tekstiiliteollisuuden kautta, ja etsiä syitä 1960-luvun painokankaiden visuaalisen ilmeen muutokseen. Tavoitteena tutkimukselle oli myös rakentaa kuvaa suomalaisesta yhteiskunnasta ja painokankaiden asemasta suomalaisessa tekstiiliteollisuudessa. Suomalaisen taideteollisuuden läpimurto 1950-luvulla toi yhden näkökulman tutkimukselle. Tutkimuskysymyksinä olivat: Millaisia 1960-luvun designpainokankaat olivat ja mitkä tekijät vaikuttivat painokankaiden visuaaliseen ilmeeseen? Etsin varsinaisten tutkimuskysymysten lisäksi vastausta kysymykseen: Mitkä olivat 1960-luvun painokankaille tunnusomaisia merkkejä?

Minulla oli 91 painokangaskuvaa 1960-luvun painokankaista, joista sain analysoitua millaisia 1960-luvun painokankaat olivat. Aineistoa olisi saanut kerättyä vaikka kuinka paljon. Esimerkiksi Inkerin arkistot retrolle suljetussa Facebook-ryhmässä on satoja kuoseja, mutta vuosiluvut tai -kymmenet puuttuvat tai eivät ole tiedossa, vaikka suunnittelijat ovat paremmin esillä. Tutkimusaineistoa kerätessäni jouduin rajaamaan pois kuosit, joilla ei ollut tarkkaa suunnitteluvuotta tiedossa, vaikka olin lähes varma, että kyseinen kuosi oli 1960-luvulta. Jos useampi kuin yksi lähde kertoi saman asian esim. suunnitteluvuoden kohdalla, luotin lähteiden todenperäisyyteen. Törmäsin aineistoa kerätessäni ilmiöön, että 1960-luvun painokankaista suurin osa oli anonyymeja. Myöhemmin tutkimusta tehdessäni sain selville Puuvillatehtaiden myyntikonttorin PMK:n monopoli aseman. PMK hallitsi maan painokankaiden myyntiä ja markkinointia, ja kuosit olivat tuolloin lähes kaikki anonyymeja.

Tutkimuksen tarkoituksena ei ollut laskea määriä vaan todeta aineiston avulla esimerkiksi, mitkä värit tai muodot esiintyivät aineistossa ja mikä niihin on vaikuttanut tai ollut syynä. Painokankaita luokiteltaessa ei ole yhtä ja ainoaa tapaa. Joitakin malleja on vaikea asettaa kuviokategorioihin, koska niissä voi olla piirteitä myös toisesta kategoriasta. Painokankaat olisi voinut myös luokitella vuosiluvun mukaan, jolloin olisi voinut tarkastella eri vuosia ja niiden välisiä eroja. Näin olisi voinut yhdistää painokankaat ja maailman tapahtumat. Tulokset tuskin muuttuisivat radikaalisti, jos olisin toiminut näin. Tutkimuksen rakenne tosin olisi ollut toisenlainen.

Lukijalle jää arvoitukseksi kuosin todellinen koko, koska kuvasuhdetta ei ole kuviin määritelty. Olen kuitenkin pyrkinyt esittämään kuosin sille edullisessa suhteessa, jotta kuosin raportti ja muodot tulisivat esille. Luokittelussa ja analysoinnissa olen käyttänyt kirjallisuutta ja ajan aikakauslehtiä apuna. Tutkimusaineistossa on kaikki kuosit, joista sain selville sekä suunnittelijan että suunnitteluajankohdan. Määrä (91 kuosia) on pieni koko 1960-luvun painokangastuotantoon verrattuna, mutta se antaa havainnollisen kuvan tuon vuosikymmenen designpainokankaista. Pohdin myös sitä, että työmäärää olisi helpottanut, jos tarkasteluun olisi otanut ainoastaan hyvin dokumentoidut Marimekon 1960-luvun painokankaat. Olen käyttänyt paljon esimerkkejä Marimekon painokankaista ja niiden suunnittelijoista. Yksi syy tähän on niistä helposti saatava tieto.

Olen käyttänyt ajan aikakauslehtiä, kuten *Tilkku-Tiinaa* ja *Kaunis Koti* -lehtiä kuvaamaan puhetta ja markkinointia 1960-luvun painokankaista ja sain niistä tutkimukseeni arvokasta tietoa. Pohdin myös, olisiko ajan kuva ja puhe painokankaista saatu helpommin esille esimerkiksi 1960-luvulla suunnitelleen suunnittelijan haastattelulla. Toisaalta sitten huomio olisi siirtynyt itse suunnittelijaan, mikä ei tutkimuksessa ollut tarkoitus.

