

LAATUHUONEKALUJA KOTEIHIN

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA

FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT

125

LAATUHUONEKALUJA KOTEIHIN

*Boman, moderni ja suomalaisen huonekalutaiteen murros
1920-luvulta 1950-luvulle*

Maija Mäkikalli

HELSINKI 2021

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYS

www.muinaismuistoyhdistys.fi

Toimittaja – Redaktör – Editor

LEENA ELINA VALKEAPÄÄ

Kannen kuva: Etukansi: Carl-Johan Bomanin suunnittelemia huonekaluja 1940-luvulta Villa Bomanin olohuoneessa. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: CJBA, Kansallisarkisto.

Takakansi: Oy N. Boman Ab:n valmistama pöytä vuodelta 1924. Suunnittelija Jarl Eklund.

Kuva: Modernity Stockholm.

Sivunvalmistus: Tieteellisten seurain valtuuskunta

ISBN 978-952-6655-26-0

ISSN 0355-1822

Painopaikka: Grano Oy, Vaasa 2021

Sisältö

KIITOKSET	7
1. JOHDANTO	9
1.1. Aluksi	9
1.2. Tutkimustehtävä	11
1.3. Keskeiset käsitteet	14
1.4. Lähteet ja tutkimuskirjallisuus	19
Tutkimusaineisto	19
Aikaisempi tutkimus	26
1.5. Huonekalutaiteen moderni murros	28
1.6. Kulttuurihistoriaa esineiden kanssa	31
2. BOMAN SUOMALAISENA TAIDETEOLLISUUSYRITYKSENÄ 1871–1920	36
2.1. N. Bomans Ångsnickeri – N. Bomanin Höyrypuusepäntehdas	36
2.1.1. Nikolai Boman perustaa yrityksen	36
2.1.2. Bomanin puusepät	39
2.1.3. Myymälät ja asiakkaat	43
2.1.4. Taideteollisuusyritys	46
2.1.5. Yritysosotot ja Venäjän markkinat	50
2.2. Perheyrittäjä ja Carl-Johan Boman – suunnittelija, johtaja ja omistaja	57
3. MODERNISOITUVA TRADITIO: ”ARKIPÄIVÄHUONEKALUJA” JA ”LOISTOKAAPPEJA” 1921–1930	65
3.1. Porvarillisia arkiesineitä ja valmistuksen rationalisointia	65
3.1.1. ”Suuremmissa määrin valmistettavaksi aijottuja keskisäädyn arkipäivähuonekaluja”: Huonekalupiirustuskilpailu 1922 ja Tampereen messut 1922	65
3.1.2. ”Aika on rahaa!”: edullista huonekalutaidetta, verstyön rationalisointia ja erikoistumista tytäryhtiö Huonekalutaiteessa	72
3.1.3. Teollisuutemme tarvitsee rationalisointia	79
3.1.4. Laatuhuonekaluja	82
3.2. Edustuskoteja ja ”omaan aikaamme sovitettuja” historiatyylejä	87
3.2.1. Lähetystökoteja ja Ruotsin kuninkaallinen hovihankkija	87
3.2.2. Edustavaa ja modernisoitua historiaa tehtailijan kodissa – Villa von Rettig	93
3.3. Kohtaamisia asiakkaiden kanssa	109
3.3.1. Naiset sisustuskaupan asiantuntijoina ja ruotsinkielistä naistenlehtijulkisuutta	109
3.3.2. Makua ja hienoutta – Boman mainoksissa	114
3.3.3. ”Hur vi möblera modernt” – muoti ja moderni sisustus	120
3.4. ”Taiteellista käsityötä” ja kohtaamisia funktionalismin kanssa taideteollisuusalan näyttelyissä	126
3.4.1. ”Einzelkunstia” näyttelyissä ja messuilla 1925–1927	126
3.4.2. Barokkia Barcelonassa ja funktionalismin tulkintoja kotimaassa 1929	131
4. MODERNI HUONEKALU TYYPPINÄ JA TAITEENA 1928–1940	141
4.1. ”Funktionalismia”, tyyppi- ja standardiajattelua	141
4.1.1. Kysymys yksilöllisyydestä	141
4.1.2. Lepotuolissa – modernin huonekalun sukupuoli ja kieli	142
4.1.3. Uudenlaisia kalustoja: ”funktionalistinen” <i>Lucullus</i> ja ”monen monta eri muotoa” sisältävä <i>Suomi</i>	148
4.1.4. Jokamiehen kirjakaappi <i>Standart</i>	151

4.2. Uusia keksintöjä: patentoidut tuolit	154
4.2.1. Kansainvälinen Z-tuoli	154
4.2.2. <i>Joustava tuoli</i>	165
4.3. ”Taiteellisia kalusteita” – näyttelyt 1937–1940	167
4.3.1. Oy Boman Ab ja Carl-Johan Boman näyttelyissä	167
4.3.2. Uusi tyyli	172
4.3.3. Yhteistyötä muiden taiteilijoiden kanssa	176
4.3.4. Käsityötä, intarsiaa ja ”ainesten jaloutta”	181
4.3.5. Modernin huonekalun ominaisuuksia	189
5. YLELLISISTÄ ”SOSIAALISIIN” HUONEKALUIHIN 1939–1955	193
5.1. Boman sodassa ja sotataloudessa	193
5.1.1. Pommeja, näyttelyitä, oman kodin rakentamista	193
5.1.2. Neuvonpitoa rationalisoinnista sotataloudessa	196
5.1.3. Vienti kiinnostaa	199
5.1.4. Huolenpitoa puuseppien ja suunnittelijoiden koulutuksesta	201
5.2. Vain modernia, mutta kahdenlaista modernia – juhlanäyttely 1947	203
5.2.1. ”Hyvän käyttötaiteen juhlanäyttely”	203
5.2.2. Pukeutumispöytä ja moderni nainen	210
5.2.3. Intarsiaa cocktailkaapissa	215
5.2.4. ”Tarkkaan harkitut, tarkoituksenmukaiset”	220
5.3. ”Kaksi tuolia samassa” – tuolikeksinnöt kotona ja maailmalla	222
5.3.1. Huonekaluja pieniin koteihin	223
5.3.2. Kultakauden modernismin katveessa: huonekalut Suomea edustamassa	228
5.3.3. Milanon triennaalin valokuvien siirtyvät ja sivuun jääneet tuolit	234
5.3.4. ”Sosiaalisten huonekalujen” sarjatuotantoa Turussa ja lisenssivalmistusta ulkomailla	240
5.3.5. Yrityksen myynti Wärtsilälle	247
6. LOISTOESINEITÄ JA SARJAHUONEKALUJA: BOMANIN HUONEKALUTAITEEN MODERNISOITUMISEN KAKSI LINJAA	249
LIITTEET	254
Nikolai Boman ja perhe	254
Näyttelyt ja kilpailut	254
Lehtikirjoitusten nimimerkit	255
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	256
KUVALUETTELO	277
TIIVISTELMÄ	283
ABSTRACT	284

KIITOKSET

Hitaastikin etenevät tutkimukset valmistuvat joskus – tämäkin!

Perehtymiseni Carl-Johan Bomanin, Boman Oy:n ja suomalaisen huonekalutaiteen historiaan alkoi 1990-luvun taitteessa Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa, professori Aimo Reitalan johdattelemana. Hänen kanssaan pohdimme taideteollisuuden historiaan liittyvän proseminaari-tutkielman aihetta, ja oli Reitalan ehdotus tarttua ”tutkimattomaan, mutta aikanaan arvostettuun” Carl-Johan Bomaniin. Tavoitettuani Bomanin tyttären, sisustusarkkitehti Marianne Schleutkerin, paikantui myös Carl-Johan Bomanin työhön liittyvä aineistokokonaisuus ja tulevan tutkimukseni keskeinen osa. Tämä aineisto, nyt nimellä Carl-Johan Bomanin arkisto, siirrettiin jatko-opintojeni kotipesän Turun yliopiston kulttuurihistorian kautta Kansallisarkiston Turun toimipisteeseen. Ilman näiden neljän tahon – Turun yliopiston taidehistorian ja kulttuurihistorian oppiaineiden, Carl-Johan Bomanin jälkipolvien ja Kansallisarkiston – myötämielisyyttä tätä tutkimusta ei olisi olemassa. Aimo Reitalaa ja Marianne Schleutkeria muistan suurella kiitollisuudella.

Tutkimukseni on edennyt vaiheittain. Kulttuurihistorian jatko-opiskelijana aloitin työni monialaisessa tutkimusympäristössä: taiteesta ja populaarikulttuurista, teknologiasta ja mediasta, mentaliteeteista ja mikrohistoriasta, vanhoista ajoista ja modernista, sukupuolesta ja tilasta – historian uusista lähestymistavoista ja kulttuurihistorian ominaislaadun pohtimisesta – innostuneiden tutkijoiden ja opettajien luomassa inspiroivassa ilmapiirissä. Kulttuurihistorian monialaisuus laajeni monitieteiseksi tutkijayhteisöksi tehdessäni tutkimustani kahden tutkijakoulun, humanistisia ja yhteiskuntatieteitä sekä oikeustiedettä edustavan Itämeren alueen kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulun (joht. Keijo Virtanen, Turun yliopisto) sekä arkkitehtuuria ja muotoilualoja yhdistäneen Tulevaisuuden koti -tutkijakoulun (joht. Anna-Maija Ylimaula ja Jan Verwijnen, Taideteollinen korkeakoulu) tutkijakoulutettavana vuosina 1999–2002. Suurkiitokset kaikille mukana olleille. Väitöskirjani ei valmistunut noiden neljän vuoden aikana, mutta minkälaisia oppivuotia seminaareineen, kesäkouluineen ja konferensseineen sekä tieteidenvälisine keskusteluineen nuo olivatkaan!

Tutkimustani ovat eri aikoina ohjanneet kulttuurihistorian oppiaineessa professori Keijo Virtanen, professori Kari Immonen ja professori Hannu Salmi. Sydämelliset kiitokseni Keijo Virtaselle erityisesti varhaisten Bomania koskevien opinnäytteitteni ohjaamisesta ja jatko-opintoihin kannustamisesta, Kari Immoselle tärkeistä keskusteluista esinekköluurin ja

modernin problematiikan äärellä ja Hannu Salmelle, tutkimukseni jo edettyä, ajatuksiani selkeyttäneistä keskusteluista, käsikirjoitusten lukemisesta ja kommentoinnista pitkäksi venyneen kirjoitusvaiheen aikana. Työtäni on ohjannut myös dosentti Ritva Hapuli, jota kiitän keskusteluista ja käsikirjoitusteni lukemisesta vuosien varrella ja myös aikanaan huikean innostavan Moderni-tutkimusryhmän luotsaamisesta. Ritvaa ja lehtori, FL Hanne Koivistoa kiitän lämpimästi arvokkaista kommenteista tutkimuspapereihini yhteisissä kahvilatapaamisissamme vuosien mittaan.

Työni ohjaajaksi sain myös professori Pekka Korvenmaan Aalto-yliopistosta. Kiitos suomalaiseen huonekalumuotoiluun ja moderniin taideteollisuuteen liittyvistä keskusteluista ja opastuksesta vuosien varrella! Kiitän myös avusta, jonka myötä sain tehdä tutkimustani puolen vuoden ajan vierailevana tutkijana Brightonin yliopiston Design History Research Centressä, jossa professori Jonathan M. Woodham ja professori Lou Taylor ohjasivat työtäni ja monet muut kommentoivat. Thank you for this important period in my academic life!

Pitkän tutkimustaipaleen loppuvaiheessa käsikirjoitukseni lukivat kulttuurihistorian ns. pyöreän pöydän jäsenet professori Marjo Kaartinen, professori Marja Jalava ja dosentti, yliopistonlehtori Maarit Leskelä-Kärki. Kiitän lämpimästi hyvistä neuvoistanne tutkimuksen viimeistelyssä. Marjoa haluan lisäksi kiittää monenmoisesta avusta tutkimuksen viimeistelyvaiheessa. Käsikirjoitukseni lukivat myös taidehistorian dosentti Susanna Aaltonen ja kaupunkikulttuurin historian dosentti Silja Laine. Kiitos rakkaat tutkijakollegat arvokkaista huomioista.

Nyt on aika esittää lämpimät kiitökseni myös tutkimukseni esitarkastajille, professori Kirsi Saarikankaalle Helsingin yliopistosta ja dosentti, tutkimusjohtaja Minna Sarantola-Weissille Helsingin kaupunginmuseosta työn viimeistelyä auttaneista ohjeista ja toiveista. Kiitän Minna Sarantola-Weissia myös vastaväittäjäkseni lupautumisesta.

Kiitos kaikille tutkijatovereille ja kollegoille, jotka olette olleet eri aikoina ja eri tavoin mukana siivittäessä tutkimustani vuosikymmenten mittaan! Kiitos Paavo Oinonen, Petri Paju, Kirsi Tuohela, Ilana Aalto, Kaisa Vehkalahti, Sakari Ollitervo, Kari Kallioniemi, Henri Terho, Janne Mäkelä, Jaakko Suominen, Kimi Kärki, Anu Korhonen, Anne Ollila, Tom Linkinen, Leena Rossi, Hanna Järvinen, Meri Heinonen, Tapio Onnela, Heli Rantala, Taika Dahlbom, Eva Johanna Holmberg, Liisa Lagerstam, Rauno Lahtinen, Tiina Männistö-Funk, Anu Lahtinen, Leila Koivunen, Taina Syrjämaa, Ulla Seppälä-Kavén ja Ulrika Grägg. Kiitos Sirpa Kelostolle ystävällisestä kannustuksesta

ja tärkeästä lähdevinkistä! Venäläisiä emigranttitaiteilijoita koskevista tiedoista kiitän Paula Toppilaa, rakasta ystävääni taide- ja kulttuurihistorian opintojemme alusta alkaen. Turun yliopiston historian laitoksen tutkijoiden materiaalsen kulttuurin historian lukupiirille suuri kollektiivinen kiitos, kuten myös Tavaratutkijat-tutkijakollegoille. Kiitos myös Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskukselle järjestämästään materiaalsen kulttuurin kesäkoulusta. Aivan erityisesti haluan kiittää Leena Svinhufvudia ja Susanna Aalosta lukuisista keskusteluistamme taide-teollisuuden ja muotoilun historian tutkimukseen liittyen vuosikymmenten mittaan. Tutkimukseni alkuvaiheessa erittäin tärkeästä kannustuksesta kiitän myös Anna-Lisa Ambergia. Kiitokseni eivät enää tavoita kaikkia tutkimukseeni sen eri vaiheissa ja erilaisissa rooleissa aivan keskeisesti vaikuttaneita tutkijakollegoita. Suurella kiitollisuudella ajattelen edesmenneitä ystäviäni, kirjallisuudentutkija, FL Tomi Kaarta sekä kulttuurihistorian dosentti Riitta Laitista.

Kansallisarkiston Turun toimipisteen Veli-Matti Pussista ja Marita Valleniusta kiitän Carl-Johan Bomanin arkiston vastaanotosta ja järjestämistyössä opastamisesta. Kiitän myös aivan viime metreillä avusta arkiston kuva-aineistojen kanssa Päivi Niemelää ja Maria Toivosta. Johanna Lehto-Vahteraa ja Ulla Clerciä kiitän lämpimästi yhteistyöstä Aboa Vetus & Ars Nova-museon näyttelyhankkeessa *Rettigin palatsi 90 vuotta* (2018). Olen syvästi kiitollinen lukuisten arkistojen, kirjastojen ja museoiden henkilökunnalle ystävällisestä ja asiantuntevasta avusta. Erikseen haluan kiittää avusta Designmuseon, Heinolan kaupunginmuseon, Helsingin kaupunginmuseon ja Turun museokeskuksen väkeä. Aivan erityisen kiitoksen ansaitsee Turun yliopiston kirjaston henkilökunta. Lämpimät kiitokset myös kaikille teille, jotka olette osallistuneet Boman-aineiston kartoitukseeni. Kiitos arvokkaista kirjeistänne ja puhelinoitoistanne, kiitos haastatteluista ja että sain vieraillla kodeissanne tutkimaan huonekalujanne.

Tutkimukseni jäi pitkäksi aikaa sivuun, mutta ei kuitenkaan täysin pölyttymään, työskennellessäni taiteen ja kulttuurin tutkimuksen lehtorina Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa. Lämmin kiitos tutkimukseeni vaikuttaneista keskusteluista vuosien varrella niin opiskelijoille kuin kollegoillekin. Erityiskiitokset taidehistorian professori Tuija Hautala-Hirviojalle kannustuksesta ja konkreettisista toimistakin löytää tutkimusaikaa opetuksiireiden ja yliopistohulinan keskelle sekä koko taide- ja kulttuuriopintojen porukalle! Kiitos myös Eija Timoselle, Päivi Granölle sekä erityisesti muotoilun historian tutkimukseen liittyvistä keskusteluista ja yhteistyöstä opetuksessa Heidi Pietariselle ja Milla Johanssonille. Kiitokset myös kulttuurihistorian tutkijaseminaarille. Jonna Häkkillälle lämmin kiitos mahtavasta esihenkilöydestä ja rohkaisusta viedä pitkään työn alla ollut tutkimus lopulta maaliin. Tutkimukseni viime vaiheessa

päivätyöni Kansallisarkistossa osana Päivi Happonen johtamaa Saamelaisarkiston tiimiä viritti väsymyksen tunteet iloksi. Kiitos Juha Heinonen, Suvi King ja muut – olette ihmeellisiä.

Lämmin kiitos tutkimustani sen eri vaiheissa rahoittaneille tukijoille: Itämeren alueen Kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulu, Suomen Kulttuurirahaston yleisrahasto ja Satakunnan rahasto, Suomalainen Konkordia-liitto, E. J. Sariolan säätiö, Turun Yliopistosäätiö sekä Turun yliopiston humanistinen tiedekunta. Suomen Muinaismuistosäätiötä, Huonekalusäätiötä ja Turun yliopistoa kiitän taloudellisesta tuesta väitöskirjani julkaisemiseksi. Lämmin kiitos myös kaikille kirjani kuva-aineiston hankinnassa auttaneille. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirjan toimituskuntaa kiitän väitöskirjani hyväksymisestä sarjaan, ja sarjan toimittajaa, dosentti Leena Elina Valkeapäätä kiitän lämpimästi avusta ja tuesta kirjan saattamisessa loppumetreillä valmiiksi. Tiina Kaarelaa ja Tieteellisten seurain valtuuskuntaa kiitän kirjan taitosta.

Kiitokset ihanille ystävilleni ja sukulaisilleni, jotka olette kannustaneet ja uskoneet, että joskus tämäkin työ valmistuu. Mittaamattoman suuret kiitokset kuuluvat rakkaalle äidilleni Eeva Mäkikallille sekä sisarilleni Jussi Mäkikallille, Kaisa Katavalle sekä Aino Mäkikallille puolisoineen ja perheineen. Ainolle, kanssakulkijalleni opinteillä leikkikoulusta yliopistoon, akateemiselle kollegalleni ja tekstieni lukijalle olen ikuisesti kiitollinen tästä päivästä. Kiitollisena ajattelen myös edesmennyttä isäämme Olavi Mäkikallia vankkumattomasta tuesta omiin valintoihimme.

Rakkaat kiitokset puolisololleni Juha Tähkämaalle – olet jokapäiväinen voiman- ja ilonlähteeni! Boman-tutkimukseni on ollut aina osa yhteistä elämäämme ja seurannut koteihimme niin Shanghaissa kuin Harvaluodon rauhaisissa maisemissa lampaineen. Kiitos horjumattomasta kannustuksestasi ja että olet antanut tutkimukselleni tilaa myös omassa elämässäsi.

Kuten alussa totesin, tätä tutkimusta ei olisi olemassa ilman Carl-Johan Bomanin jälkeläisten tukea. Suurkiitokset aina ystävällisestä avustanne ja luottamuksestanne Ann Mattsson, Erik Schleutker ja Marina Stocklin perheenne. Tänä kesänä tuli kuluneeksi 150 vuotta siitä, kun Turussa Nikolai Boman perusti menestykseksi osoittautuvan puusepänerveensa. Vuotta aikaisemmin oli perustettu Suomen Muinaismuistoyhdistys ja sen julkaiseman tieteellisen sarjan ensimmäinen nide ilmestyi vuonna 1874. Olen onnellinen, että Bomanin puusepäntehtaan ja suomalaisen modernin huonekalutaiteen historiaa käsittelevä kulttuurihistorian väitöskirjani julkaistaan tässä humanististen tieteenalojen pitkää traditiota edustavassa sarjassa.

Harvaluodossa 12. syyskuuta 2021
Maija Mäkikalli

1. JOHDANTO

1.1. Aluksi

Vaikka uudenaikainen kodinsisustustaide tavoitteleekin suurempaa yksinkertaisuutta, rauhallisempaa kauneutta, ei tällä alalla kuitenkaan ole mitään ehdottomia sääntöjä. Ehtona on ainoastaan se, että koti on persoonallinen, että siellä todellakin tuntee olevansa kotonaan.

N. Boman Oy:n mainos. *Kotiliesi* 4/1930, 158.¹

Puuseppämestari Nikolai Bomanin (1845–1923) vuonna 1871 perustama puusepänverstaas oli 1920-luvun alussa Suomen vanhin ja suurin huonekaluja valmistava yritys, N. Bomanin Höyrypuusepäntehdas (Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy).² 1920-luvulta 1950-luvulle perheyrittäjän toimitusjohtajana, omistajana – ensin yhtenä muiden joukossa, mutta 1930-luvun puolivälistä eteenpäin käytännössä yksin – ja keskeisenä huonekalujen suunnittelijana toimi perustajan poika Carl-Johan Boman (1883–1969). Yrityksen kotipaikka ja tehdas olivat Turussa, ja sillä oli huonekaluja, sisustustarvikkeita sekä suunnitteluapua asiakkailleen tarjoava myymälä, ”huonekalunäyttely”, Helsingin keskustassa.

Boman tunnettiin arvokkaiden, ”loisteliain”³ huonekalujen ja sisustusten valmistajana. Vuonna 1925 se sai Ruotsin Kunink. Hovihankkijan tittelin. Yrityksellä on ollut arvossapidetty maineensa myös suomalaisen huonekaluvalmistuksen historiassa: esimerkiksi Suomen Puusepänteollisuuden liiton 25-vuotisjuhlan johdosta laaditussa historia-

1 Mainoksen otsikkona on ”Koti kodikkaaksi”. Samanaikaisesti ja pitkälti samansisältöinen mainos julkaistiin *Helsingfors Journalenissa*: ”Gör hemmet personligt. Om man också i modern heminredningskonst eftersträvar större enkelhet, mera lugn skönhet, finnes det dock inga absoluta dogmer på detta område. Villkoret är blott att hemmet är personligt, att man verkligen känner sig hemma där.” *Helsingfors Journalen* 4/1930.