Tutkimuksessa selvisi myös, että Helsingin Taidevärväämö ja myöhemmin Marimekko olivat suomalaisen painokangassuunnittelun kasvot ja tien raivaajat, jotka avasivat suomalaisen painokankaan matkaa maailmalle. Maija Isolan värikkäät kankaat ennakoivat jo 1950-luvun lopulla värein tuloa painokankaisiin. Kiitos Taidevärväämön ja tarkoin salassa pidetyn painotekniikan jossa Armi Ratia oivalsi monia mahdollisuuksia. Kastiketunnelman sameat värit jäivät pian historiaan kankaanpainotekniikan leviämisen ja värien kehittymisen myötä.

Aineiston avulla toin esiin sellaisia seikkoja, jotka ovat olleet tiedossa mutta joita ei ole tarpeeksi korostettu, kuten esimerkiksi nimettömyys painokankaiden ja muiden taideteollisten tuotteiden kohdalla. Tulin myös pohtineeksi, että jos painokankaat olisivat olleet kaikki nimettömiä, olisiko painokankailla ollenkaan taideteollista arvoa. Olisivatko ne tulleet jäädäkseen ihmisten mieliin ja koteihin? Nykyajan trendi taitaa olla enemmän, että annetaan arvoa itse suunnittelijalle, mutta tuote jää toisarvoiseksi. Kaj Franck yritti saada nimet pois tuotteiden lähes sankaripalvonnaksi muodostuneiden tuotteiden markkinoinnista siinä kuitenkaan onnistumatta. Marimekko korosti suunnittelijoiden nimiä yli muiden. Tekstiiliteollisuus alkoi markkinoida painokankaita mainetta niittäneiden suunnittelijoiden nimillä, jopa PMK, joka markkinoi kankaita aluksi nimettöminä. Tämä jakoi kankaita taideteollisuuden tai tavallisten tavaroiden piiriin. Kun kaikille ei enää riittänyt nimiä

tuotteiden markkinointiin, lanseerattiin käsite ”Finnish design”, jolla saatiin taas pontta markkinointiin.

Yhteiskunnan täytyi myös kouluttaa maamme tähtikaartia. Ellei Suomessa olisi alkanut painokangassuunnittelun koulutus, kehitys ja teollisuuden kanssa aloittama yhteistyö. Miten painokangassuunnittelumme laita olisi nyt? Käyttäisimme vielä Saksasta tilattuja painolaattoja, joita kopioisimme tehtaiden ”ateljeissa”? Taideteollisen korkeakoulun antama koulutus, sen itseään uudistavat rohkeat opettajat ovat yksi suurimmista vaikuttajista painokangassuunnittelun kehitykseen ja siitä saatavaan valmiuteen esimerkiksi juuri teollisuuden vaatimuksille.

Kulutusyhteiskunta vaikutti painokangassuunnitteluun arkipäiväisillä tavaroillaan. Jos massamarkkinoille ei olisi tullut niin paljon uutta ja värikästä arkipäivän käyttötavaraa, värikkäät isokuosiset painokankaat olisivat voineet jäädä myymättä. Yhteiskunta oli ns. valmiina ottamaan vastaan kaiken uuden, kunnes se 1970-luvulla alkoi purkautumaan ahdistuksena ja tavaraähkynä. Uutta olivat myös materiaalit, kuten muovi, ja tekstiileissä tekokuidut valtasivat alaa. Painokangassuunnitteluun vaikutti maalta kaupunkeihin muutto, suurten ikäluokkien nuoret muuttivat ensimmäiseen omaan kotiin pois vanhempien holhouksesta, sisustettiin omalla rahalla, ostettiin tavaroita, jotka olivat tämän päivän taideteollisuusesineitä. Nuorisomuodin tuleminen, nuorison protestoiminen vallalla olevia auktoriteetteja vastaan pukeutumalla, hippiaatteet levisivät kukkasineen ja tv:stä katsottiin, kuinka astronautti laskeutui kuun pinnalle. Nämä kaikki yhteiskunnassa tapahtuneet asiat vaikuttivat suoraan tai epäsuorasti painokangaskuosien suunnitteluun ja niiden visuaaliseen ilmeeseen.

Maalaustaide vaikutti ja vaikuttaa varmasti tänäkin päivänä painokangassuunnittelijoiden kuoseihin. 1960-luvun maalaustaide oli rohkeampaa ja kokeilevampaa kuin koskaan ennen. Abstrakti taide, informalismi, pop-taide, op-taide olivat kaikki uutta, liiankin uutta, koska taidesuuntauksetkin vietiin liian pitkälle, jolloin katsoja ei enää mahtunut mukaan taiteen tarkasteluun ulkopuolelta. Pop-taiteessa nähtiin arkipäiväiset tomaattikeittopurkit ja op-taide hätkähdytti optisilla harhoilla ja mustavalkoisuudellaan. Olisi ollut ihme, jos painokankaisiin ei olisi tullut näitä vaikutteita.

Painokangasmalleissa voi nähdä muutoksen 1950-luvun pienikokoisista sameista kukkakankaista, suuriin yli metrin pituisiin jättiläiskukkiin ja muihin kuvioaiheisiin. 1960-luvun teollisille designpainokankaille tunnusomaisimpia merkkejä ovat: rohkeat kirkkaat ja vahvat värit,

mielenkiintoiset väriyhdistelmät, kuosin valtava koko ja isot yhden painoraportin kokoiset mallikerrat, puhtaat graafiset linjat ja aikansa modernit ajankohtaiset aiheet. Murroksessa oleva yhteiskunta on omaksunut värikkäät, omaperäiset ja hieman oudoltakin tuntuneet kankaat, kuten johdannossa lähipiirini kuvaili. Maailmalla painokankaamme erottuu selvästi omaleimaiseksi skandinaaviseksi ja eritoten suomalaiseksi designiksi. Ei niille maailmalla turhaan ole annettu lisänimeä ”supergraphics” (Meller ja Elffers 1991, 440).

Tutkimusta tehdessä syntyi toinen toistaan hedelmällisempiä uusia tutkimusaiheita. Uusiksi tutkimusaiheiksi esitän: Miten painokankaat esiintyivät 1960-luvun lehtiartikkeleissa? Miten 1960-luvun painokankaat ja niiden väritykset näkyvät tämän päivän kuosisuunnittelussa? Miten 1960-luvun painokankaat sopivat nykyaikaan? 1960-luvun painokankaiden yhtäläisyyksiä nykyajan muotoiluun? Myös yrityksiä, jotka tuottivat painokankaita, voisi vielä tutkia perusteellisemmin, kuten esimerkiksi Tampellaa, E. Heleniusta ja Tikkurilan Silkkiä.

12. LÄHTEET

- Aapola, S & Kaarninen, M. (2003). *Monimuotoinen nuorisokulttuuri*. Teoksessa Saarikangas, K., Mäenpää, P., Sarantola-Weiss, M. (toim.) *Suomen kulttuurihistoriaa 4 – Koti, kylä ja kaupunki*. (ss. 425–433). Helsinki: Tammi
- Aav, M. (2007). *Vuokko Nurmesniemi – suomalaisen muodon modernisti*. Teoksessa Aav, M., & Viljanen, E. (toim.) *Vuokko: Vuokko Nurmesniemi - pukuja ja kankaita*. (ss.7-18). Helsinki: Designmuseo.
- Aav, M., Kivilinna, H., & Viljanen, E. (2011). *Marimekkoelämää: Väriä, raitaa ja muotoja*. Helsinki: Designmuseo.
- Aav, M., Lahtinen, L., Vaikonpää, V., Brännback, E., Viljanen, E., & Kalin, K. (1986). *Suomalainen muoto = form finland = form finnland*. Helsinki: Taideteollisuusmuseo.
- Ainamo, A. (2003). *Marikylä, moderni utopia*. Teoksessa Peltonen, M., Kurkela, V., Heinonen, V. (toim.) *Arkinen kumous, suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. (ss. 19–37). Helsinki: Gummerus
- Albers, J., Kärkkäinen, M., Laitinen, E., & Arnkil, H. (1991). *Värien vuorovaikutus*. Helsinki: Vapaa taidekoulu.
- Anttila, P. (1996). *Tutkimisen taito ja tiedonhankinta: Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet*. Helsinki: Akatiimi.
- Autio, J. (2011). *Suomalaisen muotoilun ulkomaankauppa*. Teoksessa Hohti, P (toim.). *Rajaton muotoilu – näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. (ss. 37–56). Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo
- Balint, J., & Drews, K. (1991). *Muodon kuvat 1960–1990*. Espoo: Tietopuu.
- Connikie, Y. (1990). *Fashion of a decade the 1960's*. London: B.T. Batsford Ltd
- Conway, H. (1987). *Design history: A student's handbook*. London: Allen & Unwin
- Clarke, S. (2011). *Textile design*. London: Laurence King.