2 Yrityksen nimi muutettiin Ab N. Boman Oy:ksi vuonna 1924.

3 Sanaa loisteliain Carl-Johan Boman käytti itse puhuesaan yrityksen historiasta Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa vuonna 1945. Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

teoksessa (1950) kirjoitettiin Nikolai Bomanin perustamalle tehtaalle kuuluvan maan puusepänteollisuuden historiassa kunniasija ja Bomanin työn edustaneen ”parasta ja kauneinta mitä puusepänalalla maassamme voitiin siihen aikaan valmistaa”.⁴ 1920-luvulle tultaessa Bomanilla oli toistasataa työntekijää, ja vielä vuosikymmenen lopulla se oli Suomen suurimpia huonekalujen valmistajia. Pian tämän jälkeen Bomanin asema muuttui, ja maan suurimmaksi yritykseksi huonekalujen valmistajana nousi sarjatuotantoon valmistuksensa linjannut lahtelainen Asko-Avonius Oy. 1950-luvun taitteessa Boman kuului pienten ja keskisuurten puusepäntehtaiden joukkoon.⁵

1920-luvulla Bomanilla suunniteltu ja valmistettu tyypillinen tuote oli ruokasalin, makuuhuoneen tai salongin kalusto, 1950-luvulle tultaessa puolestaan pieneen kotiin sopivat nojatuolit ja vuodesohva.⁶ Bomanin huonekalutuotannossa tapahtunut ja huonekaluissa näkyvä muutos kytkeytyi tuona aikana tapahtuneeseen laajempaan modernia huonekalutaidetta ja taideteollisuutta koskeneeseen murrokseen, joka puolestaan liittyi ylipäätään modernisoituvan yhteiskunnan ja kulttuurin prosesseihin, kuten käyttöesineiden valmistustapojen ja kysynnän sekä niihin eri tahoilta liitettyjen ihanteiden ja arvojen muutoksiin.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen sisustus- ja huonekalutehtaissa elettiin murroksen aikaa. Arttu Brummer, sisustusarkkitehti ja suomalaisen taideteol-

4 Susitaival 1950, 160, 162–163.

5 Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy:n, Ab N. Boman Oy:n ja Oy Boman Ab:n ilmoitukset teollisuustilastoon 1920–1955, TT, KA; Sarantola-Weiss 1995, Liite 1, 256–257; Kempainen 1998, 5. Vuonna 1950 Bomanilla oli 50 työntekijää ja n. 30 milj. mk:n valmisteiden myyntiarvo paikkakunnalla. Vastaavat luvut tuolloin edelleen maan suurimmalla huonekalutehtaalla, Askon Tehtaat Oy:llä olivat 562 ja n. 452 milj. mk. Askon Tehtaat Oy:n ilmoitus teollisuustilastoon 1950, TT, KA. August Avonius perusti Lahden Puuseppätehtaan (myöh. Asko-Avonius Oy ja Askon Tehtaat Oy) vuonna 1918 ja oli aikaisemmin työskennellyt myös Bomanin tehtaalla Turussa. Askon tehtaasta ks. Miestamo 1981; Sarantola-Weiss 1995, 101–102 sekä aikaisemmat historiateokset Saalaste 1948 ja Kurjensaari 1968.

6 Keijo Lehdon haastattelu 16.2.2001; Riktlinjer för Oy Boman Ab:s framtida verksamhet – olika alternativ, 1952, I 2:3, CJBA, KA.

lisuuden keskeinen vaikuttajahahmo, kirjoitti vuonna 1927 *Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon vuosikirjassa* yhteiskunnallisen murroksen mukanaan tuomista uusista tehtävistä:

Uusi aika vaatii sisustustaiteessa aivan uutta, aikaansa vastaavaa muotokieltä. Uuden ajan kehittämät uudet kulttuurellisesti tärkeät, mutta taloudellisesti heikot yhteiskuntaluokat ovat oikeutetut vaatimaan kauneutta ympäristöönsä.⁷

Brummerin sanoin demokratian kehitys oli pitkälti syrjäyttänyt ”etuoikeutetussa asemassa ja erittäin varakkaissa oloissa eläneen ylimystöluokan”⁸, jonka kodit olivat aikaisemmin olleet sisustustaiteen kohteina. Nyt huomio tuli suunnata uusien yhteiskuntaluokkien – Brummerin mielestä erityisesti ”taloudellisesti suhteellisen vaatimattomissa oloissa elävän porvarillisen yhteiskuntaluokan”⁹ – koteihin ja tarjottava luovat ratkaisunsa niiden taiteelliseen huolitteluun. Brummerin mielestä varakkaat ylimysluokat saivat mieluusti kuitenkin myös jatkaa ”juhlaporeiluaan” ja tarjota jatkossakin työtilaisuuksia taiteilijoille kotiensa sisustamisessa.¹⁰

Brummer kiinnitti huomionsa artikkelissaan ennen muuta kodinsisustuksen asiakaskunnassa tapahtuneeseen muutokseen. Hänen kollegansa suomalaisessa taideteollisuuskirjoittelussa, arkkitehti Gustaf Strengell, kirjoitti samana vuonna – juuri maan ensimmäisten Huonekalumessujen aikaan – *Hufvudstadsbladetissa* myös huonekalutaiteen uudistumisesta, mutta hänen kirjoituksensa painotus oli teknologiassa.¹¹ Artikkelissaan ”Möbel och maskinen” Strengell totesi, että koneilla oli kaksi ominaisuutta: joustavuus (smidgheten) ja tarkkuus (precision, noggrannhet). Ajan ihmisille ominainen piirre, asiallisuuskultti (saklighetsdyrkan) – ”att vara matter-of-fact” – merkitsi huonekalutaiteen alalla luottamusta koneen tarkkuuteen, täsmällisyyteen ja kykyyn toistaa sama lopputulos kerta toisensa jälkeen. Tätä ominaisuutta tarvittiin, kun huonekaluja haluttiin valmistaa suurina sarjoina. Koneiden ominaisuutena oli kuitenkin myös ”joustavuus”, niistä saatu apu mitä erilaisimmissa tehtävissä, ja vaikka Strengell ei tätä ominaisuutta pitänytkään yhtä ajankohtaisen merkittävänä kuin tarkkuutta, sähkökäyttöisiä puuntyöstökoneita hyödynnettiin myös tilaustyöpohjaisessa pienemmän mittakaavan huonekaluvalmistuksessa.

Tällaista suomalaisen huonekaluteollisuuden nähtiinkin 1920-luvun puolivälissä pääsääntöisesti ole-

van. Vaikka määrättyjen kalusteiden sarjatuotantoa joissakin tehtaissa tehtiinkin, useimmissa tehtaissa valmistettiin monenlaisia huonekaluja usein kappaletyönä, tilausten pohjalta ja muiden puusepäntuotteiden ohella. Vuonna 1925 Suomen Puuseppäteollisuuden liiton asiamies Frans Schuffert totesi:

Suomen puuseppäteollisuus itse asiassa onkin sisäiseltä olemukseltaan vielä nykyäänkin huomattavaksi osaksi käsityötä, joka tosin tapahtuu suurennetussa mittakaavassa ja koneiden avulla, jotka antavat sille ulkonaisesti teollisuustyön leiman.¹²

Asuntojen ja esineiden suunnittelun näkökulmasta muutoksesta kirjoitti 1930-luvun taitteessa puolestaan arkkitehti Alvar Aalto:

Tehtävämme siirtyy esineitten sisällyksen kehittämiseen, oltuaan ennen työtä, jossa erilaisten muotojen kehittämisellä samalle tunnetulle sisällykselle on ollut etusija. Emme ole ajankohdassa, jossa vain ”tyyli muuttuu”, ei ole kysymyksessä pintapuolinen muotojen modernisoiminen, vaan kysymyksessä on koko työtapamme muuttaminen. Taiteilijan tehtävä yhteiskunnassa muuttuu toiselle tasolle, ja hänen tuloksensa tulevat usein toisin nimin ja toisella tavalla näkyviin.¹³

Aallonkin ajattelussa yhteiskunnalliset, myös tieteen osoittamat uudet tarpeet asettivat kodeille ja niiden esineille tehtäviä, joiden suunnittelussa vanhat konsstit oli korvattava uusilla: oli keskityttävä kulloisenkin suunnittelutehtävän sisältöön, ei ”pintapuoliseen muotojen modernisoimiseen”.

Kuitenkin kyse oli myös tyylimurroksesta. Sisustus- ja huonekalutaiteessa historiaan viittaavat tyylikalusteet antoivat vähitellen tilaa muotokieleltään uudensuomalaisille, ”yksinkertaisemmille” huonekaluille. Vuonna 1932 kirjoittamassaan artikkelissa ”Muodon yksinkertaistamisen vaara” Arttu Brummer oli huolissaan uuden muotokielen liiallisesta askeettisuudesta:

Aikakaudellemme tyypillistä on, ettei sen esineillä ole muuta ääriäviivaa kuin aina toistuvat pystysuorat ja vaakasuorat viivat tai sitten ympyrän kehä tai osa siitä. – – Kun vielä toteamme, että esim. nykyajan huonekalutaide melkein täydellisesti karttaa veistoksia ja muovailuja, on tässäkin suhteessa luovan huonekalutaiteilijan mielikuvituksellinen muotoilu äärimmäisyyteen asti rajoitettu.¹⁴

7 Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huolittelusta. Uusia tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927, 19.

8 Ibid., 6.

9 Ibid., 6.

10 Ibid., 8.

11 Gustaf Strengell, Möbeln och maskinen, *HBL* 17.9.1927.

12 Schuffert 1925, 206. Ks. myös Sarantola-Weiss 1995, 94–95.

13 Aalto 1930, 23. Näyttelyluettelon teksti julkaistiin melkein sellaisenaan *Ornamon vuosikirjassa*. Ks. Alvar Aalto, Ajatelmia arkkitehtuurista, *Ornamon vuosikirja* IV, 1930, 35–36.

14 - r -, Muodon yksinkertaistamisen vaara, *Domus* 1/1932, 15–16.

Brummer pohti, mitä olivat jäljelle jääneet ”taidekei-not”, joilla huonekalutaide kykenisi ”säilyttämään sen rikkouden, mitä taidekäsite viimeiseen saakka yksinkertaistetussa käyttövälineessä edellyttää.”¹⁵ Miten muotokieleltään äärimmilleen yksinkertaistetun käyttöesineen kohdalla huolehdittaisiin huonekalutaiteesta?

Laajemmin ottaen kaikki edellä esitellyt puheenvuorot liittyivät huonekalu- ja sisustustaiteen ja ylipäättään taideteollisuuden kansainväliseen murrokseen, jossa haluttiin vastata – ja jotkut myös nimenomaan vaikuttaa – modernisoituvan yhteiskunnan olosuhteissa tapahtuneisiin muutoksiin. Kysymys oli taideteollisuuden uudistusliikkeestä, jonka juuret ulottuivat 1800-luvulle, mutta joka vahvistui ja kiteytyi ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Muotoilun historiassa – meillä ja muualla – kyseisestä murroksesta, reformiliikkeestä ja sen siivittämästä uudesta tyylistä on puhuttu modernismina, modernina liikkeenä (Modernism/Modern Movement) ja erityisesti Pohjoismaissa myös funktionalismina.¹⁶ Modernin taideteollisuuden luonteesta ei vallinnut kuitenkaan yksimielisyyttä ja hetkittäin erilaisista näkemyksistä kiisteltiin kipakastikin.¹⁷ Vaikka kokemus nykyajan erilaisuudesta aikaisempaan nähden ja uusien ratkaisujen etsiminen oli jaettu, monille aikaisemmasta tutut jatkumot olivat myös tärkeitä. Käytännössä käsitykset uudenlaisesta, modernista sisustuksesta ja modernista huonekalusta ilmenivät lukuisina variaatioina erilaisissa ympäristöissä – ja ajallisesti ja paikallisesti laajalle levittäytyneinä.¹⁸ Nykytutkimuksessa korostetaan myös vaihtoehtoisia näkökulmia modernismiin, ja usein yhden mo-

15 Ibid.

16 Ks. esim. Woodham 1997, luku 2; Wilk 2006, 12–21; Korvenmaa 2009, 94–102.

17 Kansainvälisessä modernismin historiassa tunnetuimpia yhteenottoja on Deutsche Werkbundin (perust. 1907) näyttelyn yhteydessä Kölnissä vuonna 1914 käyty väittely arkkitehtien Hermann Muthesiuksen ja Henry van de Velden, sekä heidän kannattajiensa kesken. Muthesius puhui kymmenessä teesissään tyyppien kehittämisestä teolliseen massatuotantoon (*Typisierung*), ja vastateeseissään van de Velde puolestaan korosti taiteilijan yksilöllisen luovuuden näkökulmaa. Muita tunnettuja esimerkkejä ovat taidekoulu Bauhausin (1919–1933) opettajien väliset näkemyserot, ja Ruotsissa vuoden 1930 Tukholman näyttelyn (Stockholmsutställningen 1930 av konstindustri, konsthantverk och hemsloyd) yhteydessä käyty julkinen riitely funktionalismista. Deutsche Werkbundin näkemyseroista ks. esim. Campbell 1978, 57–68; Schwartz 1996, 121–124, 147–149; Woodham 1997, 18–23; Sparke 2008, 53. Bauhausista ks. esim. Droste 1990; Forgács 1997, 2–4 ja passim. Ruotsin Tukholman näyttelyn funktionalismi-kiitasta ks. Råberg 1972; Ivanov 2004; Kåberg 2008. Modernismin historian tunnettujen, keskeisten kannottojen ja em. vasta-kohtaisuuksien tulkinnassa paikallisten olosuhteiden rooli on tärkeä. Ks. Svinhufvud 2009, 20–21.

18 Ks. esim. Sparke 2008; *Designing Modern Interior* 2009; Wilson 2004; Reed 2004; Sugg Ryan 2018; Wright 1997; *Art deco 1910–1939* 2003.

dernismin sijaan puhutaan useista modernismeista.¹⁹

Suomessa erilaiset näkemykset taideteollisuuden uudistuspyrkimyksistä 1920- ja 1930-lukujen taitteessa on nähty Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon piirissä ja myös alan julkisuudessa käytyä kiistanä, ja se on henkilöity muutamien muiden arkkitehtien ohella erityisesti teollista sarjatuotantoa ja demokraattista funktionalismia kannattaneeseen (ja pian kansainväliseen maineeseen nousseeseen) arkkitehti Alvar Aalton (1898–1976) sekä toisaalta taideteollisuuden taiteellista luonnetta ja yksilöllistä taidekäsitteitä puolustaneeseen Arttu Brummeriin (1891–1951).²⁰ Moniulotteinen kysymys modernista, oman aikansa ”nykyaikaisesta”, ”uudenaikaisesta” tai ”muodikkaasta” esineestä kosketti kuitenkin tavalla tai toisella kaikkia alalla toimineita, ja niin taiteilijat kuin taideteollisuuseseineitä valmistaneet yritykset ja heidän asiakkaansakin olivat osallisia taideteollisuuden ja siihen liittyneiden ajattelutapojen, ihanteiden ja käytäntöjen muutoksessa.

1.2. Tutkimustehtävä

Tutkimuksessani tarkastelen Carl-Johan Bomanin johdolla toimineen Bomanin huonekalutehtaan toimintaa ja erityisesti sen valmistamissa huonekaluissa tapahtuvaa modernisoitumista 1920-luvulta 1950-luvulle. Minkälaisia olivat Bomanin tulkinnat modernista huonekalusta ja miten ne muuttuivat kyseessä olevien vuosikymmenten aikana? Miten Bomanin tulkinnat ovat ymmärrettävissä suhteessa aiheesta käytyyn aikalaiskeskusteluun ja huonekalujen valmistus- ja kulutusolosuhteiden muutokseen? Mitä suomalaisen huonekalutaiteen ja siihen liittyvien keskustelujen kontekstista nousee esiin, kun sitä tarkastellaan nimenomaan Bomanin näkökulmasta?

Paitsi että Bomanin huonekalut muuttivat muotoaan kyseisten vuosikymmenten mittaan myös niiden ympärillä olevat olosuhteet, tilanteet ja ajatukset muuttuivat. 1920-luvulta 1950-luvulle ulottuvassa tarkastelussa huonekalumuotoiluun ja kodinsisustukseen liittyvät suunnitteluihanteet muuttuivat, samoin huonekalujen ja sisustustöiden valmistuksen markkinatilanteet sekä asiakkaiden makumieltymykset, sosiaalinen ja taloudellinen tilanne. Puusepänteollisuuden harjoittamisen taloudelliset ja tekniset olosuhteet

19 Kalha 1998, 42; Stritzler-Levine 1998, 11; Svinhufvud 2009, 20–22, Aaltonen 2010, 14; Ashby 2017; Sugg Ryan 2018, 8 ja luku 3.

20 Maunula 1990, 166–167; Kalha 1997, 200; Kalha 1998, 42; Korvenmaa 2009, 99, 103, 104; Svinhufvud 2009, 17–19. Alvar ja Aino Aalosta sekä Artek Oy:stä ks. esim. Suhonen 1985; Suominen-Kokkonen 2007; *Artek and the Aaltos: Creating a Modern World* 2016 ja Arttu Brummerista tarkemmin ks. esim. *Arttu Brummer: Taideteollisuuden tulisielu* 1991; Kalha 1998, 40–45; Kalha 1999, 139–141, 148–153.

vaihtelivat, ja esimerkiksi valtion rooli huonekalutuotannon rationalisoijana vahvistui toisen maailmansodan aikaisissa poikkeusolosuhteissa.²¹ Taideteollisuusväki käsitteli modernin huonekalun olemusta osana yleisempää taideteollisuuden luonnetta koskevaa diskurssia. Alan rooli ja merkitys modernin Suomen kansainvälisen kuvan rakentajana vahvistui huomattavan tärkeäksi viimeistään 1950-luvun alun edustusnäyttelyissä, Milanon triennaaleissa ja muissa kansainvälisissä yhteyksissä, joissa syntyi myös ”Finnish designina” tunnettu käsite ja ilmiö.²²

Yhteiskunnan modernisaatio ja moderni kokemismaailma on se laaja ja monimuotoinen konteksti, johon taideteollisuuden, huonekalutaiteen ja myös Bomanin huonekaluissa tapahtuva muutos viime kädessä liittyy. Seuraan Bomanin huonekaluja erilaisiin tilanteisiin, joissa ne lähteitellen yhteydessä esiintyvät, ja tutkin, miten Bomanin huonekalut noissa yhteyksissä modernin näkökulmasta katsoen esitettiin, nähtiin, koettiin tai määriteltiin. Tällaisia tilanteita olivat esimerkiksi taideteollisuusalan näyttelyt arvosteluineen, muut Bomanin huonekaluja käsittelevät lehtikirjoitukset, Bomanin lehdissä julkaisemat mainokset ja huonekalujen patentointiprosessit.

Tutkimukseni on ensimmäinen laajempi kokonaisuus Carl-Johan Bomanin johtamasta Bomanin puusepäntehtaasta ja Bomanilla tuona aikana valmistetuista huonekaluista. Tähän tehtävään olen kerännyt aineistoa sekä julkisista että yksityisistä kokoelmista ja arkistoista. 1920–1950-lukujen huonekalutaiteen ja laajemmin taideteollisuuden modernisoitumiseen kohdistuvaan aikaisempaan historian tutkimukseen nähden Boman tarjoaa omanlaisensa, monipuolisen esimerkin, jonka avulla on mahdollista pohtia uudelleen aikaisempia suomalaisen modernin taideteollisuuden ja muotoilun historian tulkintoja.

Carl-Johan Bomanin kausi perheyriksen johtajana, omistajana ja suunnittelijana 1920-luvun taitteesta 1950-luvun puoliväliin antaa tutkimukselleni ajalliset rajapyykit. Carl-Johan Boman siirtyi tehtaan taiteellisen johtajan roolista toimitusjohtajaksi vuonna 1919, ja vuonna 1955 – 72-vuotiaana – hän myi yrityksensä monialakonserni Wärtsilä-yhtymä Oy:lle.²³ Vaikka 1920- ja 1930-lukujen taitetta pidetään huonekalutaiteen modernismin kannalta keskeisenä taitekohtana, tarkastelen murrosta Bomanin yhteydessä pidemmällä aikajänteellä. Laajemmalle yleisölle suunnattu arkinen käyttötaide oli aiheena esillä suomalaisessa taideteollisuudessa jo

1920-luvun alussa. Kuitenkin sotienvälisenä aikana arjen kontekstiin suunnatut taideteollisuusesineet – huonekalualaa lukuun ottamatta – olivat pikemminkin poikkeuksia kuin valtavirtaa.²⁴ Niinpä vielä 1940-luvun lopulla peräänkuulutettiin suomalaisten saataville ”kauniimpaa arkitavaraa”, ja onkin esitetty, että oikeastaan vasta tuolloin arkinen käyttötaava, paraatiesimerkinään Kaj Franckin Arabialle suunnittelemat *Kilta*-astiat (1948), nousi edistyneen muotoilun yhteyteen, taideteollisuuden ”taiteilijoiden” legitimeiksi syventymisalueeksi, kuten ajankohdan taideteollisuuskulttuurista tutkinut Harri Kalha on todennut.²⁵ Silti edelleen, kun 1950-luvun alkupuolella moderni taideteollisuus edusti Suomea kansainvälisissä näyttelyissä, päähuomion saivat pikemminkin taidekäsityönä kuin käyttötaiteena ymmärretyt ja uniikit teokset. Vaikka tässä tutkimuksessa huomion kohteena on noin 30 vuoden aikana tapahtuva muutos, lähtökohtana on tunnistaa kulloistenkin uusien ajatusten ja ideoiden rinnalla myös jatkumoa ja hitaasti eteneviä prosesseja. Äkkinäisen muutoksen sijaan kyse oli pikemminkin vähitellen tapahtuneesta murroksesta.²⁶

Etenen tutkimuksessani väljän kronologisessa järjestyksessä. Aloitan käsittelyni tarkastelemalla perheyriksen vaiheita 1870-luvulta 1910-luvun lopulle luvussa 2., ”Boman suomalaisena taideteollisuusyrityksenä”. Kuvaan yrityksen perustamista, sen toimintaa, tuotannon luonnetta, markkinatilannetta, asiakaskuntaa ja suhdetta vähitellen syntyvään suomalaiseen taideteollisuuskenttään. Erikseen tarkastelen vuodesta 1906 lähtien yrityksen taiteellisenä johtajana toimineen Carl-Johan Bomanin koulutusta ja uran alkuvaihetta. Luvun tehtävänä on luoda käsitys siitä, minkälainen yritys N. Bomanin Höyrypuusepäntehtas oli huonekalujen valmistajana sekä minkälainen suhde yrityksellä ja suunnittelijaksi kouluttautuneella Carl-Johan Bomanilla oli suomalaiseen taideteollisuuskenttään 1920-luvulle tultaessa.

Luvussa 3, ”Modernisoituva traditio”, tarkastelen Bomanin toimintaa ja tuotantoa 1920-luvulla ja tutkin, miten yritys tarttui kansainvälisen taideteollisuusreformin esiin nostamiin asioihin: taiteilijoiden ja teollisuuden yhteistyön kehittämiseen, laajempaan asiakaskuntaan ja tuotannon tehostamiseen. Entä yrityksen vanhat perinteet tuotannon ja asiakaskunnan suhteen, mitä niille tapahtui? Vuonna 1922 yritys järjesti suunnittelukilpailun ”suuremmassa määrin valmistettavaksi ajottujen” huonekalujen valmistamiseksi ja pian ”edullisten ja tarkoituksenmukaisten” huonekalujen valmistukseen perustettiin myös tytäryhtiö Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonst. Tuotannon rationalisoinnista, tuotteiden edullisuudesta ja tarkoituksenmukaisuudesta puhuttiin.

21 Ks. esim. Sarantola-Weiss 1995.

22 Ks. esim. Kalha 1997; Melgin 2014.

23 Useissa yhteyksissä Carl-Johan Boman ilmoittaa aloitaneensa toimitusjohtajana vuonna 1919. Yhtiökokouksessa asia käsiteltiin kuitenkin 2.1.1920. Ab N. Bomans Ängsnickeri, Anmälan om ändring till Handelsregistret 13.12.1920, 3607, KR, PRH, KA; ks. myös esim. Carl-Johan Bomanin laattima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

24 Korvenmaa 2009, 118–120, 125–129.

25 Kalha 1997, 248.

26 Ks. myös Svinhufvud 2009, 14.

Saksalaisperäinen keskustelu teollisuus- ja käsityötuotteiden laadusta artikuloitui myös Bomanin tapauksessa. Uudistuksia ei kuitenkaan ole syytä liikaa korostaa: yrityksen aikaisemmat perinteet ja käytännöt niin malliston, asiakaskunnan kuin tuotannonkin osalta kulkivat vahvasti mukana 1920-luvun mittaan. Historiatyylit olivat suosittuja, mutta niitä myös uudistettiin ja modernisoitiin. Boman oli suosittu valmistaja sisustettaessa yksityisiä edustuskoteja, kuten tupakkatehtailija Hans von Rettigin rakennuttamaa Villa von Rettigiä (nk. Rettigin palatsi, 1928) tai vastaperustettuja Suomen lähetystöjä, ”ministerihoteleja”, kansallisia edustuskoteja maailmalla. Suomessa harvinainen tunnustus oli Bomanin yrityksen nimeäminen Ruotsin Kuninkaalliseksi Hovihankkijaksi vuonna 1925.

Yritys tuotteineen kohtasi asiakkaitaan erilaisissa julkisissa tilanteissa ja paikoissa. Näitä olivat esimerkiksi Bomanin oma myymälä – tai kuten he itse ilmaisivat ”huonekalunäyttely” (möbelutställning)²⁷ – piirustuskonttoreineen ja opastavine asiantuntijoineen Helsingin keskustassa, mutta myös huonekalu- ja taideteollisuusalan näyttelyt ja messut, joihin Boman osallistui. Lisäksi Boman esiintyi yleisölle erilaisten lehtien palstoilla, näyttelyarvosteluissa ja toimittajien kirjoittamissa erilaisissa artikkeleissa, sekä itse maksamiensa mainosten välityksellä. Nämä olivat myös paikkoja, joissa Bomanin ja sen yleisölle tarjoamiin esineisiin liittyviä merkityksiä tuotettiin, jaettiin ja vastaanotettiin.