- Donner, J. (1986) *Unelmat ja todellisuus*. Teoksessa Rahikainen-Haapman, H., Kaarakka, E., Vuorimaa, M., Suhonen, P., Pallasmaa, J., Ilvessalo, K., Niemistö, K. (toim.) *Marimekkoilmiö*. (ss. 8-18). Espoo: Weilin + Göös.
- Eberle, H., Luoto, P., & Boncamper, I. (2002). *Ammattina vaate*. Helsinki: WSOY.
- Fogg, M. (2008). *1960 's fashion print: A sourcebook*. London: Batsford.
- Forss, M., Priha, P., Rantanen, K., Ylinen S. (1979). *Kankaanpainanta*. Espoo: Weilin + Göös.
- Heikkinen, A. (1996). *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Heikkilä-Rastas, M. (2003). *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Heinonen, V. (2011). *Muotoilu, kulutus ja hyvinvointiyhteiskunnan rakentaminen sotien jälkeisinä vuosikymmeninä*. Teoksessa Hohti, P (toim.). *Rajaton muotoilu – näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. (ss. 151–168). Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo.
- Huokuna, T. (2006). *Vallankumous kotona!: Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hård af Segerstad, U., & Niinivaara, S. (1969). *Suomen taideteollisuus*. Helsinki: Tammi.
- Härkäpää, M. (2007). *Vuokko Nurmesniemi ja painokankaiden murros*. Teoksessa Aav, M., & Viljanen, E. (toim.) *Vuokko: Vuokko Nurmesniemi - pukuja ja kankaita*. (ss. 19–45). Helsinki: Designmuseo.
- Ilvessalo, K. & Niemistö, K. (1986) *Painokangas*. Teoksessa Rahikainen-Haapman, H., Kaarakka, E., Vuorimaa, M., Suhonen, P., Pallasmaa, J., Ilvessalo, K., Niemistö, K. (toim.) *Marimekkoilmiö*. (ss. 141–142) Espoo: Weilin + Göös.
- Itten, J., & Kare, A. (2004). *Värit taiteessa: Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen*. Helsingissä: Taide.
- Jackson, L. (2003). *Textile patterns in international context: Precursors, Contemporaries and successors*. Teoksessa: Aav, M. (toim.). *Marimekko: Fabrics, fashion architecture*. (ss. 53–61). New Haven, CT: Yale University Press.

- Johansson, H. (2003). *Luonto kuvataiteessa: panteistisesta keinotekoiseen, paikalliseen globaaliin*. Teoksessa Saarikangas, K., Mäenpää, P., Sarantola-Weiss, M. (toim.) *Suomen kulttuurihistoriaa 4 – Koti, kylä ja kaupunki*. (ss. 86–96). Helsinki: Tammi.
- Karjalainen, T. (2003). *Ulos maailmaan*. Teoksessa Saarikangas, K., Mäenpää, P., Sarantola-Weiss, M. (toim.) *Suomen kulttuurihistoriaa 4 – Koti, kylä ja kaupunki*. (ss. 129–135). Helsinki: Tammi.
- Kopisto, S. (1997). *Moderni chic nainen: muodin vuosikymmenet 1920–1960*. Helsinki: Museovirasto.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2008). *Muotitaiteilija Riitta Immonen: Vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan*. Helsinki: Multikustannus.
- Krausse, A., & Sevelius, I. (2000). *Maalaustaiteen historia: Renessanssista nykypäivään*. Köln: Könemann.
- Kruskopf, E. (1989). *Suomen taideteollisuus – suomalaisen muotoilun vaihteita*. Porvoo: WSOY.
- Meller, S., Elffers, J., & Croner, T. (2002). *Textile designs: 200 years of patterns for printed fabrics arranged by motif, colour, period and design*. London: Thames & Hudson.
- Niinimäki, K. (2008). *Ambiente-kangas*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 119) Helsinki: Maahenki.
- Niinimäki, K. (2008). *Painokangastehtaita*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 239–252) Helsinki: Maahenki.
- Peltonen, M. (1999) *Mikrohistoriasta*. Tampere: Gaudeamus.
- Pietarinen, H. (2011). *Kansainvälistyvä suomalainen tekstiilitaide*. Teoksessa Hohti, P (toim.). *Rajaton muotoilu – näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. (ss. 105–116). Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo.
- Pietarinen, H. (2009). *Teen huoneita ja suljen ovia: Marjatta metsovaaran sisustustekstiilit tekstiilitaiteilijan representaatioina ja näyteikkunoina maailmalle*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

- Pulkkinen, C. (2008). *Kretonki, flanelli ja miljoonahousukankaat 1861–1919*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 17–26) Helsinki: Maahenki.
- Pulkkinen, C. (2008). *Keinosilkkiä ja painokankaita kotimaisin voimin 1920-luvulla*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 33–37) Helsinki: Maahenki.
- Pulkkinen, C. (2008). *Taiteilijat ja moderni painokangas 1930-luvulla*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 43–52) Helsinki: Maahenki.
- Pulkkinen, C. (2008). *Värien vallankumous 1960-luvulla*. Teoksessa Niinimäki, K., Saloniemi, M., & Nummela-Knox, K. (toim.). *Kretongista printtiin: Suomalaisen painokankaan historia = from cretonne to print: The history of finnish printed textiles*. (ss. 97–119) Helsinki: Maahenki.
- Priha, P. (2009). *Huldasta Helenaan: Tekstiilitaiteen koulutusohjelma 80 vuotta*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Priha, P. (2011). *Artisaani-ilmio – Suomalaisen taidekäsityön vuosikymmenet*. Keuruu: Otava
- Ratia, V. (1986) *Alkuvuosien kiemuroita*. Teoksessa Rahikainen-Haapman, H., Kaarakka, E., Vuorimaa, M., Suhonen, P., Pallasmaa, J., Ilvessalo, K., Niemistö, K. (toim.) *Marimekkoilmiö*. (ss. 23–29). Espoo: Weilin + Göös.
- Saarikangas, K. (2003). *Metsän reunalla: Suomen rakentaminen 1900-luvulla*. Teoksessa Saarikangas, K., Mäenpää, P., Sarantola-Weiss, M. (Toim.) *Suomen kulttuurihistoriaa 4 – Koti, kylä ja kaupunki*. (ss. 22–61) Helsinki: Tammi
- Sarajas-Korte, S., Sinisalo, S., & Ahtola-Moorhouse, L. (1980). *Kokeileva 60-luku*. Helsinki: Suomen taideakatemia.
- Sarantola-Weiss, M. (2003). *Sohvaryhmän läpimurto: Kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Sarantola-Weiss, M. (2003). Hauskat pienet tavarat -kodin esinemaailma. Teoksessa Saarikangas, K., Mäenpää, P., Sarantola-Weiss, M. (Toim.) *Suomen kulttuurihistoriaa 4 – Koti, kylä ja kaupunki* (ss.338–345). Helsinki: Tammi
- Seppälä, A. (2005). *Lanka läpi vuosisatojen: Lukemisto suomalaisen tekstiiliteollisuuden vaiheista 1700-luvulta vuoteen 2005, jolloin alan työnantajain liitto täyttää sata vuotta*. Tampere: Tekstiili- ja vaatetusteollisuus.
- Svinhuvud, L. (2011). *Muotoilijat ja tekstiilituotanto – suunnittelijan merkityksiä jäljittämässä*. Teoksessa: *Rajaton muotoilu – näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. Helsinki: Teollisuustaitteen liitto Ornamo.
- Tanttu, J. (1986). *Päivä Armi Ratian elämässä*. Teoksessa Rahikainen-Haapman, H., Kaarakka, E., Vuorimaa, M., Suhonen, P., Pallasmaa, J., Ilvessalo, K., Niemistö, K. (toim.) *Marimekkoilmiö*. (ss.90–96) Espoo: Weilin + Göös.
- Tarvainen, V. (1993). *60-luvun kapina*. Helsinki: Like
- Turkka, Y. (1991). *1960-luku*. Teoksessa: *Muodon kuvat 1960–1990*. Balint, J., & Drews, K. (Toim.). Espoo: Tietopuu.
- Wiberg, M. (1992). *Kohti teollista tekstiilisuunnittelua: Suomalaisen tekstiilitaiteilijan koulutuksesta ja teollisen tekstiilisuunnittelun vaiheista 1871–1951*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Wiikeri, A-L. (1986). *Marimekko ja muoti*. Teoksessa Rahikainen-Haapman, H., Kaarakka, E., Vuorimaa, M., Suhonen, P., Pallasmaa, J., Ilvessalo, K., Niemistö, K. (toim.) *Marimekkoilmiö*. (ss.34–40) Espoo: Weilin + Göös.
- Zilliacus, B. (1961). *Kotien käyttötaidetta*. Porvoo: WSOY
- Österlund, K. (2007). *Mustavalkoista estetiikkaa ja suomalaista luontoa*. Teoksessa Aav, M., & Viljanen, E. (toim.). *Vuokko: Vuokko Nurmesniemi - pukuja ja kankaita*. (ss. 47–63) Helsinki: Designmuseo.

Painamattomat lähteet:

Pulkkinen. C. (2003). *Finlayson-Forssa Oy:n painokangasateljeen toiminta 1950- ja 1960-luvuilla*.
Taideteollinen Korkeakoulu: Muotoilun osaston opinnäytetyö

Elektroniset lähteet:

Marimekon kokoelmat.(2015). Marimekko www.marimekko.kokoelma.fi. Viitattu 17.1.2015,
29.2.2016)

Raili ja Juhani Konttisen verkkonäyttely. (2016). Puuvillasuunnittelijat.
<http://www.puuvillasuunnittelijat.fi/nayttely.html>. Viitattu 12.1.2016

Tekstiilejä Tampereelta. (2015). Tampereen Museo-Vapriikki.
www.tampere.fi/ekstrat/vapriikki/tekstiilejatampereelta/kankaat.html. Viitattu 5.3.2015,

PMK-Puuvillatehtaiden myyntikonttori: (2015)Tampereen Museo-Vapriikki.
<http://www.tampere.fi/ekstrat/vapriikki/tekstiilejatampereelta/pmk.html>. Viitattu 12.10.2015

Lehdet:

Kaunis Koti 1948/1A.