Erytyisesti ruotsinkielisten naistenlehtien, *Våra Kvinnor* ja *Astra*, toimittajat vierailivat 1920-luvun mittaan Bomanin Helsingin Mikonkadun myymälässä esitellessään ajankohtaisia sisustusaiheita, kuten sesongin kangasuutuuksia tai kysymystä ”nykyajan lepotuolista”. Modernin tulkinnat poikkesivat toisistaan, kun niistä puhuttiin suunnilleen samanaikaisesti esimerkiksi Bomanin mainoksissa ja taideteollisuusnäyttelyn arvosteluissa. Tarkastelen molempia sekä ruotsin- että suomenkielissä lehdissä, ja kiinnitän

27 Ajan mittaan Bomanin mainoksissa ja muissa teksteissä käytettiin myymälöistä eri nimityksiä, kuten ”huonekalumakasiini” (*Kotitaide* II osasto A huoneensisustusta ja taideteollisuutta varten/ huhtikuu 1902), ”näyttely- ja myyntiosasto” (”expositions- och försäljningsfilialen”, *ÅU* 14.3.1909), ”näyttelyvarastot Helsingissä ja Turussa” (*Kotitaide* XI/1906) tai ”näyttelyhuoneet” (V. P. *Kotitaide* x/1906), ”liikehalli” (*Suomen Kuvalehti* 1.6.1920) ja ”huonekalunäyttely” (”möbelutställning”, *Allas Krönika* 13/1930). Käytän jatkossa nimitystä myymälä tai huonekalunäyttely, jota Boman mainoksissaan ja kirjepapereissaan käytti 1920-luvulta eteenpäin. Huonekalunäyttely korostaa myymälän luonnetta esineiden esittelytilana. Carl-Johan Boman käytti vuonna 1945 isänsä muistojuhlan puheessa sanaa ”myyntihuoneisto”. Bomanin kirjepaperit ja laskutuslomakkeet, I 4:4, CJBA, KA; Erva-Latvalan Bomanille suunnitteleman mainokset, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Ks. myös esim. Rouva Saamaton, Kaunistu katseltavaa ja oivallista ostettavaa, *Naisten Ääni* 13–14/1930.

huomiota näiden välisiin eroihin sekä ”modernin” merkityksen eri vivahteisiin. Ruotsinkielien ”modern” kääntyy Bomanin 1930-luvun taitteen mainoksissa paitsi uudenaikaiseksi, nykyaikaiseksi tai uusityyliseksi myös muodikkaaksi. Boman oli mukana 1920-luvulla useissa näyttelyissä Suomessa ja ulkomailla, ja tarkastelen Bomanin huonekalujen niissä saamaa vastaanottoa. Suhteessa nykyaikaisuuteen ja ”funktionalismiin” Boman sai uusilla nojatuolimalleillaan ristiriitaisen vastaanoton taideteollisuusnäyttelystä kirjoittavien arvostelijoiden keskuudessa.

Luvussa 4, ”Moderni huonekalu tyyppinä ja taiteena”, tarkastelen Bomanin yksittäisten huonekaluesimerkkien ja näyttelyiden kautta uudistuneen, modernin huonekalun ominaispiirteitä 1920-luvun lopulta, funktionalismin läpimurron vuosista, 1940-luvun alkuun. Pohdin myös Bomanin huonekalujen asettumista *huonekalutaiteen* ja *taidekäsityön* pariin aikalaisten näkemysten valossa. Tässä kokonaisuudessa kysymys yksilöllisyydestä toimii jäsentävänä näkökulmana, jota avaan luvun alussa. Huonekaluanalyyysien kohteina ovat mm. uudet, pienikokoiset lepotuolimallit 1920-luvun lopulla ja Carl-Johan Bomanin suunnittelema ja patentoima, erityisesti myös kansainvälisille markkinoille ajateltu ”tilaasäästävä tuoli” Z vuonna 1933. Sukupuoli, ruotsinkielisyys, mukavuus, materiaalit, innovatiivisuus, kansainvälisyys ja ajatus yksittäisistä esineistä kalustokokonaisuuksien sijaan ovat tekijöitä, jotka nousevat esiin näiden Bomanin huonekalujen yhteydessä. Bomanin modernien huonekalujen taideluonne ja suhde taidekäsityöhön nousevat puolestaan esiin ajanjakson loppupuolella, erityisesti vuonna 1938 Turun taidemuseossa järjestetyn Bomanin huonekaluja ja intarsiateoksia esitelleen näyttelyn yhteydessä. Näyttelyiden vastaanotossa korostettiin uuden tyylin kypsymistä ja huonekalut suunnitelleen taiteilijan persoonallista ilmaisua. Vuodesta 1937 eteenpäin Carl-Johan Bomanin yksin omistama Oy Boman Ab profiloitui 1930-luvun lopun ja vuoden 1940 taideteollisuusnäyttelyissä myös nuorten taideteollisuusalan taiteilijoiden – niin huonekalusuunnittelijoiden kuin tekstiilitaiteilijoidenkin – sekä näiden opettajan Arttu Brummerin yhteistyökumppanina. Bomanilla oli yhteistyökontakteja myös Ruotsiin. Materiaaleina taitavasti viimeistellyt koristeelliset jalopuut olivat ominaisia Bomanin huonekaluille, ja näyttäviä (laivojen sisustuksiin kuuluneita) intarsiapaneeleita esiteltiin näyttelyissä.

Luvussa 5, ”Ylellisistä ’sosiaalisiin’ huonekaluihin”, tutkin ajanjaksoa talvisodasta 1950-luvun puoleenväliin. Kysymys modernista huonekalutaiteesta asettuu nyt sotatalouden ja jälleenrakennuskauden olosuhteisiin. Tuona aikana Bomanin tuotannossa tapahtui muutoksia, jotka liittyivät sodan mukanaan tuomiin tekijöihin, kuten valtion ohjaamaan huonekalutuotannon ja mallien rationalisointiin, jolla pyrittiin vastaamaan niim sota käyvän ja jälleenrakentavan kotimaan kuin vien-

nin kautta ulkomaidenkin tarpeisiin. Funktionalismin opeille oli käyttöä sodan muovaamissa olosuhteissa. Carl-Johan Bomanin jäsenyys Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksessa (1936–1954) tarjoaa aikaisemmista luvuista poikkeavaa aineistoa hänen ajatuksistaan huonekalujen valmistuksesta ja suunnittelusta kyseisissä olosuhteissa. Boman oli liiton hallituksessa aktiivinen erityisesti muodostettaessa kantoja huonekalusuunnittelijoiden ja puuseppien ammattikoulutuksen kysymyksiin. Sodan ja tuotannon rationalisoinnin seurauksena puuseppäntehtaiden huoli osaavien työntekijöiden saatavuudesta oli suuri.

Jälleenrakennuskauden pieniin koteihin ajateltujen, rationaalisten ja edullisten uusien huonekalumallien lisäksi sodan jälkeen Bomanin tuotannossa oli edelleen myös huonekaluja, joita julkisuudessa luonnehdittiin ”ylellisyyshuonekaluiksi” (”lyxmöbler”²⁸) tai ”rajatulle yleisölle suunnatuiksi laatuesineiksi” (”kvalitetsvaran för en exklusiv publik”²⁹). Erityisesti vuonna 1947 järjestetyssä Bomanin 75-juhlanäyttelyssä ihailua keräsivät mahongista valmistettu naisten pukeutumispöytä ja Helsinki-aiheisella intarsialla varustettu cocktail-kaappi. Tarkastelen näitä jalopuuta, käsityötä ja intarsiaa sisältäneitä esineitä traditionaalisuutensa rinnalla myös ajankohtaisina, moderniin elämään ja elämäntapaan liitettyinä huonekaluina.

Sodan jälkeen taideteollisuusalan näyttelytoiminta suuntautui sekä kotimaahan että ulkomaille. Kotimaassa keskityttiin ”kauniiseen arkitavaraan” ja kooltaan pienten kotien sisustuskysymyksiin. Taidekäsityö ja erityisesti lasi, keramiikka ja tekstiili ovat puolestaan dominoineet kansallisten edustusnäyttelyiden, nk. suomalaisen taideteollisuuden kultakauden ja kansainväliseen maineeseen nousseen modernin suomalaisen muotoilun, Finnish Designin, esityksiä ja historiakuvaa. Tässä yhteydessä, edustusnäyttelyiden osana, huonekalut ovat jääneet varsin vähälle huomiolle. Carl-Johan Boman oli uusilla tuolikeksinnöillään mukana sekä kotimaan pienkotinäyttelyissä että keskeisissä 1950-luvun alun kansainvälisissä edustusnäyttelyissä. Bomanin tapauksen avulla tarkasteltuina nämä samanaikaiset, mutta erilaiset näyttelykontekstit saavat uutta valoa. Tutkimukseni lopussa tarkastelen Oy Boman Ab:n viimeisiä vuosia Carl-Johan Bomanin omistuksessa. Tällöin keskeisenä työmaana, kansainväliseen näyttelytoimintaan liittyen, olivat vientiin tähtäävät toimenpiteet ja sarjatuotannon aloittaminen Turun tehtaalla.

1.3. Keskeiset käsitteet

Esineiden materiaalisuus sitoo ne konkreettisesti syntyaikaansa. Esiolemanlaistaan tietoa ja todistusvoimaa tarjottavanaan menneisyyttä koskeviin kysymyksiin.³⁰ Esineiden kulttuurisuus ymmärretään tässä liittyneenä sekä esineiden rooliin osana sosiaalisia suhteita ja esineisiin liitettyinä merkityksinä että esineiden vääjäämättömänä aineellisuutena, joka osaltaan rakentaa ja muokkaa ihmistä ja ihmisiä, heidän välisiään sosiaalisia suhteita ja laajemmin kulttuuria. Lisäksi esineet liikkuvat ja niitä siirretään sekä aivan konkreettisesti että tulkinnallisesti ymmärrettynä tilanteesta ja kontekstista toiseen, joissa ne taas vaikuttavat ja saavat erilaisia tulkintoja ja merkityksiä. Saman esineen erilaiset kontekstit voivat olla samanaikaisia, ja tämän tarkastelu tuo esiin myös ajankohdan kulttuurisen moninaisuuden.

Nostan esiin aineistostani huonekaluesimerkkejä, joiden kohdalla pysähdyn tarkastelemaan niiden modernia luonnetta tarkemmin. Olen kiinnittänyt ja tarkentanut huomioni erityisesti huonekaluihin, joihin modernin näkökulmasta ajankohtaisina tapauksina aikalaisetkin kiinnittivät huomionsa tai jotka aikalaiskontekstissaan tulkintani mukaisesti resonoivat modernin kanssa erityisellä tavalla. Näitä huonekaluja ovat mm. Villa von Rettigin historiaylliset kalusteet (1928), pienikokoiset lepotuolit (1928–1930), patentoitu tilaasäästävä tuoli Z (1933), näyttelyissä esitellyt uudenaikaiset huonekalut (1938–1940), kampauspöydät ja cocktail-kaappi (1947) sekä käyttötarkoitukseltaan muunneltavat kalusteet kuten *Dublett*-tuoli (1951). Erityisesti lepotuoleja ja kampauspöytiä tarkastelen myös oman historiansa omaavina huonekalutyypeinä pohtiessani niille annettua muuttuvaa tai uutta roolia modernin elämän kontekstissa.

Kyseisten esineiden nostaminen esiin tässä yhteydessä esimerkkeinä modernin huonekalun ominaisuuksista ei perustu niiden edustavuuteen, esimerkiksi niiden suosioon tai yleisyyteen. Valitut esineet nousevat esiin tässä tutkimuksessa modernin huonekalun pohtimisessa esimerkkeinä siksi, että niissä oli jokin aikanaan ajankohtaisena nähty, moderniin liittyvä ominaisuus, jonka juuri näiden esineiden ja niihin liittyvien lähteiden avulla voi havaita ja tulkita. Tutkimuksessani esittelen lukuisia muitakin huonekaluja, mutta erityisesti näiden huonekalutapausten kohdalla avautuu näkökulmia modernin kannalta kiinnostaviin kysymyksiin historian sovittamisesta nykyaikaan, mukavuudesta, muodista, sukupuolesta, kansainvälisyydestä, uusista innovaatioista, sarjatuotannosta, yksilöllisyydestä, taiteilijuudesta, käsityöstä ja taide-

28 Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947.

29 S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947.

30 Ks. esim. Bloch 2003, 108–110; Renvall 1965, 121–122; Lubar & Kingery 1993, ix.

käsityöstä, koristeesta, ylellisyydestä, yhteiskunnallisesta orientaatiosta sekä suomalaisen modernin taide-teollisuuden kansainvälisyydestä ja siihen liittyneistä mielikuvista. Näitä kysymyksiä tarkastelen käsittely-luvuissa lähemmin.

Tutkimustani voi pitää tapaustutkimuksena sikäli, että tutkin yksittäistä tapausta, jonka kautta pyrin pääsemään lähietäisyydelle menneisyyden kanssa, ”tarkastelemaan läheltä niitä olosuhteita, jännitteitä ja tapahtumakulkuja, jotka toimivat historiallisen muutoksen käynnistäjänä tai sen mekanismina.”³¹ Lähtökohtani on, että Bomanin kalusteissa aineellistuva muutos omalta osaltaan ilmentää huonekalutaiteen yleisempää murrosta Suomessa 1920–1950-lukujen aikana. Aikaisemman tutkimuksen jo moninaiseksi tunnistamaa modernin taideteollisuuden ja muotoilun murrosta päästään tarkentamaan Bomanin tarjoamasta näkökulmasta. Carl-Johan Bomanin johtaman yrityksen valintaa huonekalutaiteen modernisoitumisen tarkasteluun perustelee tapauksen ajallinen kesto sekä yrityksen jatkuva toiminta taideteollisuuskentän keskustelujen, näyttelytoiminnan ja muun ohella myös puusepänteollisuuden ja huonekaluja ostavien asiakkaiden maailmassa. Bomanin näkökulmassa huonekalutaiteen muutokseen ja modernia koskeviin taideteollisuusdiskursseihin yhdistyvät siis taideteollisuuskentän usein nimenomaan suunnittelijoiden ammattikuntaa edustavien tahojen näkemykset ja toiminnan jatkuvuuden edellyttämän taloudellisen kannattavuuden motivoiman yrityksen näkökulma. Tuotannosta päätöksiä tehtäessä oli ajateltava moneen suuntaan.

Tarkastelemiani huonekaluja ei olisi ollut olemassa ilman yritystä ja sen omistajia, johtajia, suunnittelijoita, puuseppiä ja muita työntekijöitä. *Boman* viittaa tutkimuksessani kolmeen suuntaan: yritykseen, henkilöön (tai henkilöihin) ja huonekaluihin. Bomanin tehtaan ja huonekaluliikkeen virallinen nimi muuttui vuosikymmenten mittaan.³² Käytän yrityksestä puhuessani myös nimityksiä Bomanin puusepäntehtas, huonekalutehtas tai huonekaluliike. Bomanin huonekalujen syntyyn vaikuttivat monet henkilöt. Aina ei ole löydettävissä tarkkoja vastauksia siihen, kuka Bomanin huonekalujen malleista, tuotannosta tai esimerkiksi niiden myyntitavoista ja markkinoinnista kulloinkin päätti tai oli muuten ratkaisevassa roolissa. Tässä tutkimuksessa Carl-Johan

Bomanin rooli huonekalujen suunnittelijana (vuodesta 1906 eteenpäin) ja niitä valmistaneen tehtaan toimitusjohtajana (vuodesta 1919/1920 eteenpäin) ja omistajana on keskeisin, mutta kuluneina vuosikymmeninä hänen rinnallaan työskenteli muitakin suunnittelijoita, johtajia ja omistajia. Nikolai Bomanilla oli viisi poikaa, Nikolai Jr, Fritiof, Sigurd, Carl-Johan ja Paul Boman, jotka työskentelivät yrityksessä eri tehtävissä, kuten myöhemmin luvussa 2. tarkemmin nähdään. Tämän tutkimuksen aikajänteellä Carl-Johan Bomanin lisäksi varsinkin sisarusarjan nuorimman, ekonomi Paul Bomanin (1885–1952) rooli yrityksen omistajana, varatoimitusjohtajana ja Helsingin myymälän johtajana oli varsin tärkeä aina vuoteen 1934 asti. Tuolloin Paul Boman jätti osuutensa ja perusti Helsinkiin oman puusepäntehtaansa Oy Paul Boman Ab:n, minkä jälkeen Carl-Johan Boman omisti ja johti yritystä käytännössä yksin.³³

On merkillepantavaa, että Carl-Johan Boman – ja Paul Boman yrityksen edustajana 1920–1930-luvuilla – oli aktiivinen Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitossa ja osallistui tehtailijan roolissa huonekalualaa koskevaan kehittämistyöhön. Suomen Puuseppäteollisuuden liiton historiateoksestaikin välittyvä Bomanin tehtaan ja toiminnan arvostus alan historian varhaisvuosista alkaen liittyi erityisesti työn suoritukseen ja puusepän ammattiin ison, aikanaan maan suurimman tehtaan palveluksessa.³⁴ Itse tarkastelen Bomania ennen muuta taideteollisuusyrityksenä. Yritys teki yhteistyötä mallisuunnittelussa arkkitehtien ja taideteollisuusosalalle koulutettujen suunnittelijoiden kanssa ja osallistui toimintansa alkuvaiheista alkaen taideteollisuusalan näyttelyihin kotimaassa ja ulkomailla. Lisäksi Bomanit henkilöinä ja yritys olivat mukana taideteollisuusalan järjestöissä.³⁵

Taideteollisuusala voidaan ymmärtää kulloinkin määrättyjä ihanteita ja arvoja toteuttavana ja edistävänä kenttänä, jolla on oma historiallisuutensa ja muuttuvuutensa, aktiiviset toimijansa, instituutionensa, professionsa, toimintatapansa, keskustelukanaansa ja fooruminsa. Se voidaan nähdä alana, jossa tapahtuu arvonmuodostusta ja valtakamppailuja.³⁶

31 Laine & Peltonen 2007, 93.

32 N. Bomanin Höyrypuusepäntehtas / N. Bomans Ångsnickeri muutettiin osakeyhtiöksi vuonna 1911 (Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy). Yrityksen nimi muutettiin Ab N. Boman Oy:ksi vuonna 1924. Tehdastoiminta Turussa eriytettiin tytäryhtiöön Ab N. Bomans Fabriker (Oy N. Bomanin Tehtaat) vuonna 1934, ja sen nimi muutettiin Oy Boman Ab:ksi vuonna 1937. Vuodesta 1934 alkaen Helsingin myymälään keskitynyt Ab N. Boman Oy ajautui konkurssiin vuonna 1936. N. Bomanin Tehtaat Oy (myöh. Oy Boman Ab) perusti Helsinkiin oman näyttelyhuoneiston.

33 Pääosan Oy Boman Ab:n osakkeista omisti Carl-Johan Boman, minkä lisäksi hänen vaimonsa ja tyttärensä omistivat kumpikin yhden osakkeen. Carl-Johan Bomanin kiinnostusta moderniin huonekaluun ja moderniin tyyliin voitaisiin seurata pelkästään hänen suunnittelutyönsä osalta. Carl-Johan Bomanin itsenäisen suunnittelutyön todentaminen 1920- ja 1930-luvun alkupuolen osalta jäisi kuitenkin muutaman mallin varaan. Tässä koko tarkasteltavan ajanjakson aikana Bomanilla työskenteli myös muita suunnittelijoita ja esimerkiksi vuonna 1930 yritys ilmoitti mainoksessaan suunnittelijaksi tehtaan piirustuskonttorin.

34 Susitaival 1950, 160–171.

35 Ks. tarkemmin luku 2 ja Liite: Näyttelyt ja kilpailut.

36 Ks. esim. Kalha 1997, 14–15; Svinhufvud 2009, 14–15;

Pohdittaessa Bomanin tapauksen kaltaisen yksittäisen toimijan suhdetta alaan nähdäkseen kiinnostavaa on se, että esineitä valmistava yritys tai esineitä suunnitteleva yksilö itse mieltää tekemisensä taideteollisuusalaan, tässä huonekalutaiteeseen, kuuluvaksi ja tuo tämän myös tavalla tai toisella muiden alalla toimivien ja sitä seuraavien tietoon.³⁷ Näin Boman juuri toimi hakeutuessaan taideteollisuusalan näyttelyihin ja alan institutionaalisten toimijoiden, kuten Suomen Taideteollisuusyhdistyksen tai Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon jäseniksi.³⁸

Bomanin piirustuskonttorissa suunniteltiin sekä sisustuksia että huonekaluja 1800-luvun lopulta alkaen, mutta piirustuskonttorin koosta tai sen työntekijöistä on tietoja vain satunnaisesti. Vuonna 1967 Carl-Johan Boman vastasi kysymykseen aikaisemmista ja nykyisistä työvereistaan seuraavasti: ”Under den tid jag ledde Ab Bomans ritkontor har jag haft många medarbetare från olika länder t. ex. Schweiz – Tyskland – Ryssland och naturl. vis från eget land”.³⁹ Suunnittelutyötä yrityksessä tekivät Carl-Johan Bomanin lisäksi esimerkiksi 1920-luvulla Leonid Kurpatow (1889–1964), Venäjältä Suomeen emigroitunut arkkitehti, 1940-luvulla sisustusarkkitehti Maija Taimi (1915–1989), 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla myös Marianne Boman (vuodesta 1951 Schleutker, 1925–2010), sisustusarkkitehdiksi vuonna 1948 valmistunut Carl-Johan Bomanin tytär. Carl-Johan Bomanin mainitsema Sveitsi saattaa viitata 1950-luvulla Bomanilla jonkin aikaa työskennelleeseen sveitsiläissyntyiseen huonekaluarkkitehti Ubald Klugin.⁴⁰

Suomalaisen taideteollisuuden edistämässä näyttelytoiminnalla oli keskeinen rooli 1800-luvun lopulta alkaen. Näyttelyiden avulla organisaatiot, kuten Suomen Taideteollisuusyhdistys ja myöhemmin Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamo, pyrkivät kehittämään yhteistyötä erityisesti taiteilijoiden ja valmistajien välillä sekä kasvattamaan yleisön maun. Näyttelytoimintaa oli kotimaassa ja ulkomailla, ja kansainvälisistä näyttelyistä, maailmannäyttelyistä ja taideteollisuusalan omista näyttelyistä

tuli keskeisiä osia suomalaiskansalliseen kulttuurirytyöhön – sekä kansainvälisen yhteistyön rakentamiseen että kansalliseen identiteettiin liittyen.⁴¹ 1920-luvun näkökulmasta katsoen Bomanilla oli jo puolen vuosisadan kokemus osallistumisesta hyvinkin erilaisiin näyttelyihin sekä kotimaassa että ulkomailla, ja tämä toiminta jatkui aktiivisena aina 1950-luvun alkupuolelle, jolloin Carl-Johan Bomanin suunnittelemat tuolit olivat mukana kotimaan näyttelyiden lisäksi suomalaisen taideteollisuuden kultakauden keskeisissä kansainvälisissä edustusnäyttelyissä.⁴²

Yrityksen jatkuvuutta ajatellen Boman yrityksenä ja Carl-Johan Boman sen johtajana ja suunnittelijana joutuivat huonekalumalleista päättäessään ottamaan huomioon mahdollisten tai tiedettyjen asiakkaidensa tarpeet, työntekijöidensä resurssit, yritystoiminnan taloudelliset ja tuotannolliset ehdot, mutta osallistamalla alan näyttelyihin he halusivat asettaa suunnitteleman ja valmistamansa huonekalut myös suomalaisen ja kansainvälisenkin taideteollisuusalan edustajien ja yleisön nähtäväksi ja arvioitaviksi. Voidaan sanoa, että Bomanin huonekalut syntyivät muun ohella myös kulloisenkin taideteollisuusdiskurssin puitteissa, ja näyttelyissä ne asettuivat tiiviisti sen yhteyteen.⁴³ Näyttelyt ja niihin liittyvä julkisuus oli pitkälti yhtäältä taideteollisuusalan keskeisten toimijatahojen, näyttelyjä järjestäneiden Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon, mutta toisaalta myös näyttelyistä päivälehtiin ja esimerkiksi naistenlehtiin kirjoittavien toimittajien ja kriitikoiden hallinnassa.

Bomanin mukanaolo näyttelyissä on siis osoitus pääsystä tai hyväksynnästä mukaan taideteollisuuskentälle ja taideteollisuutta puntaroivien ja määrittävien diskurssien pariin.⁴⁴ Samalla – silloin kun Bomanin näyttelyissä esittelemistä huonekaluista kirjoitettiin – alan asiantuntijat pukivat sanoiksi niissä näkemänsä ja kokemansa ominaisuudet, arvioivat niitä ja jakoivat ajatuksensa suuremman yleisön luettavaksi.⁴⁵ Usein taideteollisuusalan ti-

Aaltonen 2010, 14–16; Hohti 2011, 10.

37 Samansuuntaisesti naiskirjailijoiden suhteesta kirjallisuuden kenttään ks. Leskelä-Kärki 2006, 43–45, 51–56; Hapuli & Leskelä-Kärki 2010, 261–262.

38 N. Boman Oy oli Stockmann Oy:n kanssa ensimmäiset Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon kannattajajäsenet, kun yhdistys ryhtyi ottamaan yrityksiä kannattajajäsenikseen vuonna 1928. *Ornamon vuosikirja* III, 1928, 73.

39 Carl-Johan Bomanin vastaukset Mary Jo Wealen lähettämään kyselyyn ”Significant contributions to furniture questionnaire”, s.a. [1967–1968], I 4:3, CJBA, KA.

40 Ubald Klug (s. 1932) tuli myöhemmin kansainvälisesti tunnetuksi mm. vuoristomaisemasta innoitusta saaneella *Terrezza*-sohvallaan (1973). Todistus huonekaluarkkitehti Ubald Klugin työsuhteesta huonekalupiirtäjänä, 22.5.1956, I 4:2, CJBA, KA.

41 Ks. Smeds 1996, Kalha 1997 ja Melgin 2014.

42 Ks. liite Näyttelyt ja kilpailut.

43 Ks. myös Kalha 1997, 23–24; Kalha 2005, 30–33.

44 Esimerkiksi Leena Svinhufvud on tarkastellut Pierre Bourdieun ajatusten viitoittamana Suomen tekstiilitaidetta maailmansotien välisenä aikana osana taideteollisuusinstituutiota, minkä hän hahmottaa taidejärjestelmän sosiaalisina valtarakenteina. Svinhufvud 2009, 15. Taideteollisuutta – ja laajemminkin taidehistoriaa – diskursiivisena konstruktiona tutkineen Harri Kalhan sanoin diskurssi ja diskurssit voidaan ymmärtää ”käytäntöinä”, joilla on institutionaalinen ja produktiivinen luonne: diskurssit tuotetaan ja ne tuottavat ideologioiden ja valtasuhteiden hierarkisessa kehikossa.” Kalha 2005, 31.

45 Kirjoittamisen ja tekstien suhteesta muotoiluun (ja arkkitehtuuriin) ja mm. sen materiaalisuuteen ks. Meikle 2012; *Writing Design* 2012; Forty 2000.

lannetta ja kehitystä koskevia ajatuksia esitettiin juuri näyttelyiden yhteydessä. Tutkimustehtäväni kannalta on tärkeää, että näissä yhteyksissä käsiteltiin myös modernin huonekalutaiteen olemusta. Näin Bomanin kautta taideteollisuudesta ja huonekalutaiteesta esitettiin näkemyksiin avautuu uusi näkökulma tai pikemminkin lukusuunta, ajassa liikkuva ja itsessäänkin muuttuva kiintopiste kulloisiakin näkemyksiä sisältäneen taideteollisuuspuheen seuraamiselle ja tarkastelulle.

Kun taideteollisuusala tarkastellaan historiallisena ja muuttuvana kokonaisuutena, on tärkeää kiinnittää huomiota alasta eri aikoina ja eri painotuksin käytettyihin nimityksiin. Taideteollisuuden (ja muotoilun) historia aloitetaan usein teollistumisen ja massamarkkinoiden kehittymisestä. Mallisuunnittelu eriytyi esineiden valmistuksesta ja tähän tehtävään alettiin vähitellen kouluttaa tekijöitä, taiteilijoita teollisuuden palvelukseen. Taide ja käsityö ovat liittyneet kuitenkin yhteen myös teollisella ajanjaksolla, ja taideteollisuudessa on usein ollut kysymys myös tästä. Vuonna 1968 Carl-Johan Boman kuvaili uraansa amerikkalaiselle professori Mary Jo Wealelle tämän pyynnöstä (tästä tarkemmin alaluvussa 1.4.). Boman kertoi, miten hänen työnsä huonekalujen ja sisustusten suunnittelijana oli vähitellen *muuttunut* ”teolliseksi muotoiluksi” (industrial design).⁴⁶ Bomanin aloittaessa uraansa N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan piirustuskonttorin johtajana vuonna 1906 ”taideteollisuus” ja ”huonesisustus”⁴⁷; tai ”taidekäsityöteollisuustuote”⁴⁸ olivat sanoja, joilla tarkoitettiin arkkitehtien ja taiteilijoiden suunnitteleman huonekalujen tuotantoa. 1920-luvun taitteessa alan koulutetut suunnittelijat kuuluivat *Koristetaiteilijoiden* Liitto Ornamoon. Taideteollisuuden yhteydessä puhuttiin myös ”hyötytaiteesta” (nyttokonst) tai ”käyttötäiteesta” (brukskonst) ja erityisesti myös ”taidekäsityöstä” (konsthandverk). Taidekäsityöllä tehtiin eroa edellisiin termeihin, joilla viitattiin teollisesti valmistettavaan arjen käyttöesineisiin pohjoismaisen mallin mukaisesti.⁴⁹ Tutkimuksessani tarkastelen Bomanin huonekalujen orientaatiota moni-ilmeisen ja useilla nimillä käsitellyn taideteollisuuskentän sisällä.

Tässä yhteydessä esiin nousevat myös havainnot siitä, miten modernia taideteollisuutta koskevissa ai-

46 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

47 Esimerkiksi *Kotitaide*-lehti, joka vuonna 1906 profiloitui ”rakentamisen taiteellisen puolen edustamisen, taiteellisten kotien käsittelyn”, nimesi alakseen ”huonesisustuksia, rakennustaidetta, maalausta ja kuvanveistoa, taideteollisuutta”. Uusi taival edessä, *Kotitaide* 1/1906, 1; *Kotitaide* 1/1908, kansilehti.

48 G. Strengell, Suomalainen taideteollisuus – huomioonottamaton vientitavara, *Kotitaide* 7/1908.

49 Termeistä ks. myös esim. Kalha 1997, 14; Aaltonen 2010, 22; Fernström 2012. Taidekäsityöstä nykyajan perspektiivistä ks. Veräjänkorva 2011.

kalaiskeskusteluissa 1920–1950-lukujen Suomessa suhtauduttiin huonekalujen suunnitteluun ja valmistukseen omanlaisenaan taideteollisuusalan, huonekalutaiteena. Huonekalutaide on nyky Suomessa jokseenkin vieras termi, mutta tutkimallani aikajänteellä, Bomanin yhteydessä ja yleensä taideteollisuudesta puhuttaessa se oli tavallinen siinä missä tekstiili- tai keramiikkataidekin.⁵⁰ Huonekalutaide on siis tässä tutkimuksessa aikalaistermi ja Bomanin tuotantoon liitettyä terminä osa tutkimuskohdettakin. Erityisesti olen pitänyt silmällä sitä, miten näyttelyiden yhteydessä ja Bomanin huonekaluja käsiteltäessä puhutaan huonekalutaiteesta. Modernin (tai modernismin) murros ja sen tihentymät suomalaisessa taideteollisuudessa 1920- ja 1950-lukujen välisenä aikana johtivat myös huonekalutaiteen identiteetin asettumiseen kysymyksen alle.⁵¹

Vaikka puusepänteollisuuden muutosten, taideteollisuusalan näyttelyiden ja alalla käytyjen keskustelujen kautta avautuva tulkintakehys on Bomanin huonekalutuotannon muutoksen ymmärtämisessä tärkeä, Bomanin valmistamien huonekalujen keskeinen – ellei keskeisin – makutuomari oli kuitenkin asiakas. Alussa lainaamani mainoslause vuodelta 1930 kuvaa Bomanin toimijuutta ja asemaa huonekalujen suunnittelijana ja valmistajana uudenaikaista kodinsisustusta ajavien näkemysten, joita erityisesti ajan taideteollisuuskeskustelussa käsiteltiin, ja potentiaalisten asiakkaitensa välissä. Mainoksessa kerrotaan, että Bomanilla oltiin tie-

50 Tekstiilitaide-käsitteen historiasta ks. Svinhufvud 2009, 15–16. Lasiteollisuuden jaottelusta käyttölasisiin, koristelasisiin ja taidelasisiin toisen maailmansodan jälkeen ks. Koivisto 2001, 20. Toisin kuin tekstiilitaiteilija tai keramiikkataiteilija, huonekalutaiteilija saati taidehuonekalu ovat termejä, joihin ei kovin usein törmää 1920–1950-lukujen aineistoissaan. Nykyään muotoilualan koulutuksessa puhutaan huonekalu- tai sisustussuunnittelusta, huonekalumuotoilusta tai -designista. Kirjastojen luokitusjärjestelmässä ”huonekalutaide” sentään vielä on olemassa (76.1). Itse asiassa yhä vähemmän käytetään myöskään sanaa taideteollisuus, joka vielä 1990-luvulla näkyi alan keskeisten instituutioiden nimissä, kuten Taide-teollinen korkeakoulu tai Taideteollisuusmuseo. Nämä instituutiot nykyään löytyvät Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun ja vastaavasti Designmuseon nimillä. Suomen Taideteollisuusyhdistys ry, joka perustettiin vuonna 1875 tukemaan alan kehitystä sen alkuvaiheissaan, toimii edelleen, mutta suurelle yleisölle yhdistyksen nimi jää vieraammaksi sen toimiensa ulospäin nimellä Design Forum Finland.

51 Esimerkiksi vuonna 1927 Suomen Messut ry:n järjestämien ensimmäisten huonekalumessujen kynnyksellä alan tilannetta analysoineen Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellisen johtajan, arkkitehti Rafael Blomstedtin mukaan huonekalualalla oli kysymys ”tehdas- tahi käsityöläisteollisuude[sta], jonka huippusaavutuksille hyvinkin voi antaa taideluoman nimen, mutta jonka leveällä, aidolla ja maukkaalla tuotannolla on täytettävänä tärkeämpiä tehtäviä.” Rafael Blomstedt, Huonekalutaiteemme. Ajatelmia messujen johdosta, *Arkkitehti* 2/1927, 120. Ks. myös Korvenmaa 2009, 88–91.

toisia kodinsisustuksen uudistumispyrkimyksestä, ”uudenaikaisesta kodinsisustustaiteesta”. Se ”otettiin huomioon”, mutta samalla vakuutettiin, että mitään tiukkoja sääntöjä asiassa ei ollut. Sen sijaan olennaista oli, että ”koti on persoonallinen, että siellä todellakin tuntee olevansa kotonaan”. Kyseisessä Bomanin mainospuheessa asiakkaan suhde omaan kotiinsa oli viime kädessä tärkeämpää kuin asiantuntijoiden näkemykset.

Yritys oli eri muodoissaan olemassa yli 80 vuoden ajan. Vaikka kaikki suunnitellut mallit eivät olisikaan olleet myyntimenestyksiä tai edes päätyneet tuotantoon, lähtökohtaisesti voidaan ajatella, että yrityksen toiminnan, sitä ohjaavien ajatusten, ideoiden, arvojen tai ihanteiden, tuli olla myös taloudellisesti kannattavia. Viime kädessä Bomanilla suunniteltujen huonekalujen ja sisustusten tuli miellyttää ostopäätöksiä tehneitä asiakkaita. Yksittäisten huonekalujen suosioon, saati tarkkoihin myyntilukuihin ei tässä tutkimuksessa erityisesti mennä. Asiakaskunta ei myöskään ollut välttämättä yhdenmukainen saati muuttumaton. Bomanin huonekalutuotantoa voidaan kuitenkin kokonaisuutena pitää jonkinlaisena indikaattorina asiakkaiden kanssa jaetuista merkityksistä.⁵² Tässä katsotaan, miten huonekalujen valmistaja (Boman) tulkitsee ihmisten tarpeita, minkälaisia tuotteita ja minkälaisen merkitysten kera se niitä ihmisille tarjosi.

Boman valmisti sisustuksia ja huonekaluja sekä julkisiin että yksityisiin tiloihin. Määrätyt huonekalumallit oli suunniteltu erityisesti julkisia tiloja varten, mutta minkään tässä tutkimuksessa käsiteltävän mallin kohdalla ei erityisesti ajateltu, etteikö niitä olisi voinut käyttää myös kotien kalustamisessa. Kysymys yksityisestä ja julkisesta oli keskeinen modernin kokemuksessa, ja nykytutkimuksen – myös sisustamisen historiantutkimuksen – valossa raja näyttää huokoisena ja vuorovaikutteisena.⁵³ Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlassa pitämässään juhlapuheessa vuonna 1945 Carl-Johan Boman totesi liikkeen päätehtävän aina olleen ”yleisön palveleminen”, yksityisten kotien sisustamisen,⁵⁴ ja tätä painotusta seuraan tässä tutkimuksessani. Kuitenkin julkinen sfääri on olennainen kyseisten kalusteiden kulttuurisen tarkastelun kannalta. Julkisen ja yksityisen teema liittyy keskeisesti sukupuoleen. Tästä näkökulmasta luvussa 3 tarkastelen naisten roolia

52 Vrt. Forty 1992 (1986), 17. Adrian Fortyn mukaan historioitsija voi parhaimmillaankin vain osoittaa sellaisia tekijöitä, jotka ovat saattaneet ohjata kuluttajia käyttäytymään tietyllä tavalla tietyn ajan kohtana. Hänen mukaansa parasta historiallista todistusaineistoa kuluttajien mieltymyksistä tarjoavat nimenomaan esineiden tuottajat, joiden voidaan olettaa ymmärtäneen aikansa markkinoita varsin herkästi.

53 Ks. esim. Sparke 2008.

54 Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlassa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

Bomanin näyttelyhuoneiston johdossa ja henkilökunnassa, sekä Bomanin huonekalujen esiintymistä naistenlehtien palstoilla, lehtijutuissa ja mainoksissa.

Taideteollisuuden ja huonekalutaiteen moderniin murrokseen palaan erikseen myöhemmin, mutta jo tässä kohdin on paikallaan painottaa ”moderni”-sanan käyttöä siinä merkityksessä, miten sitä aikanaan käytettiin tutkimuskohteeni yhteydessä: modernilla tarkoitettiin paitsi ”uudenaikaista” ja ”nykyaikaista” myös ”muodikasta”. Bomanin 1920- ja 1930-lukujen taitteen mainoksissa ruotsin sana ”modern” kääntyy kaikille kolmelle suomenkieliselle merkitykselle huonekaluista puhuttaessa.⁵⁵ Kiinnitän huomiota siihen, että ruotsinkielisessä aikalaispuheessa ”modern”-sanaa käytettäessä ei ollut välttämätöntä tehdä selkeää eroa esimerkiksi ”uudenaikaisen” tai ”muodikkaan” ajatuksen tai huonekalun välillä, vaikka niillä erilaisien modernismien tulkintakontekstissa olennainen merkitysero onkin. Tätä asiaa tarkastellaan lähemmin luvussa 3.3.3.

Carl-Johan Bomanin arkistossa on myös ”tyylihuonekalujen” (stilmöbler) piirustuksia.⁵⁶ Nämä tyylihuonekalut olivat Bomanilla käsillä olevan tutkimusajanjakson alussa suosittuja, ja niitä suunniteltiin ja valmistettiin myöhemminkin, mutta 1950-luvulle tultaessa enää vähän (ks. luku 5.2.1.). Kyseiset esineet liittyvät siihen pitkään historismin perinteseen, joka arkkitehtuurissa – mutta myös huonekalutaiteessa – muodostui kansainvälisen modernismin vastakohtaksi.⁵⁷ Bomanin tuotannossa nähtiin jo 1900-luvun alussa tyylihurros historiatyyleistä jurgendiin, mutta tässä tutkimuksessa keskityn aikaan 1920-luvulta eteenpäin. Käytän termejä tyylihuonekalut, historiatyyli(t) sekä esimerkiksi rokokoohen-

55 Bomanin mainoksissa sana ”modern” kääntyy ”uudenaikaiseksi” (ks. De moderna väningarna/Uudenaikaiset huoneistot, *Domus* 1/1930; Domus ilmestyi sekä ruotsiksi että suomeksi), ”muodikkaaksi” (ks. Teillä on valinnan varaa, *Kotiliesi* 22/1929; Valet är fritt, *Allas Krönika* 22/1929; Koti kodikkaaksi, *Kotiliesi* 4/1930; Gör hemmet personligt, *Helsingfors Journalen* 4/1930; En luftig voile-gardin, *Allas Krönika* 18/1929; Ilmavat voile-verhot, *Kotiliesi* 18/1929; Ett orangegult draperi, *Allas Krönika* 19/1929 ja Oranssinkeltaiset oviverhot, *Kotiliesi* 19/1929) ja ”nykyaikaiseksi” (ks. De moderna möblerna med sina enkla former/Nykyaikaisten, muodoiltaan yksinkertaisten huonekalujen, *Domus* 7/1931). Lisäksi *Domuksessa* 1/1930 julkaistusta Bomanin mainoksesta, De moderna väningarna/Uudenaikaiset huoneistot, löytyvät ilmaiset ”modernistiska möblemang” (”uusityyliset kalustot”) ja ”möblemang och enskilda möbelpjäser i modernistisk stil” (”uudenaikaisia huonekalustoja ja erillisiä huonekaluja”).

56 Piirustukset huonekalutyypin mukaan III 5:1–12; III 5.2:1–27 ja III 5.3:1, CJBA, KA. *Nykysuomen sanakirjan* (1967, 1996) määritelmän mukaan ”tyylihuonekalu” on ”jtak vanhaa tyylihuonekalu”. Kyse on 1800-luvun puolivälin jälkeen alkaneesta vanhojen tyylien jäljentämisestä. Ks. Kokki 2006, 163–164.

57 Ks. Nikula 1981, 14–16; Colquhoun 1989 (1983), 23–27.

kinen tarkoittaessani huonekaluja, joiden muotokieli pohjaa historiallisiin epookkityyleihin tai näiden alalajeihin (kuten chippendale).

Bomanilla oli kansainvälisiä yhteyksiä ja toimintaa yrityksen alkuajoista, oikeastaan jo Nikolai Bomanin kisällivaelluksesta alkaen. Käsillä olevan tutkimuksen ajanjaksona Bomanin kansainvälisyyttä voi lähestyä esimerkiksi ulkomailta saatujen vaikutteiden tai ulkomaille suuntautuneen liiketoiminnan näkökulmasta. Carl-Johan Boman opiskeli Berliinissä 1900-luvun alussa ja teki opintomatkoja mm. Lontooseen ja Pariisiin (ks. luku 2.2.). Tämän jälkeisistä matkoista tarkkoja tietoja on niukasti; hän ei ilmoittanut muita matkoja esimerkiksi silloin, kun Suomen Taideteollisuusyhdistys keräsi tietoja Ornamon matrikkelia varten vuonna 1952. Käsillä olevan tutkimuksen lähteiden valossa tämä näkökulma jää melko vähäisten tietojen ja dokumenttien varaan, mutta on selvää, että Carl-Johan Boman seurasi ainakin jossain määrin englantilaisia, saksalaisia ja ruotsalaisia alan julkaisuja. Hänellä on ollut hallussaan mm. saksalaisen *Die Innendekoration* -lehden ja ruotsalaisen *Boet*-lehden numeroita 1930-luvun taitteesta ja Bomanin valmistamia huonekaluja esiteltiin *Decorative Art the Studio Yearbookissa* 1950-luvun alussa. Saksassa ja Ruotsissa julkaistua liikkeenjohdon alan kirjallisuutta on ollut Bomanin kirjastossa.⁵⁸ Boman järjesti vuonna 1922 suunnittelukilpailun, joka suunnattiin Suomen lisäksi myös Ruotsin suunnittelijoille, mutta tiedossa ei ole johtiko kilpailu yhteistyöhön kilpailussa menestyneiden ruotsalaissuunnittelijoiden kanssa. Myöhemmin Boman teki jonkin verran yhteistyötä tunnettujen ruotsalaisten, huonekalusuunnittelija Carl Malmstenin ja tekstiilitaiteilija Elsa Gullbergin kanssa. Carl-Johan Boman vieraili mm. Nordiska Kompanietin tehtailla Nyköpingissä vuonna 1939 ja hänen sisustusarkkitehdiksi opiskellut tyttärensä Marianne Boman työskenteli Svenska Möbelfabrikerna i Bodaforsissa 1940-luvulla.⁵⁹ Ulkomaisten kontaktien ja aktiiviteettien listaa voi jatkaa,⁶⁰ — mutta tarkoitukseni ei tässä tutkimuksessa ole erityisesti analysoida Bomanin huonekaluja kansainvälisten vaikutteiden näkökulmasta. En myöskään seuraa kovin pitkälle Bomanin vientitoimintaa, vaikka se onkin tärkeä konteksti käsittelemieni 1930-luvun Z-tuolin, 1940-luvun vientimallien ja 1950-luvulla kansainvälisiin näyttelyihin vietyjen

58 Luettelo kirjoista, VI 1:1, CJBA, KA.

59 Besök vid NK verkst. Nyköping okt. 1939. I 4:1, CJBA, KA; Marianne Bomanin henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkelia varten [1952], AA.

60 Esimerkiksi 1930-luvun alusta alkaen Carl-Johan Boman patentoi useita tuolimalleja, myös ulkomailla ja jo 1930-luvulla nk. Z-tuolia myytiin myös ulkomailla (tästä tarkemmin luvussa 4). Sodan jälkeen ja varsinkin 1950-luvun alussa ulkomaan markkinoille hakeuduttiin osallistumalla aktiivisesti messuille ja näyttelyihin.

huonekalujen yhteydessä. Näiltä osin tietoni rajoittuvat Carl-Johan Bomanin arkiston sisältämiin sopimuksiin ja kirjeisiin. Tässä tutkimuksessa en ylipäätään painota Bomanin analysointia liiketoiminnan näkökulmasta, vaan keskityn Bomanin tulkintoihin modernista huonekalusta huonekalutaiteen murroksen kontekstissa.

1.4. Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

Tutkimusaineisto

Aineistoni koostuu erilaisista lähdetyypeistä, monipuolisesta Boman-materiaalista (huonekalut, valokuvat, näyttelyarvostelut ja muut lehtikirjoitukset, mainokset, piirustukset, tuotantoon ja tehtaaseen liittyvät dokumentit, patentit ja haastattelut) sekä taideteollisuuden ja huonekalualan modernisoitumiseen liittyvästä aikalaiskeskustelusta Suomessa.