Kaunis Koti 1960/03

Kaunis Koti 1960/05

Kaunis Koti 1966/01

Kaunis Koti 1969/06

Tilkku-Tiina 1963/03

Tilkku-Tiina 1966/01

Tilkku-Tiina 1967/01

Tilkku-Tiina 1971/01

LIITE 1. ANALYYSIRUNKO

Kuosikategoriat:

1. Esittävät aiheet

=eläimet, marjat, hedelmät, liikennevälineet, sydämet, työkalut

2. Kukat ja kasvit

= Kaikki kuosit, joissa on tunnistettava kukka tai kasvin osa

3. Geometriset ja graafiset kuosit

= ympyrät, neliöt, kolmiot, spiraalit, salmiakkikuviot ja muut kulmikkaat muodot

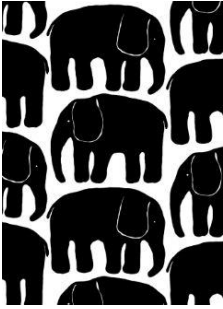
4. Ornamenttikuosit

= Tunnistettava koukeroinen muoto.

5. Pallot

6. Raidat ja ruudut

1. Esittävät aiheet



1.



2.



3.

1. *Elefanti* 1969, Laina Koskela, Finlayson. Kuva: FMA
2. *Siamilaiset sydämet* 1965, Maija Isola, Marimekko. Kuva:DM
3. *Pomona* 1968, Anneli Qveflander. Marimekko. Kuva: DM

2. Kukat ja kasvit



4.



5.



6.



7.



8.

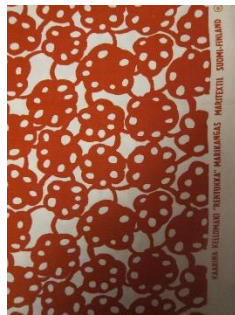
4. Aini Vaari 1968. Kuva: IAR
5. *Taimi* 1969, Aini Vaari, Finlayson. Kuva: FM
6. Kati Mattila, 1968. Kuva: FM
7. *Keisarin puutarhassa* 1966, Kaarina Kellomäki, Marimekko. Kuva: DM
8. *Perhonen* 1966, Marjatta Metsovaara: Kuva: TV



9.



10.



11.



12.



13.

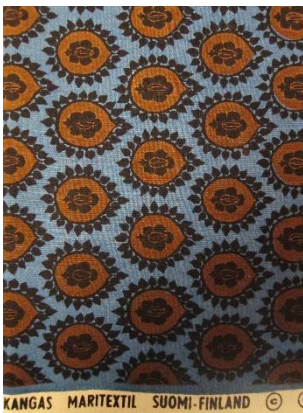
9. *Tuhat yötä* 1966, Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

10. *Tamara* 1960, Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

11. *Rentukka* 1960-luku, Kaarina Kellomäki, Marikangas. Kuva: TV

12. *Puketti* 1964, Annika Rimala, Marimekko. Kuva: TV

13. *Ananas* 1962, Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV



14.



15.



16.



17

14. *Rosmariini* 1962, Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

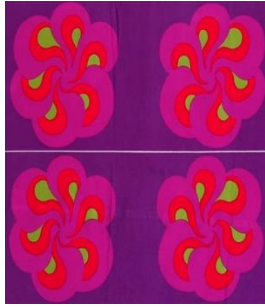
15. *Viettelys* 1967, Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

16. *Vuokko* 1969, Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

17. *Pimpinella* 1968, Anneli Qveflander, Marimekko. Kuva: DM



18.



19.



20.



21.



22.

18. *Puketti* 1969. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

19. Juhani Konttinen 1964–1966. Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

20. Kati Mattila 1968, Kuva: FM

21. Anneli Qveflander 1968. Asko-Marimekko. Kuva: DM

22. *Unikko* 1969, Marjatta Metsovaara. Kuva: NM



23.



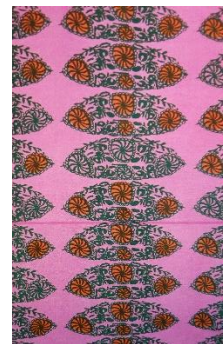
24.



25.



26.



27.

23. Juhani Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

24. *Reija* 1965. Mirja Tissari, PMK. Kuva: FM

25. *Orvokit* 1969, Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

26. *Tulppaani* 1969, Marjatta Metsovaara, Tampella. Kuva: NM

27. *Pyöryläinen* 1960, Maija Isola, Marimekko. Kuva: DM



28.

29.

30.

31.

32.

28. *Farandole* 1968, Anneli Qveflander, Marimekko. Kuva: DM

29. *Kukka* 1963, Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

30. Pirkko Korkeamäki 1968, Finlayson. Kuva: FM

31. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

32. *Color 4* 1968, Pirkko Korkeamäki. Kuva: FM



33.