Tutkimusta aloittaessani Carl-Johan Bomania tai Bomanin yritystä koskevaa lähdemateriaalia ei kovin laajalti löytynyt arkistojen ja museoiden kokoelmista.⁶¹ Turun sataman lähellä sijainnut Bomanin tehdas arkistoinen tuhoutui toisessa maailmansodassa, ensin joulukuussa 1939 ja uudestaan kesäkuussa 1941.⁶² Tutkimusaineistoni ytimen muodostaa Carl-Johan Bomanin työhön liittyvä, eri tyyppisiä asiakirjoja sisältävä aineistokokonaisuus, joka löytyi tutkimukseni alkuvaiheessa Bomanin tyttären, sisustusarkkitehti Marianne Schleutkerin (1925–2010) hallusta ja joka nykyään sijaitsee Kansallisarkiston Turun toimipisteessä. Kyseinen aineistokokonaisuus, Carl-Johan Bomanin arkisto, sisältää aineistoa sekä Carl-Johan Bomanin suunnittelutyöstä että yrityksen toiminnasta ja tuotannosta.⁶³ Ajallisesti arkisto painottuu tutkimusajan-

61 Kartoitusta aloittaessani pro gradu -tutkielmaani varten (Mäkikalli 1994) muutamia Bomanin valmistamia huonekaluja löytyi Turun maakuntamuseon (nyk. Turun museokeskus), Satakunnan museon, Helsingin kaupunginmuseon ja Taideteollisuusmuseon (nyk. Designmuseo) kokoelmista. Tämän jälkeen museoiden kokoelmat ovat karttuneet, ja esimerkiksi Finna-hakupalvelu antaa hakusanalla ”Boman” 113 huonekaluosumaa (haettu 5.10.2020). Carl-Johan Bomania koskevaa aineistoa löytyi Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arkistosta, jonka muutamien asiakirjojen joukossa oli Carl-Johan Bomanin henkilötietolomake Ornamon suunniteltua matrikkelia varten vuodelta 1952 ja muutamia kopioita näyttelyarvosteluista ja maininnoista kirjallisuudessa sekä *Boman*-tuolin esitteestä. Lisäksi arkistossa oli Bomanin tyttären, sisustusarkkitehti Marianne Bomanin Ornamon matrikkelia varten antamat henkilötiedot. Taideteollisuusmuseon (nyk. Designmuseon) kokoelmissa oli joitakin Bomanin tuotantoa esitteleviä valokuvia. Yritystä koskevat viranomaisasiakirjat esim. kauppa- ja rekisterihallituksen ja tilastokeskuksen arkistoissa olivat toki käytettävissä.

62 Susitaival 1950, 171.

63 Osallistuin arkiston järjestämiseen Turun maakunta-arkistossa lyhyinä jaksoina vuosina 2012 ja 2013. Yksityisarkiston nimeksi tuli muodostajansa mukaan Carl-Johan Bomanin

jaksoni jälkimmäiselle puoliskolle, 1930-luvun lopulta eteenpäin Bomanin muutettua perheineen Turusta Helsinkiin vuonna 1937. Arkisto sisältää kuitenkin jonkin verran valokuvia ja piirustuksia myös aiemmilta vuosikymmeniltä, esimerkiksi kaksi valokuvista koostuvaa mallikansiota, joiden malleja on ollut tuotannossa 1900-luvun alussa.⁶⁴ Kuitenkin on todettava, että arkiston aineistot ennen vuotta 1937 ovat vähäiset.

Carl-Johan Bomanin arkisto on sekä henkilö- että yritysarkisto. Sitä luonnehtii hyvin yksityisarkistoille ominainen arkistonmuodostajan elämään ja tässä tapauksessa hänen työhönsä liittyvä läheisyys ja intiimiyys.⁶⁵ Säilynyttä aineistoa ei ole aikanaan Bomanin toimesta erityisesti järjestetty, ja kyseisen aineiston säilymisessä tai valikoitumisessa on mukana epäilemättä myös sattumaa. Erityisesti yrityksen liiketoimintaan liittyvä aineisto on säilynyt vain osittain.⁶⁶ Carl-Johan Bomanin arkisto sisältää

arkisto (CJBA), vaikka arkisto sisältää myös yrityksen, erityisesti Oy Boman Ab:n toimintaan liittyviä asiakirjoja. Vuodesta 1937 eteenpäin Carl-Johan Bomanin omistamalla ja johtamalla Oy Boman Ab:lla oli Helsingissä toimitila, myymälä ja piirustuskonttori (ensin osoitteessa Etelä Esplanadi 14, myöhemmin Kalevankatu 4), jonne kyseistä aineistoa alkoi kertyä. Myöhemmin aineisto siirtyi hänen kotiinsa. Yksityisarkisto luovutettiin Turun maakunta-arkistoon vuonna 2012.

64 Kyseisten, sisällyttäen suunnilleen samanlaisten valokuvakansioiden ajoitusta voidaan haarukoida muiden lähteiden avulla. Kansioiden valokuvat kalustomallit on numeroitu juoksevilla numeroinnilla. Ensimmäinen kuva (nro. 500) on julkaistu *Kotitaide*-lehdessä vuonna 1906, ja samana vuonna myös muita kansioiden sisältämiä malleja nähtiin *Kotitaide*-lehden palstoilla. Vihreän isokokoisin albumin kanteen on painettu nimi N. Boman's Ångsnickeri, mikä viittaa aikaan ennen vuotta 1911, jolloin yritys muutettiin osakeyhtiöksi ja sen viralliseksi nimeksi tuli Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy. Näin haarukoiden kansion voi ajoittaa vuosien 1906 ja 1911 välille. Albumiin on kuitenkin voitu sisällyttää malleja, jotka ovat olleet tuotannossa jo ennen vuotta 1906 ja siihen on voitu lisätä valokuvia vuoden 1911 jälkeen. Kansion malleihin ei ole lisätty tietoja esimerkiksi valmistusmateriaaleista tai suunnittelijoista. N. Bomans Ångsnickerin vanhin, piirretty kuvasto [1897–1900] on Turun museokeskuksen kokoelmassa ja julkaistu myös näköispainoksena vuonna 2002. Ks. tarkemmin viite 278.

65 Hakala & Saarenpää 2018, 45.

66 Susanna Aaltonen on pohtinut väitöskirjassaan huolellisesti sisustusarkkitehtuurin aineistojen siivilöitymistä ennen kuin ne ovat tutkijan käytössä. Tapausten välillä on eroja, ja esimerkiksi Bomanin verrattuna aivan toisenlainen esimerkki on Aaltonen tutkima sisustusarkkitehti Carin Bryggman ja hänen arkistonsa, jonka Bryggman itse järjestettyään luovutti Turun maakuntamuseon arkistoon. Aaltonen 2010, 20–26. Bomanin yrityksen toiminnasta kertovien asiakirjojen satunnaisuus poikkeaa myös esimerkiksi Päivi Fernströmin ja Irja Sattrin Tampella Oy:n damastiliinoja kartoittavasta tutkimuksesta (2018), jossa tutkijoiden tekemän laajan esinekartoitukseen tukena on systemaattinen yritysarkisto inventaariokirjoineen, hinnastoineen, kokousasiakirjoineen, kirjeineen ja provisiolaskelmineen ja -yhteenvetoineen. Fernström & Satri 2018, 7–8 ja passim.

piirustuksia (työpiirustuksia, asiakaspiirustuksia, asiakaskansioita, mallistokansioita ja luonnoksia), valokuvia sekä lehtileikkeitä (erityisesti näyttelyarvosteluja). Oman kokonaisuutensa muodostavat huonekalumallien patentointiin liittyvä aineisto. Muu aineisto sisältää yrityksen liiketoimintaan liittyviä papereita, sopimuksia, kirjeitä, monenmoisia muistiinpanoja ja luonnoksia.

Arkiston sisältämät piirustukset, patenttiasiakirjat ja valokuvat kuvaavat Bomanilla suunniteltuja ja valmistettuja huonekalumalleja. Piirustukset dokumentoivat sellaisinaan vain suunnitelmia. Joskus kuvien yhteyteen on lisätty erilaisia tietoja, mutta usein esimerkiksi esineen ajoitus on ollut mahdollista vain muista lähteistä saatujen tietojen avulla. Kolmiulotteisen ja materiaalsen, ruumiillisesti koetun tai koettavan käyttöesineen ominaisuuksien ilmaisijana erityyppiset kuvat valaisevat monia asioita, mutta niiden tarjoama tieto on rajallista esimerkiksi esineiden materiaalsien ominaisuuksien tai värien välittämisesä. Esineet itsessään ovat lähteinä tärkeitä todistuskappaleita. Aikalaisten kirjalliset kuvaukset esineistä täydentävät kuvien tietoja.

Carl-Johan Bomanin arkistossa olevat huonekalupiirustukset ovat pääsääntöisesti kokoa 1:1 tai 1:10. Luonnollisessa koossa (1:1) piirretyt työpiirustukset sisältävät suunnitteluvaiheen tietoa paitsi esineen koosta myös rakenteesta, liitoksista ja muista yksityiskohdista sekä suunnitelluista valmistusmateriaaleista. 1:1-kokoon piirretyt työpiirustukset tarkoittavat todennäköisesti (ainakin) koemallin valmistamista. Näissä piirustuksissa on usein myös mallin nimi, päiväys ja joskus myös suunnittelijan nimi. Tilauksesta asiakkaille osoitetut piirustukset ovat kokoa 1:10, joihin on usein kirjattu tilaajan sukunimi (joskus etunimikin) ja ammatti tai arvo, mutta harvoin päivämäärää tai suunnittelijaa. Jotkut asiakkaille osoitetut mallit ovat tehtaan vakiotuotantoa, mutta mahdollisesti myös vain kyseiselle asiakkaalle suunniteltuja huonekaluja. Joskus asiakkaalle on piirretty useita vaihtoehtoja.⁶⁷

Arkiston valokuvakokoelman tavallisin kuvatyyppe on huonekalu ilman ihmistä tai muuta kontekstia. Valokuvat todentavat kyseisen huonekalumallin valmistetun, mutta eivät kerro esimerkiksi sitä, valmistettiinkö mallia useampi kuin kuvassa nähty kappale. Kaikista valmistetuista malleista ei myöskään ole valokuvaa arkistossa.⁶⁸ Valokuvakokoelman äärellä

67 1:10 kokoon tehtyjen piirustusten käsialan perusteella voi tunnistaa tekijän, mutta se ei välttämättä todista mallin suunnittelijasta. Samasta mallista on arkistossa usein lukuisia piirustuskopioita, sillä niitä piirrettiin asiakkaille suunniteltuihin sisustuksiin tilanteen mukaan.

68 Arkistoon kuuluu joitakin yksittäisiä valokuvia Bomanin tehtaasta, myymälästä tai näyttelyistä, yksityisistä tai julkisista interiööreistä. Se sisältää myös kuvia Bomanin perheenjäsenistä ja muista ihmisistä, joista monet ovat jääneet

herää kysymys: mitä tarkoitusta varten säilyneet valokuvat on otettu ja miksi juuri niistä huonekaluista tai interiööreistä kuin on? Arkiston puitteissa voi puhua valokuvakokoelmasta, mutta kyse on eri aikana ja erilaisten tilanteiden yhteydessä syntyneistä valokuvien joukosta. Joidenkin kuvien takana on valokuvaamon leima, joihinkin on kirjoitettu tietoja, kuten huonekalumallin nimi, vuosiluku, valmistusmateriaali ja suunnittelijan nimi. Jotkut valokuvat on julkaistu lehdissä tai kausijulkaisuissa,⁶⁹ jotkut mainoksen osana, tai kirjoissa,⁷⁰ jotkut valokuvat ovat löytyneet kopioina myös Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kuva-arkistosta ja Ruotsin Svensk Formin arkistosta. 1960-luvulla Carl-Johan Boman toimitti valokuvia suunnitelmistaan kahteen julkaisuhankkeeseen (palaan näihin erikseen), ruotsalaiskirjailija Ulf Hård af Segerstadille ja amerikkalaisprofessori Mary Jo Wealelle. Carl-Johan Bomanin arkistossa olevia valokuvia on otettu myös näyttelyiden yhteydessä.⁷¹

Lähteenä esineestä valokuva suosii esineen pintaa. Parhaimmillaan se kertoo huonekalun tyylistä, muodosta, materiaalista ja koristelusta. Mutta usein havainnot jäävät puutteellisiksi. Kuvaajien joukossa on tunnettuja valokuvaamoja,⁷² vuodesta 1941 alkaen myös valokuvaamo Arne Pietinen Oy, jonka rooli on nähty erittäin tärkeänä suomalaisen taideteollisuuden edustusnäyttelyiden ja markkinoinnin yhteydessä.⁷³ Arkistossa olevien valokuvien analyysi representaatioina Bomanin huonekaluista ja niissä mukana olevista (tai puuttuvista) konteksteistä ei sinänsä kuulu tämän tutkimuksen tehtäviin, mutta tästä näkökulmasta tarkastelen kuitenkin valokuvia, joita on otettu ja esitetty Suomen edustusnäyttelyistä Milanon triennaaleista vuosina 1951 ja 1954, joihin Carl-Johan Boman ja Oy Boman Ab osallistuiivat (luku 5). Tässä yhteydessä olen kiinnostunut siitä, miten huonekalut näissä modernin suomalaisen muotoilun kannalta tärkeissä kuvis-

tuntemattomiksi.

69 Esimerkkejä ks. *Kotiliesi* 9/1930, *Ornamon vuosikirja* 1930 ja 1945, *Allas Krönika* 16/1930), *Decorative Art: The Studio Yearbook* 1951-52, 1952-53 ja 1954-55 sekä *Domus* 259/1951 primo numero dedicate alla Triennale.

70 Esimerkiksi useita Bomanin arkistossa olevia valokuvia on julkaistu Suomen Puusepänteollisuuden liiton historiategrossa Susitaival 1950.

71 Itse näyttelytilanteista valokuvia on yllättävän vähän ottaen huomioon, miten lukuisissa näyttelyissä Boman historiansa aikana esiintyi.

72 Valokuvia on otettu seuraavissa valokuvaamoissa: Viva (Turku), Yrjö Paldán (Turku), Hovfotograf Eric Sundström (Helsinki), Atelier Sigurd Rasmussen (Helsinki), Solio (Turku), J. Hart (Kaisaniemenk. Helsinki), Atelier Irmelin (Turku), Kamera-Aitta (Turku), Y. Aronen (Vaasa), Valokuvaamo Wellin, Arne Pietinen (Helsinki), Kolmio (Valokuva Oy Kolmio), Valokuva Matti Rumpu, A.B. F. Tilgmann O.Y., Yhtyneitten kuvapalvelu Foto: Nousiainen, Aho & Soldan (Helsinki).

73 Ks. Kalha 2012, 40–42.

sa esitettiin. Kyseiset valokuvat kuuluvat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen valokuvakokoelmaan Designmuseon kuva-arkistossa.

Vaikka Carl-Johan Bomanin arkistossa huonekalujen piirustuksia ja valokuvia onkin runsaasti, aineiston kattavuuteen täytyy suhtautua varovaisesti, sillä mitään systemaattista teos- tai piirustusarkistoa, esimerkiksi juoksevilla numeroinnilla varustettua työluetteloa Bomanilla ei pidetty.⁷⁴ Useista arkiston sisältämistä dokumenteista, piirustuksista tai valokuvista puuttuvat sekä suunnittelijan nimi että päiväys, mutta eri lähteistä poimittuja tietoja yhdistelemällä ja esimerkiksi arkistodokumenteissa olevia visuaalisia ja materiaalisia tunnisteita, leimoja tai paperilaatuja vertaamalla aineistoa voi jäsentää kronologisesti.

Tutkijalle kokemus tutkimuskohteeseen liittyvän järjestämättömän aineiston löytämisestä, koostamisesta, siirtämisestä ja osin järjestämisestäkin on tarkoittanut paitsi pääsyä mukaan tutkimuskohdetta avaavien dokumenttien säilyttämiseen liittyvään prosessiin myös arkiston ja sen sisältämän tiedon materiaalisuuden merkityksen ymmärtämistä. Esimerkiksi äkkiseltään katsoen sattumanvaraista ja myös henkilökohtaista, yksityistä aineistoa sisältävien isojen pahvilaatikoiden tai muovipussien, tai kummallisesti otsikoitujen, käytöstä toiseen siirrettyjen kirjekuorien tai kansioiden sisältö epämääräisine koosteineen ei aina tarkemmin ottaen olekaan epäjohdonmukaista, vaan erilaisten dokumenttien fyysinen sijainti järjestämättömän aineiston sisällä saattaa paljastaa tai ainakin vihjata asiayhteyteen, johon ne yhdessä liittyvät.

Patentoitujen huonekalujen tapauksessa patentin hakemiseen liittyvät dokumentit selostuksineen ja piirustuksineen sekä hyväksytyt patentit kuvailevat kyseisen keksinnön yksityiskohdat, sekä sen, miten keksintöä voidaan soveltaa – esimerkiksi ajatuksia

74 Vrt. Susanna Aaltosen tarkastelemat Carin Bryggmanin ja Lasse Ollinkarin arkistot. Aaltonen 2010, 23–26.

Carl-Johan Bomanin arkistossa on neljä päiväämätöntä mallikansioita, jotka antavat käsityksen kulloisenkin hetkisestä mallistosta. Turun museokeskuksen arkiston kokoelmissa on yrityksen vanhin, piirretty malliluettelo 1900-luvun taitteesta. Tämä kuvasto on julkaistu näköispainoksena Suomen Antiikki- ja Taidekirjat Oy:n kustantamana vuonna 2002.

Carl-Johan Bomanin arkistoon sisältyy kaksi albumia, jotka sisältävät pääosin samoja, valokuvattuja kalustomalleja, ja ne ovat 1900-luvun alusta (mahdollisesti albumeja on tilanteen mukaan käytetty vielä 1920-luvulla ja sen jälkeenkin), sekä kaksi piirrettyä, yksittäisiä huonekalumalleja sisältävää kansiota ilmeisesti 1940- tai 1950-luvulta. Arkistossa on myös yksittäisiä dokumentteja, joista saa jonkinlaisen käsityksen kyseisen hetken mallistokokonaisuudesta. Esimerkiksi varaston myyntiin liittyvä huonekalumallien luettelo vuodelta 1954 tai hintaluettelo vuodelta 1956 eivät kuitenkaan kerro asiakkaille erikoispiirustuksien tehdyistä tilaustöistä. Ks. Prislista av utförsäljning av lager. Uppgjord 27.2.1954. I 2:1, CJBA, KA; Prislista 12.6.1956 med transport, I 2:1, CJBA, KA.

patentin käyttömahdollisuuksista ja valmistusmateriaaleista. Patenttiasiakirjoista selviävät myös sellaiset vallitsevan tilanteen epäkohdat, jotka keksinnöllä katsotaan voitavan korjata.⁷⁵ Jo patenttihakemuksen sisältämä tarkka ajoitus on arvokas tieto. Patentointi eri maissa kertoo keksinnön suuntaamisesta kansainvälisesti.

Lehtileikkeitä on kerätty vuodesta 1937 alkaen leikekirjaan ja irtoleikkeinä. Leikekokoelma ei ole mitenkään systemaattinen ja kaikenkattava kokonaisuus. Leikkeet käsittelevät erityisesti näyttelyitä, joissa Boman on ollut mukana – ja mukana on nimenomaan tekstejä, joissa Boman on mainittu. Leikekirja ei kuitenkaan sisällä kaikkia näyttelyarvosteluja, joissa Bomania on käsitelty, eikä myöskään niitä näyttelyarvosteluja, joissa Bomania ei osallistumisesta huolimatta mainittu. Leikekirjaan päätyneet tekstit ovat usein myös kirjaimellisesti leikkeitä: vain Bomania käsittelevä osa arvostelusta on otettu mukaan.⁷⁶ Leikkeiden yhteyteen on joskus tehty myös merkintöjä, alleviivauksia, korjauksia ja lisätietoja. Vaikka ei olekaan kattava, saati tyhjentävä tai välttämättä edes tyydyttävä kokonaisuus aiheesta, leikekokoelma osoittaa Bomanin saamaan julkisuuteen kotimaassa ja ulkomailla. Arkistossa olevat leikkeet ovat todennäköisesti päätyneet mukaan osittain sattumien saattamana, varsinkin ulkomaiden näyttelyjä ajatellen. Niinpä tämän aineiston varassa ei pääse kovinkaan syvälle, mikäli tarkoituksena olisi tutkia nimenomaan Bomanin huonekalujen julkisuutta, julkista vastaanottoa tai Bomanin julkisuutta ulkomailla, mutta se todistaa, että jossain määrin julkisuutta saatiin. Näyttelyarvostelujen lisäksi leikekokoelmassa on mukana syntymäpäiväilmoituksia ja muistikirjoituksia. Jonkin verran mukana on myös muita alaa käsitteleviä lehtijuttuja. Aineistokokonaisuuteen kuuluu myös joidenkin alan lehtien yksittäisiä irtonumeroita (mm. saksalainen *Innendekoration*, ruotsalainen *Boet*, sekä kotimaiset *Domus*, *Ornamon vuosikirja* ja *Arkitekten*).

Keskeinen lähde Bomanin yrityksen varhaisvaiheiden hahmottamisessa on ollut Carl-Johan Bomanin kirjoittama *Family Chronicle*, tehtaan vaiheita ja hänen omaa uraansa esittelevä 6-sivuinen käsikirjoitus, jonka Boman laati amerikkalaisen Florida State Universityn sisustussuunnittelun (Interior Design) professori Mary Jo Wealen pyynnöstä vuosina 1967–1968. Weale valmisteli väitöskirjaansa, jonka aiheena oli ”huomattavat nykyajan huonekalusuunnittelijat” (outstanding contemporary furniture designers).⁷⁷

75 Patenttiasiakirjojen luonteesta historiantutkimuksen lähteinä tarkemmin ks. Lepistö 1994, 38–40.

76 Olen lukenut alkuperäiset artikkelit kokonaisuudessaan lehdistä.

77 Carl-Johan Bomanin laatima *Family Chronicle* s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Mary Jo Wealen kirje

Aineistopyyntöön liittyi kyselylomake, jonka 25 kysymyksen rinnalle Carl-Johan Boman kirjoitti mainitun sukukronikan. Käsikirjoitusta laatiessaan 84-vuotias Boman valikoi mukaan valokuvamateriaalia pitkän uransa aikana suunnittelemistaan huonekaluista ja yhdestä huoneinteriööristä. Ennen lopullista versiota (ja sen täydennystä hieman myöhemmin) Boman kirjoitti lukuisia muistiinpanoja, käsikirjoituksia ja kirjeluonnoksia.⁷⁸

Sukukronikkaa voi pitää eräänlaisena omaelämäkerrallisena kertomuksena, josta Wealen lopulliseen kirjaan päätyi vain murto-osa. Yhdessä valikoimansa ja Wealelle lähettämänsä kuva-aineiston kanssa kronikka nostoi neen ja rajauksineen kertoo, mitä Carl-Johan Boman halusi urastaan amerikkalaiselle, julkaisua valmistelevalle tutkijalle kertoa. Oman tutkimukseni kannalta kiinnostavaa on se, miten Carl-Johan Boman itse valikoi suunnittelijauransa keskeisiä tuloksia ja korostuiko tai määrittäykö moderni tässä yhteydessä jotenkin. Merkilläpantavaa on sekin, että Boman kirjoitti tässä yhteydessä hieman enemmän isänsä Nikolai Bomanin ajasta yrityksen historiassa kuin hänen omasta työstään suunnittelijana. Kriittisesti tarkasteltuna *Family Chronicle* sisältää jonkin verran asiavirheitä, joten ilman muiden lähteiden apua sen tietoihin on suhtauduttava varauksella.

Carl-Johan Bomanin arkiston tapaista, muistiorganisaatioiden ulkopuolelta löytynyttä, järjestämätöntä tutkimusaineistoa on syytä pohtia myös tutkimuksen valintoja ja tulkintoja ohjaavana asiana. Miten aineistokokonaisuus on syntynyt ja mitkä asiat siinä painottuvat, mitä se rajaa pois? Tutustuessani Carl-Johan Bomanin aineistoon ensimmäisessä vaiheessa, käydessäni läpi erikokoisten pahlavilaatikoiden ja muovipussien epäjärjestyksessä olevaa sisältöä, keskeinen merkitys oli valokuvilla, patenttiasiakirjoilla, päivätyillä piirustuksilla⁷⁹ ja lehtileikkeillä. Niiden avulla huonekaluja käsittelevästä aineistosta hahmottui jonkinlainen kronologinen kokonaisuus. Paperilaadut, leimat ja muut materiaaliset ja visuaaliset tunnisteet ohjasivat aineiston hahmottumista kokonaisuudeksi, jolla on sisäinen aikaan ja muutokseen sidottu ulottuvuutensa. Valokuvien taakse on kirjoi-

Carl-Johan Bomanille, Tallahassee 22.5.1967, I 4:3, CJBA, KA. Wealen väitöstutkimus *Contributions of Designers to Contemporary Furniture Design* valmistui 1968. Ks. Weale (1968) 1972, 338.

78 Mittakaavaltaan suppeampi, mutta samantyyppisestä tilanteesta aineistoa syntyi vuonna 1961 Carl-Johan Bomanin vastatessa ruotsalaisen kirjailija Ulf Hård af Segerstadin tekemään aineistopyyntöön, joka koski hänen tulevaa pohjoismaista huonekalutaidetta käsittelevää kirjaansa. *Family Chronicle* koskevat valmistelevat muistiinpanot ja aikaisemmat luonnokset sekä kirjeenvaihto Mary Jo Wealen ja Ulf Hård af Segerstadin kanssa ks. V 1:2, CJBA, KA sekä I 4:3, CJBA, KA.