34.

35.

36.

37.

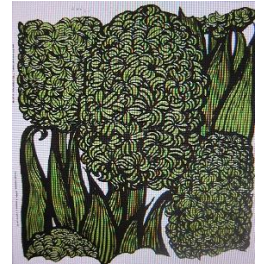
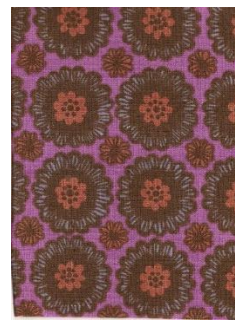
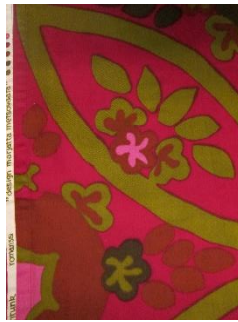
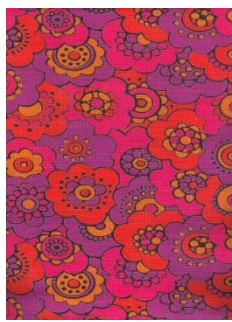
33. *Oona* 1968, Maija Isola, Marimekko. Kuva: DM

34. Raili Konttinen 1967–1969, Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

35. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

36. Raili Konttinen 1964–1966, Porin Puuvilla. Kuva: PVLS

37. Raili Konttinen 1968. Kuva: FM



38.

39.

40.

41.

42.

38. *Ruusu* 1960-luku, Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

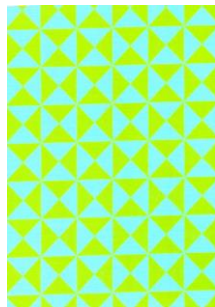
39. *Pamir* 1967, Raili Konttinen. Kuva: FM

40. *Romanssi* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

41. Ulla Nummikoski 1967. Kuva: FM

42. *Hyasintti* 1968. Anneli Qveflander. Marimekko. Kuva: DM

3. Geometriset ja graafiset kuosit



43.

44.

45.

46.

47.

43. 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

44. *Lempivaimot* 1968. Anneli Qveflander, Marimekko. Kuva: DM

45. Arja Mattila, 1966, TOP-popliini. Kuva: FM

46. *Corinna* 1968. Kati Mattila. FM

47. *Syvänne* 1968. Vuokko Nurmesniemi. Kuva: DM



48.



49.



50.



51.



52.

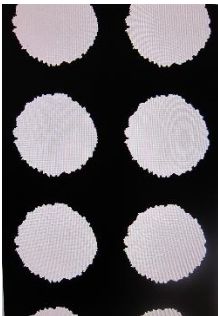
48. *Laava* 1969. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

49. *Harlekiini* 1966. Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

50. Helena Perheentupa 1968. Kuva: FM

51. *Kaisla* 1966. Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

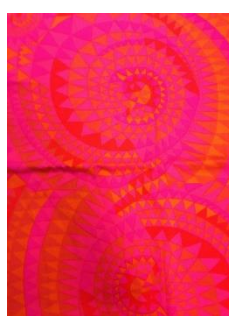
52. *Jokeri* 1967. Annika Rimala, Marimekko. Kuva: TV



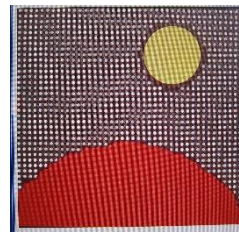
53.



54.



55.



56.



57.

53. *Kuplaneliö* 1964. Vuokko Nurmesniemi. Kuva: DM

54. *Meteori* 1967. Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

55. *Simpukka* 1963. Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

56. *Katala* 1964. Katsuji Wakisaka. Kuva: DM

57. *Perhonen* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: NM



58.

59.

60.

61.

62.

58. *Melooni* 1963. Maija Isola. Kuva: Jackson 1998, 94

59. Juhani Konttinen 1964-66. Kuva: PVLS

60. Juhani Konttinen 1966-67. Kuva: PVLS

61. *Kupla* 1969. Marjatta Metsovaara. Kuva: NM

62. *Niili* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: Aav 2003, 75



63.

64.

65.

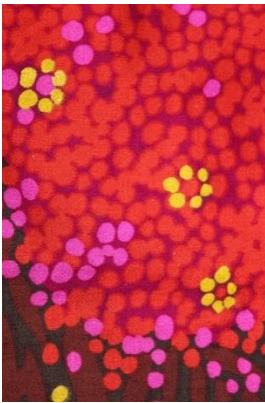
66.