79 Määrällisesti kokonaisuudessa on huomattavasti enemmän päiväämättömiä piirustuksia.

tettu joskus – ei suinkaan aina – vuosiluku, esineen ja sen suunnittelijan nimi. Samoin leikearkisto sisältää tietoja, jotka mahdollistivat niissä esiintyvien huonekalujen sijoittamisen määrättyyn näyttelyyn, ja sitä kautta aikaan ja paikkaan.

Arkiston sisältämien erilaisten dokumenttien läpikäymisen jälkeen keskeinen havainto oli esineissä näyttäytyvä muutos historiatyyleistä, sorvatuista ja leikatuista koristeista yksinkertaiseen, moderniin muotokieleen, johon joskus kuuluivat myös puu-upotukset ja arvokkaat materiaalit. Lisäksi mukana oli patentoituja tuolikeksintöjä vuodesta 1933 alkaen ja sosiaalisiksi huonekaluiksi (”sociala möbler”⁸⁰) luonnehdittuja monikäyttöisiä kalusteita 1950-luvulta. Carl-Johan Bomanin arkiston ominaisuutena on sen aineistojen ajoittuminen pääsääntöisesti vuodesta 1937 eteenpäin, eikä se vastaa siihen, milloin erilaisia ratkaisuja sisältänyt muutosprosessi Bomanilla alkoi. Minkälaisia Bomanin huonekalut olivat ja miten Bomanilla suhtauduttiin modernisoituvaan huonekalutaiteeseen ennen vuotta 1937? Ja ylipäätään, miten kattava otos Bomanin tuotannosta piirtyi kyseisen aineistokokonaisuuden valossa esiin myöhemmältä ajalta, kun mitään näkyvää systematiikkaa tuotannon dokumentoinnista ei ollut olemassa. Entä esineiden valmistus? Näyttelyarvosteluissakin puhuttiin usein Bomanin työn laadusta, puusepäntaidosta, mutta arkisto ei vastannut tarkemmin siihen, miltä tuo ”laatu” näytti tai tuntui itse esineissä tai miten huonekaluja oikeastaan valmistettiin.

Bomania käsitteleviä lehtiartikkeleita, näyttelyarvosteluita sekä mainoksia olen kerännyt Carl-Johan Bomanin arkiston sisältämien lehtileikkeiden lisäksi laajemminkin aikakaus- ja sanomalehdistä.⁸¹ Systemaattisen lehtien läpikäynnin tuloksena löytyi – erityisesti 1920-luvun osalta – lukuisia yritysesittelyjä,⁸² toimittajien tekemiä vierailuja Bomanin myymälään, haastatteluita, työpaikkailmoituksia ja

80 Oy Boman Ab:n (pp. Åke Alopæus) kirje Director Lars Lindblomille, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA; Oy Boman Ab:n (pp. Åke Alopæus) selostus Till Finansministeriet, Åbo 21.6.1954, I 1:1, CJBA, KA

81 Tutkimustani aloittaessani sanomalehti- ja aikakauslehtikokoelmia ei vielä oltu digitoitu Kansalliskirjastossa. Kävin läpi manuaalisesti aikakauslehtien, kuten *Kotitaide*, *Kotiliesi*, *Astra*, *Våra Kvinnorn*, *Suomen Kuvalehti*, *Ornamon vuosikirja*, *Domus*, *Puuseppä* ja *Kaunis Koti* vuosikertoja. Sittemmin olen hyödyntänyt Boman-aineiston osalta saatavilla olevia Kansalliskirjaston digitaalisia sanomalehti- ja aikakauslehtikokoelmia.

82 Bomanin yritystä ja sen historiaa on käsitelty lukuisissa lehtiartikkeleissa 1800-luvulta 1960-luvulle. Usein kysymyksessä on esittely muiden yritysten joukossa tai esimerkiksi yrityksen tai sen perustajan juhlavuosien yhteydessä. Useissa lehdissä samanaikaisesti ja lähes saman sisältöisinä julkaistut artikkelit viittaavat siihen, että pohjana on (yrityksen itsensä toimittama) lehdistöiedote. Usein artikkelien sisällöt myös toistavat aikaisemmin julkaistuja tekstejä. Näin yrityksestä on julkisuuteen vahvistunut tietynlainen, ja lopulta melko yhtenäinen, mielikuva ja kertomus.

erityisesti mainoksia. Lehdet ovat tarjonneet tietoa yrityksen toiminnasta ja tuotannosta eri aikoina ja täydentäneet Carl-Johan Bomanin arkiston piirustusten tai valokuvien kuvaamien huonekalujen tietoja esimerkiksi ajoituksen osalta. Bomanin julkaisemat mainokset ja erityisesti näyttelyarvostelut nostavat näkyviin noihin yhteyksiin aikanaan valitut esineet.

Aikanaan lehtiaineistojen systemaattinen läpikäynti oli arvioitava todennäköisen hyödyn ja suuren työmäärän suhteena. Hämmästeltyäni Bomanin saamaa vähäistä huomiota 1920-luvulla kodinsisustusta käsitelleessä *Kotiliedessä* päädyin muutamien pistokokeiden ohjaamana tutkimaan systemaattisesti 1920-luvulla Suomessa ilmestyneet ruotsinkielisiä naistenlehtiä. Niistä löytyikin Boman-aineistoa suomenkielistä vastaavaa materiaalia selvästi enemmän (tähän palataan myöhemmin luvussa 3.3.). Nyt tilanne on toinen: Kansalliskirjaston digitoituihin lehtiaineistoihin tehdyt haut nostavat tutkijan ulottuville paljon suuremman aineiston ja digitoitujen lehtien määrän edelleen kasvaessa todennäköisesti uutta Bomanin liittyvää materiaalia.

Huonekalujen kuvien ja patenttiselitysten rinnalla olen käyttänyt näyttelyiden yhteydessä lehtikirjoitusten kuvauksia ja luonnehdintoja Bomanin huonekaluista. Bomanin arkiston leikeaineisto on ollut tässä tärkeä lähtökohta, mutta olen täydentänyt aineistoa Ornamon ja Taideteollisuusyhdistyksen arkistojen leikekokoelmilla ja etsimällä arvosteluita määrättyjen näyttelyiden kohdalla suoraan lehdistä. Lehtikirjoituksissa aikalaismomentit antavat tärkeää tietoa omista kokemuksistaan katsomiensa ja joskus kokeilemiensa huonekalujen ominaisuuksista, kuten tuolin istuinmukavuudesta tai huonekalujen materiaaleista ja niiden viimeistelystä.

1920-luvun osalta tärkeäksi aineistokokonaisuudeksi on muodostunut Bomanin eri lehdissä julkaisemat mainokset. Boman ilmoitteli tuotteistaan 1870-luvun lopulta alkaen eri ilmoituskanavissa, osoitekalentereissa, sanomalehdissä ja 1900-luvun alussa myös aikakauslehdissä kuten *Kotitaide* ja *Arkitekten*. 1920-luvulle tultaessa Suomessa elettiin paitsi aikakauslehdistön laajenemisen myös mainonnan voimistumisen ja ammattimaistumisen aikaa, ja erityisesti 1920-luvun loppupuolella myös N. Boman Oy käytti ilmeisen paljon resursseja mainontaan eri lehdissä (ks. tarkemmin luku 3.3.2.).⁸³ Mainokset, kuten lehdetkin, ovat itsessään osa modernia kulutuskulttuuria, jossa niiden roolia kulttuuristen merkitysten välittäjinä, muokkaajina ja ylläpitäjinä pidetään tärkeänä. Suomalaista mainoskuvaa käsittelevässä artikkelissaan Merja Salo on W. G. Haugiin viitaten todennut mainonnan olevan

83 Näyttää siltä, että 1930-luvun taitteen jälkeen Boman ei enää mainosta yhtä voimakkaasti.

”tavaratuotantoon liittyvää symbolituotantoa, joka pyrkii kuvien ja sanojen avulla lataamaan tuotteet kuluttajille tärkeillä arvoilla ja merkityksillä.”⁸⁴

Tässä tutkimuksessa Bomanin mainoksia tarkastellaan lähtökohtaisesti yrityksen itseään ja tuotteitaan koskevana, taloudellisesti motivoituna julkisena viestintänä potentiaalisille asiakkailleen. Tässä viestinnässä yritys käytti apunaan myös mainonnan ammattilaisia (ks. luku 3.3.2.). Minkälaisen mielikuvan yritys halusi mainosten välittämänä antaa itsestään, minkälaisia merkityksiä, arvoja, ihanteita tai käytön malleja Boman tuotteisiinsa tässä yhteydessä liitti? Erityisesti tarkastelen sitä, miten moderni huonekalu esiintyy näissä mainoksissa. Mainokset kertovat siis tuotteisiin liitetystä merkityksistä ja käytännöistä, joiden kaupalliseen potentiaaliin yritys tuolloin uskoi. Eri lehdissä julkaistuista (erilaisista) mainoksista voi hahmottaa myös tietynlaista lukijaa ja potentiaalista asiakasta, tai hänen edustamaansa kohderyhmää, sosiaalista kategoriaa, jolle mainos suunnattiin. Tulkintani kannalta olennaista on mainosten luonne julkisuuteen luotuina representaatioina Bomanin huonekaluista ja heidän asiakkaitaan. Ne olivat yrityksen itsensä tuottamina ilmaisuina mukana rakentamassa Boman-nimistä yritystä ja sen tuotteita koskevia kollektiivisesti jaettuina mielikuvia ja merkityksiä. Samanaikaisesti ”esittäviä, edustavia ja tuottavia”, kuten representaatiota on määritelty.⁸⁵ Oliko puhuteltu kohde myös todellisuudessa yrityksen asiakas, siihen mainokset eivät tietenkään suoranaisesti vastaa.⁸⁶ Bomanin todellisista asiakkaista on tietoa erityisesti Carl-Johan Bomanin arkistossa olevissa asiakkaalle osoitetuissa piirustuksissa 1930-luvun lopulta eteenpäin. Aineiston keruun yhteydessä olen voinut myös haastatella muutamia Bomanin asiakkaita tai heidän jälkeläisiään.

Museoiden ja arkistojen Bomaniin liittyvistä aineistoista olen hyödyntänyt esineiden osalta erityisesti Designmuseon, Heinolan kaupunginmuseon, Helsingin kaupunginmuseon, Turun museokeskuksen ja Taiteilijakoti Casa Haartmanin kokoelmia. Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksen asiakirjoista olen jäljittänyt Carl-Johan Bomanin näkemyksiä erityisesti huonekalutuotannon modernisoitumista ajatellen relevantteihin kysymyksiin. Nämä puheenvuorot ja Bomanin laatimat muistiot ovat harvoja asiakirjoja, joissa Carl-Johan Boman itse puhuu näkemyksistään

84 Salo 1999, 149. Mainonnasta erityisesti 1920-luvun Suomessa sekä yleisemmin historian tutkimuksessa ks. Hovi 1990, passim.; Siren 1992, 27–32; Heinonen & Konttinen 2001, 13–17; Sarantola-Weiss 2003, 43–44; Kortti 2003, 83–86; Leiss et. al. 2005.

85 Representaatiosta yleensä ja mainonnan yhteydessä ks. Paasonen 2010, 40–41, 46; Rossi 2010, 261–262, 268–269, 270–275.

86 Historiantutkimuksen näkökulmasta asiakkaiden tutkimisesta mainosten ja erityisesti mainosalan ammattilaisten tuottaman lähdeaineiston avulla ks. esim. Kelley 2007, 76–78.

huonekalutaiteen muutoksesta. Muita arkistoja olen hyödyntänyt liittyen Carl-Johan Bomanin koulutukseen (Universitätsarchiv, Universität der Künste, Berliini), Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen jäsenyyksiin ja näyttelyihin (Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arkistot), Ruotsin kuninkaallisen hovihankkijan nimitykseen (Riksarkivet, Tukholma) ja Milanon triennaaleihin osallistumiseen (Archivi Triennale, Milano).

1920-lukua edeltänyttä N. Bomanin höyrypuusepäntehtaan historiaa koskevaa uutta tietoa aikaisempaan kirjallisuuteen nähden ovat tuoneet edellä mainitun Carl-Johan Bomanin arkiston sisältämän sukukronikan lisäksi erinäiset yritystä luonnehtivat julkaistut lähteet, kuten sanomalehtiartikkelit, matrikelit ja kaupunkien osoitekalenterit. Bomanin toiminnasta Venäjällä lisätukea toivat sikäläisissä arkkitehtuuria käsittelevissä vuosikirjoissa julkaistut yrityksen työkohteita luetteloidut ilmoitukset.⁸⁷ Kaupparekisteristä ja teollisuustilaston yleislomakkeista olen kerännyt tiedot yrityksen tuotannon ja työntekijöiden määrästä.⁸⁸

Carl-Johan Bomanin arkiston muodostaman aineistokokonaisuuden, museoiden kokoelmista löytyvien Bomanin huonekalujen (ja muiden Boman-dokumenttien), arkistojen viranomaisaineistojen sekä lehdistä löytyneiden Boman-mainintojen lisäksi Bomanin yritystä ja sen tuotantoa koskevan aineiston vahvistamiseksi jäljitin Bomanin huonekaluja ja yritykseen liittyvää muuta materiaalia lehti-ilmoitusten avulla.⁸⁹ Yhteydenottoja tuli Boman-huonekalujen omistajilta, asiakkailta, antiikkikauppailta, verhoilijoilta, Bomanin entisiltä työntekijöiltä tai heidän jälkeläisiltään, sekä Bomanin sukulaisilta. Olen vastaanottanut puheluita, sähköposteja, kirjeitä, valokuvia, kuitteja ja työtodistuksia ja vierailut yksityiskohteissa ja antiikkiliikkeissä. Kartoituksen tuloksena Boman-aineiston ajallinen kattavuus laajentui ja yrityksen työntekijöiden, asiakkaiden sekä Bomanin sukulaisten haastattelut tulivat mahdollisiksi.⁹⁰

87 *JOAC* 1907, 1910, 1912, 1914; *MAM* 1914.

88 Teollisuustilaston yleislomakkeita on kerätty vuodesta 1909 eteenpäin.

89 Aineiston keruusta ilmoitettiin seuraavissa lehdissä: *Helsingin Sanomat* 11.12.1999, *Turun Sanomat* 30.12.1999, *Glorian Antiikki* talvi/1999 ja *Glorian Koti* marras-joulukuu 1999. *Glorian Antiikissa* aineiston keruusta ilmoitettiin Museoviraston tutkija Heikki Hyvösen ja valokuvaaja Katja Hagelstamin Bomania käsittelevän artikkelin, ”Laatu puhuu puolestaan: Nicolai Bomanin Höyrypuusepäntehtas”, yhteydessä.

90 Suomalaisessa muotoiluhistorian tutkimuksessa haastatteluja ja kerättyä muistitietoa on käytetty monipuolisen lähdeaineiston osana melko usein. Keskeinen aineisto haastattelut ovat esimerkiksi Anna Valtosen teollisen muotoilun historiaa koskevassa tutkimuksessa (Valtonen 2007). Taideteollisuusmuseon 1980-luvun lopulla tekemä taiteilijahaastatteluaineisto on tärkeä muistitietoaineisto, jota on myös hyödynnetty tutkimuksissa (esim. Svinhufvud 2009). Haastattelulla on tärkeä rooli myös Susanna Aaltosen sisustusarkkitehtien

Taideteollisuusdiskurssia, 1920–1950-luvuilla esitettyjä ajatuksia ja näkemyksiä taideteollisuudesta ja kodinsisustuksesta, erityisesti huonekalutaiteesta, sekä puusepänteollisuudesta olen tutkinut pääsääntöisesti ammattilehtien ja sisustusoppaiden, jonkin verran myös laajemmalle levinneen lehtiaineiston avulla.⁹¹ Olen lukenut aikalaistekstejä ymmärtääkseni erilaisia näkemyksiä ja käsityksiä, joita muuttuvasta alasta aikanaan esitettiin.⁹² Samalla olen lukenut näitä tekstejä suhteessa Bomanin tapaukseen. Olen tarkastellut sitä, missä määrin ja minkälaisena Boman näissä aikalaieskusteluissa ylipäätään esiintyy ja erityisesti, miten Bomania käsiteltiin alan keskusteluissa esimerkiksi juuri näyttelyiden yhteydessä. Pyrin tulkitsemaan Bomanin huonekaluissa kulloinkin materialisoituvia ratkaisuja suhteessa muihin ajankohdaisiin näkemyksiin, siis siihen, minkälaisia näkemyksiä muuttuvasta alasta kulloinkin esitettiin.

Carl-Johan Bomanin arkiston ja muun keräämäni Boman-tutkimusmateriaalin ajallisesti epäsystemaattinen ja monenlaista dokumenttityyppiä sisältävä luonne on osaltaan vaikuttanut tutkimusasetelmani hahmottumiseen: olen nostanut esineet menneisyydestä, aikanaan esitetyistä ajatuksista ja toimintatavoista todistavina konkreettisina jälkinä tutkimukseni keskiöön. Bomanin huonekalujen modernista luonteesta teen tulkintoja esineiden ohella ja yhdessä monenlaisten lähteiden avulla – kuten aikansa taideteollisuuspuheen, Bomanin julkaisemien mainosten tai huonekaluja valmistaneiden työntekijöiden tai asiakkaiden haastattelujen avulla.

Olen tutkinut Bomanin huonekaluja museoiden kokoelmissa, mutta suurimman osan olen kohdannut yksityisissä ja julkisissa tiloissa, joissa ne ovat edelleen käytössä. Olen nähnyt ja kokeillut niitä: istunut erilaisissa tuoleissa, sohvilla, myös ruokapöydän, sohvapöydän ja kampauspöydän äärellä, olen silitelty huonekalujen pintoja, katsellut puupintojen ja ver-

amman muotoutumista käsittelevässä tutkimuksessa (Aaltonen 2010).

91 Taideteollisuuteen ja erityisesti huonekalutaiteeseen kohdistunutta puhetta olen tutkinut alan lehdistä *Arkkitiehti* 1921–1955, *Käsiteollisuus* 1922–1926 (erityisesti *Ornamon Taide-Käsiteollisuus* erikoisnumerot), *Ornamon vuosikirja* 1927–1935, 1937, 1945 ja *Domus* 1930–1933 sekä suuremmalle yleisölle suunnatuista lehdistä, joita arkkitehdit ja taide-teollisuuden suunnittelijat tai taiteilijat avustivat kirjoittajina *Kotiliedestä* joulukuun 1922–1955 ja *Kaunis Koti*-lehdestä 1948–1955. Puusepänteollisuuden näkökulmaa huonekalun uudistumiseen olen tutkinut *Puusepänteollisuus* ja *Puusepä-*lehdistä. Ammattilehdistö ei kata systemaattisesti koko tutkimusajanjaksoani, sen sijaan *Arkkitiehti* ja *Kotiliesi* kattavat melkein koko tutkimusajanjakson. Kodinsisustukseen liittyviä opaskirjallisuutta edustavat tässä Strengell 1923, Malmsten 1926, Setälä 1929, Strengell 1933 ja Karhi 1938.

92 Ammattiehdistä aineistona ja näkökulmana kodinsisustukseen ks. Sarantola-Weiss 2003, kansalliseen taideteollisuusalaan ks. esim. Kjetil Fallanin Norjan muotoiluhistorian yleisesitys Fallan 2017. Oppaat aineistona ks. Lees-Maffei 2014.

hoilukankaiden kuvioita ja värejä, aukaissut ja sulkenut kaappien ja lipastojen laatikoita ja ovia, lukinnut kiinni kirjoituslipaston alaslaskettavan kirjoitustason, katsellut verhoilijan aukaiseman tuolin sisuksiin. Olen valokuvannut ja mitannut, tehnyt muistiinpanoja kyseisistä esineistä. Nämä kohtaamiseni Bomanin huonekalujen kanssa ovat osa lähdetyöskentelyä, tässä tapauksessa ne ovat liittyneet ennen muuta tapaan lukea muita lähteitä: kokemukseni ja havaintoni esineistä ovat vaikuttaneet niihin havaintoihin, joita olen tehnyt siitä, miten menneisyyden ihmiset tutkimusajanjaksoni aikana ovat artikuloineet kokemuksiaan kyseisistä esineistä. Tämän olen antanut tapahtua tietoisena anakronismin vaaroista, mutta myös siitä, että oma kokemukseni esineistä auttaa havaitsemaan ja ymmärtämäänkin aikalaisten kirjoittamia tai haastattelussa kertomiaan kokemuksia.

Ehkä voimme ajatella, että kuten menneisyyden tekstit myös esineet ovat meille lähtökohtaisesti vieraita toisen maailman jälkiä ja kuten käyttämämme kieli tarjoaa mahdollisuuden menneisyyden tekstien kohtaamiseen, voimme hyödyntää myös omaa esineiden materiaalisuuteen liittyvää moniaistista kokemustamme ja ruumiimme tarjoamaa mittakaavaa samantapaisena esiymmärryksenä tai siltana menneisyydestä kertovien esineiden tulkintatyössä.⁹³ Voimme esimerkiksi pohdita, mitä käytännössä voi tarkoittaa se, että esine on niin suuri, että sitä ei voi ihminen ilman apuvälineitä liikuttaa tai niin hauras, että sitä tuskin voi hajottamatta koskettaa. Selvää on, että pitkään säilyessään esineet ovat muutoksille alttiita, ihmiset ja vaihtuvat ympäristöt kuluttavat ja muuttavat niitä, ja esineiden tulkintatyössä tarvitaan kriittisyyttä kuten muidenkin lähteiden tulkinnassa. Samoin on selvää, ettei historiantutkija voi tulkinnassaan omalla kokemuksellaan ohittaa menneisyyden ihmisen kokemusta. Usein esineet – vaikkapa sitten museon kokoelmissa nähtyinä tai kuvien tai sanojen välittämänä – tarjoavat vieraudessaan (tai tuttuudessaan) historiantutkijalle merkittävää ihmettelynaihetta tai vihjeitä, jotka ohjaavat tutkijaa esineiden ymmärtämistä edellyttävien kontekstien suuntaan. Näitä vihjeitä tutkija voi käyttää suuntaviittoina – tai johtolankoina Carlo Ginzburgin tapaan – siirtyessään muiden lähteiden pariin tulkitsemaan esineen merkitystä, sijaintia tai vaikutusta, siihen liittyviä tuntemuksia tai käytäntöjä menneisyyden ihmisten merkitys- ja kokemusmaailmassa.⁹⁴

93 Kokemuksesta menneisyyden kirjoitusten tulkinnassa Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikassa ks. Ollivero 2003. Historiantutkijan ennakkokäsityksistä tai alkuymmärryksestä tutkimuksessa ks. myös Vuolanto 2007, 310–312. Materiaalisuuden huomioonottamisesta esineiden tutkimisessa ks. esim. Löfgren 1997, 103–106; Meikle 1998; Lehtonen 2008, 90–96.

94 Mäkilalli 2010, 23–24; ks. myös Kaartinen 2005, 185–191.

Aikaisempi tutkimus

Bomanin yrityksen historiaa, Nikolai Bomania ja Carl-Johan Bomania on jonkin verran käsitelty aikaisemmassa kirjallisuudessa, osana laajempia kokonaisuuksia, kuten Turun kaupungin historiaa⁹⁵ tai suomalaisen puusepänteollisuuden historiaa. Aikaisemmin mainitussa Suomen puusepänteollisuuden liiton julkaisemassa, Paavo Susitaipaleen kirjoittamassa *Suomen Puusepänteollisuuden vaiheita* (1950) historiateoksessa käsitellään alan ensimmäisten tehtaiden joukossa melko laajasti myös Bomanin Höyrypuusepäntehtaan toimintaa Nikolai Bomanin aikana.⁹⁶ Kyseiseen kirjaan on ilmeisesti tukeuduttu usein myöhemminkin Nikolai Bomanista kerrottaessa.⁹⁷ Minna Sarantola-Weissin lisensiaatintutkimus suomalaisen puusepänteollisuuden historiasta (1995) tuo lisätietoa myös Bomanin historiasta.⁹⁸ Boman vilahtaa myös arkkitehtuurihistorian tutkimuksissa, kun yritys on toiminut yhteistyökumppanina asianosaisten arkkitehtien kanssa tai ollut mukana toteuttamassa määrätyn kohteen sisustuksia. Tässä yhteydessä on erityisesti mainittava Anna-Lisa Ambergin Eliel Saariseen liittyvä tutkimustyö.⁹⁹ Bomanin varhaisempaa historiaa kuvaavia, erilaisissa yhteyksissä julkaistuja artikkeleita löytyy mm. *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* -kirjan (1908) turkulaisia teollisuuslaitoksia esittelevästä osasta sekä Ruotsin kuninkaallisen hovihankkijan arvonimen saaneita yrityksiä esittelevästä kirjasta *Svenska Kungl. Hovleverantörer* (1927). Heikki Hyvösen artikkeli antiikkialan lehdessä vuodelta 1999 on myös syytä tässä yhteydessä mainita.¹⁰⁰

Carl-Johan Bomanin johtajuuden ajalta Bomanin tehtaan vaiheet samoin kuin hänen huonekalutuotantonsa ovat Nikolai Bomanin aikaakin vähemmän tunnettuja.¹⁰¹ Ruotsalainen kirjailija Ulf Hård af Se-

gerstad julkaisi 1960-luvulla kirjoja sekä suomalaisen että pohjoismaisen taideteollisuuden historiasta ja kuten edellä totesin, hän oli yhteydessä myös Carl-Johan Bomanin materiaalinhankintamieheensä.¹⁰² Teoksessaan *Moderna möbler från Danmark, Finland, Norge och Sverige* (1963) Hård af Segerstad lausui parisivuisessa Suomen huonekalutehtävistä kuvanneessa osuudessa tämän tutkielman kannalta inspiroivat sanansa “På 1910- och 20-talen kom Carl Johan Boman och framlidne Werner West att framtråda som förmedlare mellan äldre tradition och modern syn på möbelkonsten.”¹⁰³ Juuri tätä huonekalutaiteen vanhan perinteen ja modernin näkökulman suhdetta olen halunnut ymmärtää paremmin. Ulf Hård af Segerstadin kirjassa Bomanin tuotannosta tarkemmin lausutut sanat keskittyivät kuitenkin sodanjälkeiseen aikaan.

Suomalaisen taideteollisuuden ja muotoilun yleisesityksinä ja myös inspiraation lähteitä Bomanin tapauksen ajattelulle osana suomalaisen taideteollisuuden historiaa ovat olleet yleisteokset Pekka Korvenmaan *Taide & teollisuus: johdatus suomalaisen muotoilun historiaan* (2009) yhdessä aikaisempien Erik Kruskopfin *Suomen taideteollisuus: suomalaisen muotoilun vaiheita* (1989) sekä Leena Maunulan *ARS Suomen taide* -kirjasarjassa julkaistujen taideteollisuutta koskevien artikkelien (1990–1991) kanssa.

Suomalaisen taideteollisuuden historiaa 1920–1950-lukujen osalta on tutkittu useassa taidehistorian alan väitöstutkimuksessa. Näistä Susanna Aaltosen sisustusarkkitehdin ammatin kehittymistä tarkasteleva tutkimus (2010) on tärkeä oman tutkimukseni kannalta valottaessaan suunnittelijänäkökulmaa paitsi suomalaisen sisustussuunnittelun myös huonekalusuunnittelun historiassa. Professio- ja sukupuolentutkimusta yhdistävässä tutkimuksessaan Aaltonen tarkastelee sisustusarkkitehdin ammatin muotoutumista koulutuksen sekä alan julkisuuden näkökulmasta ja tutkii tarkemmin 1940-luvulla ammattiin valmistunei-

95 Jutikkala 1957; Laakso 1980.

96 Susitaival 1950, 160. Susitaival ei kerro lähteitään, mutta tekstin sisältämät anekdootit Nikolai Bomanin luonteesta, hänen kommentistaan eri tilanteissa ym. viittaavat myösmuistitietoon. Susitaival lienee ollut kirjaa valmistellessaan yhteydessä Carl-Johan Bomanin, sillä kirjan kuvamateriaalia on valokuvakopioina myös Carl-Johan Bomanin arkistossa.

97 Ks. esim. Miestamo 1981, Kruskopf 1989 ja Maunula 1989.

98 Sarantola-Weiss 1995.

99 Anna-Lisa Amberg on Eliel Saarisen sisustuksia ja huonekaluja käsittelevissä tutkimuksissaan kartoittanut N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan toimintaa siltä osin, kuin se on liittynyt Saarisen tuotantoon sekä kirjoittanut Nikolai Bomania käsittelevän artikkelin Suomen Kansallisbiografiaan. Ks. Amberg 1987, Amberg 1990, Amberg 2003 ja Amberg 2002. Bomanin tuotantoa käsitellään myös esim. Jukka Relaksen Presidentinlinnan sekä Kultarannan sisustuksia käsittelevissä tutkimuksissa, ks. Relas 2013 ja Relas 2014, sekä Anna Ripatin Jac. Ahrenbergia käsittelevässä tutkimuksessa, ks. Ripatti 2011.

100 Hyvönen 1999.

101 Aikaisemmin julkaisemani artikkelit poislukien

Carl-Johan Boman ja hänen tuolikeksintönsä useimmiten vain mainitaan kulloisessakin laajemmassa yhteydessä. Ks. Susitaival 1950, 170; Anker 1982, 151; Kruskopf 1989, 101. Carl-Johan Boman esitellään myös hakuteoksessa *Svensk Möbelleksikon* I, 1962.

102 Ulf Hård af Segerstadin kirje Carl-Johan Bomanille 25.9.1961, I 4:3, CJBA, KA. Hård af Segerstad mainitsee Carl-Johan Bomanin ainakin kirjoissaan *Nordisk nyttonkonst* 1961 (suom. *Pohjoismaiden taideteollisuutta* 1961), *Moderna möbler från Danmark, Finland, Norge och Sverige* 1963 sekä *Suomen taideteollisuus* 1968.

103 Hård af Segerstad 1963, 117. Ruotsalaiskirjailija oli selvästikin vaikuttanut Carl-Johan Bomanin työstä. Hänen mukaansa tuolloin vielä toimeliaalla Bomanilla, jota Hård af Segerstad luonnehti nimityksellä Suomen huonekalutaiteen “grand old man”, oli erinomainen tuntemus sekä huonekalutuotannon käsityömäiseen kuin myös sen tekniseen puoleen. Hård af Segerstad piti Bomanin pinottavia tuolimalleja “lähinnä nerokkaina”. Hård af Segerstad 1963, 117.

ta Carin Bryggmania ja Lasse Ollinkaria. Näistä Bryggman teki yhteistyötä myös Oy Boman Ab:n kanssa.

Leena Svinhufvudin tutkimus (2009) käsittelee puolestaan maailmansotien välisen ajan ”nykyaikaistuvaa tekstiilitaidetta” ja sen modernismia, ja siten käsittelee osin samaa problematiikkaa kuin oma tutkimukseni, joskin näkökulmamme ovat erilaiset. Svinhufvud tarkastelee koko tekstiilialaa ja painottaa alan instituutioita ja niiden välisiä valtakamppailuja. Omassa tutkimuksessani tarkastelen huonekalutaitteen modernisoitumista yhden alalla toimineen yrityksen ja siellä suunniteltujen ja valmistettujen huonekalujen kautta. Myös suomalaista lasimuotoilua 1940–1960-luvuilla käsittelevä Kaisa Koiviston tutkimus (2001) on ollut kiinnostava lähestymistavaltaan, jossa suunnittelun rinnalle nousevat teollisuuden ja kuluttajien näkökulmat. Märta Lagus-Wallerin lisensiaattitutkimus (2006) arkkitehti Elna Kiljanderista on tärkeä käsitellessään myös Kiljanderin ja tekstiilitaiteilija Marianne Strengellin vuonna 1934 perustamaa sisustusliikettä Oy Koti-Hemmet Ab:ta. Harri Kalhan väitöstutkimus (1997) ja siihen pohjaavat myöhemmät artikkelit käsittelevät puolestaan nk. edustusnäyttelyiden roolia kansallisen modernin taideteollisuuden kansainvälisessä läpimurrossa toisen maailmansodan jälkeen, sekä taidekäsityön roolia modernin taideteollisuuden yhteydessä. Molemmat aiheet ovat olleet tärkeitä tarkastellessani myös Carl-Johan Bomania ja Oy Boman Ab:ta. Myös Kalhan analyysit taideteollisuusesineistä esittävästä valokuvista ovat olleet tärkeitä ajatuskumppaneita omille tulkinnoilleni.

Minna Sarantola-Weiss analysoi tutkimuksessaan *Sohvaryhmän läpimurto. Kulutuskuultuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa* (2003) määrättyä ajankohtana suosittua yksittäistä esineryhmää laajasti kontekstualisoivalla otteella, ja valottaa myös kansainvälisen ja suomalaisen kodinsisustuskeskustelun vaiheita ennen 1960-lukua. Seija Heinäsen (2006) tutkimus taideteollisuutta ja käsityötä käsittelevästä aikalaispuheesta alan lehdissä 1900-luvun alusta 1930-luvulle liittyy samaan aihepiiriin. Pekka Korvenmaan tutkimukset huonekalualasta yleensä ja sisustusarkkitehti Ilmari Tapioväärasta ovat olleet myös tälle tutkimukselle tärkeitä.¹⁰⁴

Suomen teollisuuden historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa puusepänteollisuus on jäänyt verraten vähäiselle huomiolle osana puunjalostusteollisuutta, jossa mittakaavaltaan merkittävämmät teollisuudenalat kuten saha- tai vaneriteollisuus vievät päähuomion.¹⁰⁵ Edellä Boman-tutkimuksen yhteydessä jo mainitut Minna Sarantola-Weissin lisensiaattitutkimukseen perustuva *Kalusteita kaikille* (1995) on

perustutkimus suomalaisen puusepänteollisuuden historiasta. Myös Jouni Kempin historian opin- näyte (1988) suomalaisen puusepänteollisuuden ta- loudellisesta asemasta 1939–1986 on syytä mainita. Paavo Susitaipaleen kirjassa *Suomen puusepänteol- lisuuden vaiheita* (1950) käsitellään popularisoival- la otteella puusepän ammatin historiaa ja tuotannon teollistumisen kehitystä varhaisvaiheista lähtien painopisteen ollessa juuri huonekalujen valmis- tuksessa. Aikalaiskirjallisuudeksi katsottava, mut- ta myös historiakatsauksen sisältää vuonna 1933 julkaistu insinööri Kauko Kuoppamäen kirjoittama tutkimus *Puusepänteollisuutemme ja sen rationali- sointi*. Puusepänteollisuuden tilannetta pitemmällä aikavälillä luonnehtii myös Suomen Puusepänteol- lisuuden Liiton asiamies Frans Schuffert vuonna 1925 julkaistussa artikkelissaan ”Suomen puuse- pänteollisuus”.

Suomalaisista puusepän- ja huonekaluteollisuu- den yrityksistä on kirjoitettu historiikkejä ja juh- lakirjoja sekä näyttelyiden yhteydessä julkaistuja teoksia. Alvar ja Aino Aallon huonekalusuunnit- telua ja Artekia (perust. 1935) käsittelevien tutki- musten¹⁰⁶ lisäksi yritysnäkökulmaa huonekaluhis- toriaan ovat tuoneet taidehistorian oppinäytteisiin pohjautuvat Marja Supisen tutkimus Louis Spar- ren Iris Oy:stä (1993) ja Riitta Miestamon Askon huonekalutehtaan vaiheita ja tuotantoa käsittelevä tutkielma (1980)¹⁰⁷, sekä Kerstin Smedsin tutkimus Skannosta (1996) ja Leena Karttusen tutkimus Kera- van Puusepäntehtaasta (2014).¹⁰⁸ Kodinsisustuksen kannalta olennaisen asuntojen ja asumisihanteiden historiantutkimuksesta merkittävin apu on koko tutkimusajanjaksoni kattavat Kirsi Saarikankaan tutkimukset.¹⁰⁹

Modernismia on muotoilun historiassa tutkittu pal- jon, ja siitä enemmän seuraavassa luvussa. Alison J. Clarken tutkimus Tupperware-astioista 1950-lu- vun Yhdysvalloissa (1999) on ollut tärkeä esimerkki kulttuurihistoriallisesta tutkimusotteesta, jossa sekä muotoilun että arjen esinekuultuurin kontekstissa esiintynyttä käyttöesineitä tarkastellaan useasta nä- kökulmasta, paitsi suunnittelun, valmistuksen ja ma- teriaalin myös myynnin ja kulutuksen näkökulmista,

106 Esim. Suhonen 1985; Suominen-Kokkonen 2007; *Alvar Aalto Designer* 2002; *Aino Aalto* 2004; *Artek and the Aaltos: Creating a Modern World* 2016.

107 Askon historiasta ks. myös Saalaste 1948 ja Kurjensaari 1968.

108 Supinen 1993; Miestamo 1980; Smeds 1996b; Karttu- nen 2014. Yritysnäkökulma on mukana myös esim. Marjatta Heikkilä-Rastaa vaatetus- ja tekstiilialan väitöstutkimukses- sa, ks. Heikkilä-Rastas 2003, ja Heidi Pietarisen tekstiilitai- teilija Marjatta Metsovaaraa käsittelevässä tutkimuksessa, ks. Pietarinen 2009.

109 Erityisesti 1940- ja 1950-lukujen asuntohistoriaa valai- sevat tarkemmin esim. Saarikangas 1993 ja 2002 sekä Aarnio 2004 ja 2005; Herneoja 2007 ja Sanaksenaho 2017.

104 Aikaisemmista suomalaisen funktionalismin tulkinnois- ta huonekalujen kohdalla ks. myös Keinänen 1980 C2; Peltö- nen 1982.

105 Esim. Alho 1949.

ja huomiota kiinnitetään esineeseen liittyviin sosiaalisiin suhteisiin ja kulttuurisiin merkityksiin määrittäessä historiallisessa ja paikallisessa kontekstissa. Jeffrey Meiklen artikkeli muotoiluhistorian tutkimuksen suhteesta esineisiin (1998) puolestaan yhdessä Thomas J. Schlerethin materiaalsen kulttuurin historian tutkimusperinteestä tulevien tutkimusten (1990) kanssa herätti aikanaan pohtimaan esineiden materiaalisuutta. Judy Attfieldin artikkeli populaarista kahvipöydästä modernin käytäntönä (1997) oli aikanaan tärkeä siirtäessään modernin huonekalun tutkimuksen fokuksen käyttäjäkontekstiin. Niin ikään Penny Sparken tutkimukset ovat olleet tärkeitä inspiraation lähteitä mm. problematisoidessaan muotoilun modernismin historiaa sukupuolen näkökulmasta ja nostamalla naiskulttuurin esiin (*As Long as It's Pink* 1995), lähestyessään interiööriä ja sisustuksia laajasta modernin näkökulmasta (*Modern Interior* 2008) sekä tarkastellessaan kodinsisustuksen ammatteja ja asiantuntijuutta myös sukupuolen näkökulmasta.

1.5. Huonekalutaiteen moderni murros

Vuonna 1990 taidehistorioitsija Paul Greenhalgh määritteli muotoilun modernismia seuraavasti: kansainvälisen modernin liikkeen, modernismin (Modern Movement, Modernism) ideat alkoivat kehkeytyä 1800-luvulta alkaen, mutta ne kiteytyivät koherentiksi ideologiaksi ja tyyliksi vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Modernismi tarkoitti muotoilussa nimenomaisesti liikettä, jonka ideologia tiivistyi 1920-luvulla eri paikoissa, kuten taidekoulu Bauhausissa Saksassa tai arkkitehti Le Corbusier'n kotikaupungissa Pariisissa, ja useiden ihmisten, lähinnä arkkitehtien ja taiteilijoiden, toimesta julkaistuissa manifesteissa ja muissa ilmauksissa. Näistä, osin keskenään ristiriitaisistakin lähteistä – ja omasta, vuoden 1990 näkökulmastaan käsin tekemistään havainnoista – Greenhalgh listasi liikkeen ideologian keskeiset piirteet. Niitä olivat rajojen purkaminen, sosiaalinen moraali, totuus, kokonaistaideteos, teknologia, funktionaalisuus, kehitys, historiavastaisuus, abstraktio, kansainvälisyys/universaalisuus, tietoisuuden muuttaminen ja teologia. Monet näistä ominaisuuksista oli löydettävissä jo aikaisemmin esitetyistä muotoilun tai arkkitehtuurin teorioista, mutta nimenomaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ajan muotoilun modernismille oli ominaista aineiden kietoutuminen yhtenäiseksi ideologiaksi, joka 1930-luvun alkuun tultaessa materialisoitui kansainväliseksi, tunnistettavaksi tyyliksi.¹¹⁰

Samoihin aikoihin, viimeistään 1990-luvun puolivälissä, edellä kuvattuun tulkintaan 1900-luvun muotoilun modernismista alettiin luoda kriittisiä katseita eritoten sukupuolen, mutta myös (taide)käsityön tut-

kimuksen näkökulmista. Erityisesti Penny Sparken tutkimus *As Long As It's Pink: The Sexual Politics of Taste* (1995) nosti kriittiseen tarkasteluun muotoilun modernismin maskuliinisen luonteen kohdistamalla oman katseensa 1900-luvun materiaalsen kulttuuriin naisnäkökulmasta ja eritoten kuluttavan naisen näkökulmasta.¹¹¹ Modernin käsityön ja taidekäsityön tarkastelun kohteeksi ottavasta tutkimuksesta mainittakoon Tanya Harrodin tutkimus *The crafts in Britain in the 20th century*.¹¹² Myös Suomessa Harri Kalhan toisen maailmansodan jälkeisiä Suomen taideoollisuuden edustusnäyttelyitä tarkasteleva tutkimus (1997) nosti kriittisesti esiin modernismin suhteen sukupuoleen ja käsityöhön.¹¹³

Suomalaista modernia muotoilua esiteltiin vuonna 1998 kansainvälisen näyttelyn ja julkaisun *Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities 1930–1997* voimin. Näyteltyjulkaisun johdannossa arkkitehti Alvar Aallon merkitystä korostettiin suomalaisen modernismin keskushenkilönä.¹¹⁴ Samassa yhteydessä kuitenkin alleviivattiin suomalaisten tutkijoiden näkemystä modernismin vaihtoehtoisista tulkinnoista, erityisesti mainiten Arttu Brummerin. Hankkeen keskeisenä tavoitteena olikin suomalaisen modernismin monikasvoisuuden esiinnosto.¹¹⁵ Arttu Brummerin moderni-käsitystä – vitalistisessa ja antirationaalisessa pedagogiikassaan hän painotti käsityön roolia ja yksilöllistä luovaa ilmaisua – pohtiessaan Harri Kalha totesi, että yhden, oikean modernismin (”modernism proper”) sijaan olisi asiallisempaa puhua vaihtoehtoisista modernismeista (”alternative modernisms”) – siis modernismeista monikossa.¹¹⁶

Voidaan siis todeta, että muotoilun historiassa pitkään vallalla ollut, mm. teknologiaa ja rationaalisuutta, teollista sarjatuotantoa, uusia materiaaleja, koristeetonta ja pelkistettyä muotokieltä sekä sankarimuotoilijoita korostanutta modernismitulkintaa on muotoilun historian tutkimuksessa kritisoitu viimeistään 1990-luvulta lähtien mm. naissukupuolen, käsityön, koristeen, kuluttajan, kodin tai vaikkapa kuvataiteen vaikutuksen jättämisestä liian vähälle huomiolle.¹¹⁷ Uusista näkökulmista tarkasteltu-

111 Muita keskeisiä uranuurtajia sukupuolinäkökulman tuomisessa muotoiluhistoriaan ovat mm. artikkelikokoelmat *A View from the Interior: Women & Design* alkup. 1989, uusittu painos 1996 ja *The Gendered Object* 1996. Aiheesta lisää ks. Svinhufvud 2010, 27–28, myös Aaltonen 2010, 32.

112 Harrod 1999.

113 Kalha 1997.

114 ”As a leading advocate of progressive design, Aalto played a critical role, both in bringing modernism to Finland and in shaping Finnish design culture.” Stritzler-Levine 1998, 11.

115 ”to reveal the greater diversity and multifaceted nature of modernism in Finland.” Stritzler-Levine 1998, 11.

116 Kalha 1998, 42.”

117 Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi ks. mm. *Moder-*

110 Greenhalgh 1990, 1–14.

na taideteollisuuden tai muotoilun moderni(smi) näyttäytyy aikaisempaa moni-ilmeisempänä. Jos aikaisemmassa historiankirjoituksessa kansainvälistä muotoilun modernismia 1920- ja 1930-luvun osalta edusti Le Corbusier'n metallirunkoinen tai Aallon koivuvanerista taivutettu tuoli, nykytutkimuksen tarkastelemista modernismeista voi poimia esimerkiksi englantilaisia omakotitaloja ja niiden sisustuksia, ”esikaupunkien modernismia” (”suburban Modernism”) tutkineen muotoiluhistorioitsija Deborah Sugg Ryanin esiin nostaman antiikkityylisen pöytävalaisimen, jonka jalustaan oli upotettu levysoitin. Sugg Ryanin modernismitulkinnassa korostuu modernin kokeminen ja moderni elämäntapa, johon vuonna 1923 esitelty sisustusesine nimenomaan liitettiin.¹¹⁸

Toisaalta tulkinnoissa on myös voitu tehdä ero modernin ja modernistisen koristetaiteen, taideteollisuuden tai muotoillun esineen välille. Esimerkiksi maailmansotien välisellä ajalla laajasti levinyt tyyli, art deco, joka sijoittui (eurooppalaisen) vallitsevan ja dominoivan modernismitulkinnan ulkopuolelle – ja pitkään myös historiankirjoituksen unholaan –, määriteltiin Lontoon Victoria & Albert museon näyttelyssä vuonna 2003 ”moderniksi, vaan ei modernistiseksi” koristetaiteeksi ja muotityyliksi.¹¹⁹

Suomalaisessa taideteollisuuden historian tutkimuksessa on puhuttu pohjoismaiseen tapaan functionalismista, tai ”Alvar Aallon modernismista”, ja sille ”vaihtoehtoisista modernismeista” – modernismeista nimenomaan monikossa ja kronologisestikin tarkastellen eriaikaisina.¹²⁰ Tutkimuksessa on tarkennettu katse ”tekstiilitaiteen modernismiin”¹²¹, ”jälleenrakentamisajan modernismiin”¹²² tai yleensä ”suomalaiseen modernismiin”¹²³ sitoen ilmiötä rajatummin aikaan ja paikkaan. Moderni muotoilu ja modernismi ovat keskeisiä termejä myös toisen maailmansodan jälkeisen suomalaisen taideteollisuuden kultakauden, kansainvälisen menestyksen ja Finnish Designin yhteydessä. Harri Kalha on käyttänyt tässä yhteydessä modernin taideteollisuuden joustavuutta

nia on moneksi 2004; Vihma 2002; Svinhufvud 2009; Reed 2009.

118 Sugg Ryan 2018, 15–17.

119 ”Art Deco is the name given to the ’modern’, but not Modernist, twentieth-century style”. Benton & Benton 2003, 13. Riitta Nikula pohti kysymystä art decosta muotina ja tyylinä Designmuseon ”Art deco – Modernia eksotiikkaa” -näyttelyn yhteydessä, ks. Nikula 2005. Ks. myös Sparke 2008, 103–104.