63. *Praliini* 1962, Maija Isola, Marimekko. Kuva: DM

64. *Istuva härkä* 1967, Maija Isola, Marimekko. Kuva: DM

65. *Aalto* 1969, Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

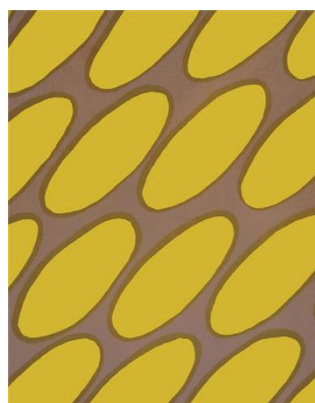
66. *Albatrossi* 1967. Maija Isola, Marimekko. Kuva: DM



67.



68.



69.



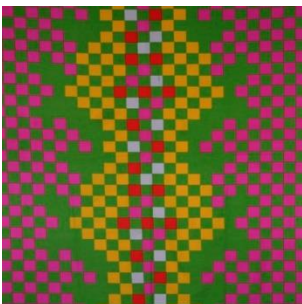
70.

67. *Faidra* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

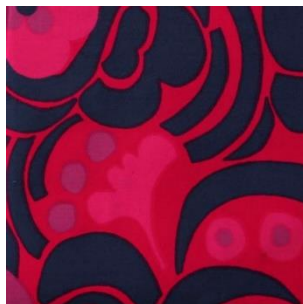
68. *Kaisla* 1966, Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

69. *Linssi* 1966, Kaarina Kellomäki, Marimekko. Kuva: DM

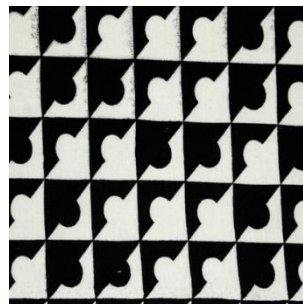
70. Raili Konttinen 1967-69. Kuva: PVLS



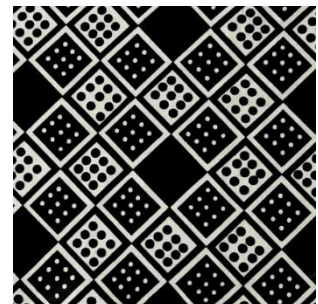
71.



72.



73.



74.

71. Raili Konttinen 1967-69. Kuva: PVLS

72. Raili Konttinen 1967-69. Kuva: PVLS

73. Raili Konttinen 1967-69. Kuva: PVLS

74. Raili Konttinen 1967-69. Kuva: PVLS

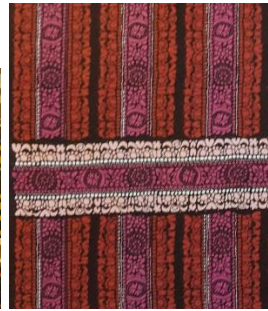
4. Ornamenttikuosit



75.



76.



77.



78.

75. *Sayonara* 1966. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

76. *Venetsia* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: TV

77. *Pidot* 1960, Maija Isola. Kuva: Aav 2003, 222

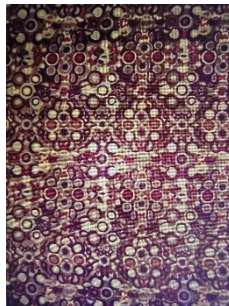
78. *Tulipunainen* 1960, Maija Isola. Kuva: DM



79.



80.



81.



82.



83.

79. *Troika* 1960. Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

80. *Husaari* 1963. Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

81. *Samurai* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Kuva: DM

82. *Color 1* 1969. Pirkko Hammarberg, Finlayson. Kuva: FM

83. *Pitsi* 1960-luku. Marjatta Metsovaara. Tampella. Kuva: TV

5. Pallot



84.

85.

86.

84. Juhani Konttinen 1960–63. Kuva: PLVS

85. *Inkeri* 1968. Aini Vaari. Kuva: FM

86. Juhani Konttinen 1960–63. Kuva: PLVS

7. Raidat ja ruudut



87.

88.

89.

90.

91.

87. *Sinus* 1962, Anneli Qveflander. Kuva: DM

88. *Mangolia* 1969, Anneli Qveflander. Kuva: DM

89. *Subrofka* 1962. Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

90. *Valjaat* 1962. Maija Isola, Marimekko. Kuva: TV

91. *Space 1* 1960-luku. Perttu Mentula, Tampella. Kuva: NM

LIITE 3. KUVALÄHTEIDEN LYHENTEET

Kuvalähteiden lyhenteet:

NM: Nina Mattssonin kokoelma

TV: Taina Vuorelan kangaskokoelma

FM: Forssan museon arkisto verkkonäyttely

DM: Designmuseon arkisto

IAR: Inkerin arkisto retrolle-Facebook ryhmä

PVLS: Puuvillan suunnittelijat verkkonäyttely