120 Stritzler-Levine 1998, 11; Kalha 1998, 42; Aaltonen 2010, 13.

121 Svinhufvud 2009, 14.

122 Aaltonen 2012, 1. Ks. myös Aaltonen 2010, 14.

123 Esim. Helsingin taidemuseossa nähty näyttely ja siihen liittynyt julkaisu *Modernia elämää! Suomalainen modernismi ja kansainvälisyys* vuonna 2017.

korostaen termiä ”ambivalentti moderni”.¹²⁴

Pohjoismaisessa muotoiluhistorian tutkimuksessa on tarkasteltu modernin taideteollisuuden tai modernismin kansallisia ominaispiirteitä tai yhteisen, pohjoismaisen tai skandinaavisen modernin muotoilun historiallista rakentumista.¹²⁵ Myös muualla modernismin tai 1900-luvun modernin muotoilun paikallisia tai kansallisia piirteitä on tarkasteltu.¹²⁶ Helsingin taidemuseossa suomalaista modernismia esitelleen ”Modernia elämää!”-näyttelyn (2017) julkaisussa todettiin näyttelyyn valittujen, modernismia jäsentävien teemojen (edistysusko modernin mielenmaisemana; teollisuuden ja massatuotannon vaikutus; koulutuksen, tasa-arvon ja vastuullisuuden ihanteet; elintason nousu; Suomi-kuvan rakentaminen ja modernismin perintö jälkipolville) esitelyn jälkeen: ”Modernismi tarjoaa loppumattoman määrän mahdollisia näkökulmia, ja juuri moniäänisyys tekee siitä elävän tutkimuskohteen.”¹²⁷

Myös kansainvälisessä tutkimuksessa modernismia ja modernia muotoilua on jäsennetty korostamalla ja nimeämällä sen erilaisia variaatioita, mukaan lukien ns. populaareja moderneja tyyliä (”popular modern styles”). Englanninkielisissä yhteyksissä käytettyjä nimityksiä ovat esim. modernist, moderne, modernistic, streamlined, surreal, contemporary, retro ja minimal.¹²⁸ Christopher Reed on poiminut 1920-luvulta käyttöönsä adjektiivin ”amusing” ja nimennyt sillä (”Amusing Style”) omanlaisensa brittiläisen modernismin variaation. Kyse on esimerkiksi 1920-luvun englantilaisen *Vogue*-lehden palstoilta välittyvästä sisustusten hulvatonta vapautta, leikkiä, teatraalisuutta, huumoria, mutta myös vierautta, ulkomaalaisuutta ja feminiinisyttä korostaneesta modernismista. Kyseistä tyyliä rakennettiin tietoisesti mm. Bloomsbury-taiteilijaryhmän jäsenten sisustamiin tiloihin, joissa ”olttiin moderneja”.¹²⁹ Toisena esimerkkinä mainittakoon ”Livable Modernism”, jota Kristina Wilson on käyttänyt 1930-luvun Yhdysvalloissa keskiluokkaisen, mukavuutta korostaneen sisustus- ja huonekalutyylin yhteydessä.¹³⁰ ”Suburban Modernism” on puolestaan jo esillä ollut Deborah Sugg Ryanin nimitys alemman keskiluokan uusien omakotitalojen ja niiden sisustuksien yhteydessä havaittavalle modernismille maailmansotien välisen ajan Englannissa.¹³¹ Modernismin luonnetta

124 Ks. Kalha 1997, 19–20. Ks. myös esim. Aaltonen 2010, 249.

125 Esim. Mussari 2016, *Scandinavian Design: Beyond the Myth* 2003; *Scandinavian Design: Alternative Histories* 2012. Muotoilu osana muita taidealoja ks. Ashby 2017.

126 Esim. Wright 1997.

127 *Modernia elämää! Suomalainen modernismi ja kansainvälisyys* 2017, 9.

128 Sparke 2008, 3. Ks. myös esim. Sugg Ryan 2018, 8.

129 Reed 2004, 236–237; Reed 2009, 81–83, 85.

130 Wilson 2004.

131 Sugg Ryan 2018, 15–17, 19, 21, 59–60.

ajallisesti muuttuvana on nostettu esiin sitomalla termi tiettyyn ajankohtaan, kuten ilmaisussa ”mid-century modernism”.¹³²

Suomen taideteollisuuden historiassa on pitkään puhuttu funktionalismin läpimurrosta erityisesti vuoden 1929 Turun messujen ja Helsingin taidehallissa nähdyn *Pienasunto?* -näyttelyn yhteydessä.¹³³ Suomalaisen muotoilun historian yleisesityksensä (2009) Pekka Korvenmaa kirjoittaa:

Suomessa, kuten kaikissa Pohjoismaissa, tyyli-
murroksen vuorovesi vaihtoi klassismin modernismiin 30-luvun taitteessa. Pohjoismainen viitekehys on tärkeä, koska modernismin ohjelma ja ideologinen sisältö sai näissä maissa vahvasti sosiaalisen ja reformistisen sisällön. Arkkitehtuuria, taideteollisuutta ja graafista suunnittelua 30-luvun alusta lähtien leimannut modernismi toimi osana modernisaatiota, jossa ”uusi muoto” palveli edistyksenä koettua yhteiskunnallista, teollista ja kulttuurista muutosta. Muuntuneena ja rakenteellisesti syvenevänä tämä modernisaatiokehitys leimasi Suomen kehitystä 70-luvulle asti.¹³⁴

Kuten edellä on nähty, taideteollisuuden (tai muotoilun) modernismi näyttäytyy monien tutkimusten valossa kuitenkin moninaisena, erilaisia tulkintoja sisältävänä ilmiönä. Kaikki tulkinnat eivät alleviivaneet samaa ”sosiaalista ja reformistista sisältöä”.

Myös Bomanin tapauksessa on mielekästä pitää modernin huonekalun ajatus ja toteutus lähtökohteisesti tutkimuskysymyksenä: miten modernia Bomanin huonekalujen yhteydessä aikanaan tulkittiin ja ilmaistiin? Tässä tutkimuksessa tavoitteenani ei ole erityisesti määrittellä tai nimetä sitä, minkälaisia modernismia Bomanin huonekalut (kulloinkin) edustivat. Pikemminkin olen kiinnostunut Bomanin huonekalujen modernisoitumisesta, kyseiseen tapaukseen liittyvästä muutosprosessista kyseisten kolmenkymmenenviiden vuoden aikajänteellä sekä siitä, miten niihin eri aikoina – vuosikymmenten mittaan – kytkeytyi erilaisia moderniin liitettyjä ominaisuuksia tai merkityksiä.

Modernismiin on liittynyt myös ajatus ”oikeasta” ja ”näennäisestä” tai pseudo-modernista tyylistä. Esimerkiksi Deborah Sugg Ryan kirjoittaa 1920- ja 1930-lukujen modernistisesta tyylistä (”Modernistic style”), jota ”oikean” modernismin kannattajat pitivät ala-arvoisena ja valheellisena: modernistinen tyyli nähtiin kaupallisesti värityneenä ja puhtaan käytännöllisyyden sijaan sitä leimasi moderni koristeellisuus art decon hengessä.¹³⁵ Suomessakin kirjoitettiin ”teko-funkiksesta” 1930-luvun taitteessa. Kritiikkiä herätti tapa tulkita uutta ajattelua pinnallisesti ja

käyttää funktionalismi-termiä merkitsemään ”vain” uutta tyyliä, ilman funktionalismin teorian kunnollista toteuttamista. Uudistajien mielestä kysymys oli ohimeneviä muotityylejä syvemmälle menevästä muutoksesta.¹³⁶ Myös Bomanin 1930-luvun huonekaluja on pidetty eräänlaisina modernia jäljittelevinä tai sitä vääristävinä esityksinä. Esimerkiksi Maire Gullichsen, suomalaisen modernin kuvataiteen ja taideteollisuuden keskeinen taustahahmo ja vaikuttaja, yksi neljästä Artekin perustajasta, kertoi 1970-luvulla tehdyssä haastattelussa perheensä 1930-luvun puolivälissä sisustetun uuden kodin modernista sisustuksesta: mukana oli uudenaikaisia huonekaluja (moderna möbler) mm. Alvar Aallon tuoli, mutta myös Bomanin ”eräänlaisia kvasi-moderneja huonekaluja”.¹³⁷ Bomanin huonekalut eivät tässä yhteydessä edustaneet Gullichsenille oikeanlaisia modernia.

Modernismien lisäksi muotoilua, huonekaluja tai sisustamista on tulkittu myös laajemmin modernin ja moderniteetin kontekstissa. Teolliseen tuotantoon, kulutukseen sekä innovaation ajatukseen sidottu käsitys muotoilusta on voitu nähdä ylipäätään moderniteetin erottamattomana osana. Tästä lähtökohdasta ajateltuna muotoilu ylipäätään nähdään syntyneen modernin ajanjakson olosuhteissa. Tällöin muotoilulla tarkoitetaan toimintaa, jonka jäljittäminen historiallisesti (siis muotoilun historian esitykset) aloitetaan usein 1700-luvun Englannista, teollistumisesta, kaupan ja markkinatilanteen muutoksista sekä näihin liittyen syntyvästä uudenlaisesta mallisuunnittelusta.¹³⁸ Muotoilua ja moderniteettia yhdistää kehityksen eetos, jossa muutos nähdään positiivisena. Judy Attfieldin sanoin muotoilu voidaan nähdä ”moderniteetin käytäntönä”.¹³⁹

Penny Sparke on puolestaan aikaistanut modernin interiöörin tai modernin sisustuksen aikajännettä ja näkökulmaa 1900-luvun alkupuolen modernismista 1800-luvulle nojaten erityisesti Walter Benjaminin kirjoituksiin porvarillisesta koti-interiööristä 1800-luvun modernisoituvan kaupungin yhteydessä. Sparken tarkastelun lähtökohtana on Benjaminin ajatus yksityisen ihmisen ja modernin sisustuksen samanaikaisesta ilmaantumisesta historiaan, samanaikaisesta ”astumisesta historian näyttämölle”. Tämä tapahtuu 1800-luvun puolivälissä ja liittyy olennaisesti yksityisen ja julkisen tilan väliseen eroon. Yksityinen interiööri tarjosi puitteet asukkaansa itse-reflektoinnille ja sisäisyydelle. Sparken mukaan

136 Esim. P. E. Blomstedt 1930. Ks. myös Svinhufvud 2009, 18.

137 ”ett slags kvasi-moderna möbler”, Lagus-Waller 2006, 122.

138 Esim. Forty 1986, ks. myös Sparke 2013, 12–13, 30–31. Tätä rajausta haastavat lähtökohdiltaan länsimaista katsetta laajemmat historiaesitykset, kuten muotoiluhistorioitsija Victor Margolinin suurteos *World History of Design* 2015.

139 Attfield 1997; Attfield 2000, 12–13.

132 Esim. Clarke 2015.

133 Ks. esim. Heinonen 1979 ja Svinhufvud 2009, 14–15.

134 Korvenmaa 2009, 96.

135 Sugg Ryan 2018, luku 3, erit. 69–72.

huonekalujen tyyli ei ole tässä tarkastelutavassa modernin interiöörin olennainen kriteeri, vaan moderni interiööri voi sisältää historiallisia tyyliä tai niihin viittaavia tyyliä – tai tyyliä tradition hylänneitä esineitä.¹⁴⁰ Moderniteetin moniulotteinen kosketuspinta modernin interiöörin kehitykseen liittyy Sparken mukaan paitsi julkisen ja yksityisen sfäärien suhteeseen myös sisustusalan ammatillistumiseen; kehittyvään teknologia-suhteeseen; ”hypertietoisuuteen” siitä, mitä merkitsi nykyajassa eläminen katse tulevaisuudessa; positiivisena suhtautumisena massamediaan, kulutukseen, markkinapaikkoihin; individualismin, sisäisyyden (interiority), itsen painotukseen sekä maun tärkeyteen erottautumisen ja sosiaalisen statuksen merkittäjänä.¹⁴¹

1800-luvun eklektismi, jota historiallisten tyylien suosio kodinsisustuksessa ilmensi, on tulkittu vastaukseksi ihmisten tarpeeseen kodin ulkopuolella tapahtuneeseen voimakkaaseen muutokseen. Viktoriaaninen kulttuuri katsoi samanaikaisesti eteenpäin ja taaksepäin ja kykeni siten sopeutumaan ja sulattamaan jatkuvan muutoksen. Femininiininen kodikkuus oli keskeinen vastavoima eteenpäin rynnivälle, vanhaa järjestystä hajottavalle ja tuhoavalle muutokselle.¹⁴² Edelleen Benjaminin viitaten Penny Sparke tähdentää, että viktoriaaninen kotikeskeisyys, joka määrittyi tradition ylläpidon ja moderniteetin vastustamisen kautta, pitää ymmärtää nimenomaan modernisuuteen (modernin kokemuksen) olennaisesti liittyvänä. Myös Marshall Bermanin mukaan kokemus modernista on nimenomaan elämistä ristiriitaisessa tilanteessa: halu edetä, kasvaa, seikkailla tuntemattomilla alueilla, olla vallankumouksellinen – ja samanaikaisesti tarve pysyä kiinnittyneenä johonkin, kuten historiaan, olla konservatiivinen.¹⁴³ 1800-luvun kodikkuudessa tradition ylläpito materialisoitui muun muassa historiatyylien suosiossa, olivatpa kalustot ja kalusteet sitten antiikkia, vanhojen tyylien pohjalta tehtyjä kopioita tai niitä vapaasti mukaellen tehtyjä uushistoristisia tyyliä. Näin ajatellen moderni kokemus siis näyttäytyi historiallisten tyylienkin muodossa.¹⁴⁴

Muissakin modernismin tulkinnoissa on nostettu esiin se, miten taiteella tai juuri muotoilulla on ollut roolinsa ihmisten – ja yhteiskuntien – menneisyys-, nykyisyys- ja tulevaisuuskokemusten välit-

tämisessä.¹⁴⁵ Modernismia on ehdotettu tarkasteltavan – ei niinkään tyyliin, periodiin, liikkeeseen tai yksittäisiin intentioihin pohjaavana mallina, vaan – diskurssina, joka vaikutti laaja-alaisena pyrkien kiinnittymään modernin maailman tuottamiin haasteisiin: tästä näkökulmasta voidaan tutkia, miten rakennukset, materiaalit ja muodot saivat kulttuurisen merkityksensä.¹⁴⁶

Laajaa, moderniteettiin kiinnittyvää lähestymistapaa sisustamiseen on myös kritisoitu. Esimerkiksi Lesley Hoskins toteaa Sparken tarkastelukehityksen mahdollistavan kyllä uusia tulkintoja, mutta hän ihmettelee, eikö Sparken modernin interiöörin määritelmä tee siitä jo niin laajaa, että se latistaa kohteensa pelkäksi kronologiaksi. ”Oliko – onko – millekään interiöörielle teollistuneessa lännessä mahdollista olla kiinnittymättä moderniteettiin?” hän kysyy.¹⁴⁷ Samantapaisesta kysymyksestä lähti liikkeelle myös Paul Greenhalgh, jonka lähtökohtana oli 1900-luvun muotoilu (ja arkkitehtuurin) modernismin hahmottuminen historiallisena ilmiönä vasta 1960-luvulta alkaen nousseen postmodernismin myötä. Hänen mukaansa ennen tätä ajankohtaa lähes kaikki 1900-luvun muotoilu oli ollut tavalla tai toisella ”modernia”, ”nykyistä”.¹⁴⁸ Greenhalgh korosti *modernismin* historiallisuutta erona *modernin* – merkityksessä nykyaikainen tai ajankohtainen – muotoilun käsitteeseen.

Kaiken kaikkiaan voi todeta, että tutkimuksessa voidaan tutkia ja määritellä muotoilun (erilaisia) modernismeja, jotka erottuvat modernin kaikkeudesta, tai voidaan tutkia muotoilua sen kulloisissakin ilmenemismuodoissaan ja pohtia miten sen avulla voimme ymmärtää modernia aikaa ja sen erilaisia ihmisiä esineineen aikaisempaa paremmin. Bomanin moderni dokumentoitui materiaaliseen olomuotoonsa ja on edelleen nähtävissä (ajan patinan kera) tuolta ajalta nykyhetken säilyneissä esineissä.

1.6. Kulttuurihistoriaa esineiden kanssa

Historiantutkimuksen kentällä työni edustaa materiaaliseen kulttuuriin kohdistuvaa kiinnostusta ja esineiden hyödyntämismahdollisuuksien pohtimista menneisyyttä koskevissa tulkinnoissa. Tarkastelen esineitä kulttuurisina ja historiallisina. Kulttuurihistorioitsijana paikannan tutkimukseni keskusteluihin, joita on käyty paitsi tieteenalan omassa teoreettisessa ja menetelmällisessä traditiossa erityisesti myös materiaalisen kulttuurin ja muotoilun historian tutkimuksen parissa. 1980-luvulta lähtien esineitä koskevassa monitietei-

140 Sparke 2008, 12–13, 23. Ks. myös Rice 2007. Modernista subjektiudesta ja yksilöllisyydestä ks. esim. Jalava 2005, luku I.

141 Sparke 2008, 4.

142 Sparke 1995, 73–74.

143 Berman 1982, Introduction, erit. 13–14, 35.

144 Sparke 2008, 22, 25. Pohtiessaan historiallisten tyylien suhdetta modernisuuteen 1800-luvun lopun Saksassa Sabine Wieber on korostanut niiden merkitystä aikalaiskontekstissa ja korostanut niiden olleen ajankohtaisia (of the present) siinä missä historiallisista (kertaus)tyyleistä irrottautuneet, uutta tyyliä edustaneet huonekalutkin olivat. Wieber 2009.

145 Ashby 2017, 4.

146 Ashby 2017, 5.

147 Hoskins 2009.

148 Greenhalgh 1990, 1.

sessä metodologisessa keskustelussa painotukset ovat siirtyneet siitä, että esineitä ja ihmisten esinesuhteita ylipäättään kannattaa tutkia eri tieteenaloilla – myös historian tutkimuksessa – siihen, mitä ja miten materiaalisuus ja esineet ovat suhteessa kulttuuriin ja miten niitä pitäisi tutkia.¹⁴⁹ Viimeaikaisten historian ja erityisesti kulttuurihistorian tieteenalaa esittelevien teosten perusteella voi todeta, että esineet ja materiaalisuus useimmiten nähdään osana tutkimuskenttää,¹⁵⁰ ja keskustelu siitä, miten niitä voidaan hyödyntää menneisyyttä koskevissa tulkinnoissa aikaisempaa enemmän, on käynnissä.¹⁵¹

Materiaalista kulttuuria koskevassa keskustelussa on tunnistettu ongelmia sekä ”materiaalisen” ja ”kulttuurin” käsitteissä että niiden yhteensovittamisessa.¹⁵² Materiaalisen kulttuurin tutkimusta on useissa yhteyksissä kritisoitu siitä, että itse esineet ominaispiirteineen ovat jääneet vaille riittävää ja niiden ansaitsemaa huomiota, kun keskeisempää on tuntunut olevan esineitä ympäröineen kulttuurin, esineisiin liittyneiden merkitysten selittäminen. On nähty, että esineet on *välaineellistetty* kulttuuristen merkitysten tarkasteluun.¹⁵³ Ongelmia on ratkaistu

mm. asettamalla esineiden (tai laajemmin materiaallisen) materiaalisuus, esineiden toimijuus tai esineiden keskenään muodostamat suhteet, kokonaisuudet ja niiden toimijuus tutkimuksen keskiöön.¹⁵⁴

Kulttuurihistorian tieteenalan pitkässä traditiossa kulttuuri-käsitteen alkuperä ja merkitys ovat sisältäneet sekä symbolisen että materiaalisen tuotannon viitaten näin kahtaalle länsimaisessa filosofisessa ajattelussa: idealistiseen ja materialistiseen traditioon. Yhtäältä kulttuuri nähdään kiinnittyneenä mieleen – ajatusten, käsitysten sekä symbolisen ilmaisun maailmaan, toisaalta kulttuurin nähdään rakentuvan ja muovautuvan sosiaalisessa ja materiaalisessa kontekstissa, esimerkiksi sosiaalisissa suhteissa ja taloudellisessa tuotannossa.¹⁵⁵ Thomas J. Schlereth kehotti historian tutkijoita jo vuonna 1990 pohtimaan artefakteja kulttuurin materiaalisena ulottuvuutena, jolla on omat ominaispiirteensä – kuten kolmiulotteisuus tai aistittavuus – ja mahdollisuutensa menneisyydestä tehtävissä tulkinnoissa.¹⁵⁶ Anne Gerritsen ja Giorgio Riello ovat puolestaan tiivistäneet materiaalisen kulttuurin historian tutkimusta rikastuttavat ominaisuudet kolmeen: se täydentää muita menneisyydestä kertovia lähteitä, sen avulla voidaan kysyä uusia kysymyksiä ja se johtaa tutkimaan uusia aiheita.¹⁵⁷ Myös suomalaisessa kulttuurihistorian perinteessä esineillä on ollut paikkansa, kun kulttuuria on määritelty ihmisen ja hänen ympäristönsä vuorovaikutussuhteena kokonaisvaltaisuuden ajatusta korostaen.¹⁵⁸ Kulttuurihistorian näkökulmasta ajatellen esinetut-

149 Ks. esim. Miller 1987; Schlereth 1992 (1990); Miller 1998; Meikle 1998, *History and Material Culture* 2009; *Writing Material Culture History* 2015; Fallan 2010; Männistö-Funk 2014; *Cultural Histories of the Material World* 2013 ja Woodward 2020. Suomalaisessa historian tutkimuksessa esinetutkimuksesta ks. esim. *Ennen ja Nyt. Historian tietosanommat* erikoisnumero Materiaalisen kulttuurin historiaa 2/2006; artikkelikokoelma *Esine ja aika: materiaalisen kulttuurin historiaa* 2010, *Historiallisen Aikakauskirjan* teemanumero Esineet ja materiaalisuus historiassa (2/2016), ja sitä seurannut keskustelu *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2016 ja 4/2016 sekä esinetutkimusverkosto Atrefactan julkaisema *Artefactum*. Esimerkkejä muilla tieteenaloilla Suomessa tehdystä esinetutkimuksesta esim. sosiologiassa Kinnunen 2017 ja kansatieteessä Roivainen 2016.

150 Ks. *Debating New Approaches to History* 2019; Burke 2004; Arcangeli 2012; *New directions in Social and Cultural History* 2018. Vrt. kuitenkin Green 2008, joka ei erityisesti käsittele aihetta. Historian uusia lähestymistapoja käsittelevän artikkelikokoelman johdannossa Marek Tamm kirjoittaa, kuinka 1900-luvun lopulla tutkimuksessa vaikuttaneen ”kielen vankilan” vastareaktionä historioitsijat ovat yhä enemmän kiinnittäneet huomionsa visuaalisuuteen, materiaalisuuteen ja ruumiillisuuteen, joihin sosiaaliset ja kulttuuriset suuntaukset ovat puolestaan vaikuttaneet (”historians have rather desired to escape from the ’prison-house of language’, to move beyond discourse, out of the labyrinths of text. Explanations are expected to come forth from things rather than words.”). Tamm 2019, 11.

151 Historiantutkimuksesta esineiden avulla ja erityisesti tekstien roolista tässä yhteydessä ks. Ivan Gaskellin artikkeli (Gaskell 2019) ja Bjørnar Olsenin kommentti siihen (Olsen 2019). Ks. myös esim. artikkelikokoelmat *History and Material Culture* 2009, *Esine ja aika: materiaalisen kulttuurin historiaa* 2010, *Writing Material Culture History* 2015; Maza 2017, luku ”The History of What?”.

152 Hicks 2010, 26–27, 77–79.

153 Immonen 2016, 194–195.

154 Näissä lähestymistavoissa erityisesti uusmaterialistisella teorialla ja käytänteoriolla on ollut tärkeä rooli. Ks. esim. Woodward 2020, luku 2. Arkeologian alalta ks. esim. Boivin 2008 ja Immonen 2016. Historiantutkimuksen näkökulmasta ks. Jordanova 2012; Gaskell 2019, Suomessa esim. Männistö-Funk 2014 ja 2016 (erit. ”rykelmän” käsite); Laitinen 2017, 24–26; Snellman, Vajanto & Suomela 2018; Laitinen 2019, 137–139.

155 Green 2008, 1–3.

156 Schlereth 1992 (1990).

157 Gerritsen & Riello 2015, 3. Ks. myös Schlereth 1992 (1990), 31–32.

158 1990-luvun alussa Turun yliopiston kulttuurihistorian professorin ensimmäinen haltija Veikko Litzen kirjoitti erilaisista lähteistä kulttuurin kokonaisvaltaisuuden tavoittamiseksi ja näki tuolloin eron perinteisen historian tutkimuksen käyttämiin tiedonlähteisiin: ”Kun kulttuurihistorian tehtävänä on tarkastella kulttuuria kokonaisvaltaisesti, se merkitsee jopa historian aluetta laajempaa toiminnan kenttää. Perinteisesti historian tiedonlähteet ovat keskeisesti kirjallisia. Kulttuurin kokonaiskuva sen sijaan edellyttää esineellisen jäämistön, musiikin ja muun historialle vieraan aineksen huomioinnin ottamista.” Litzen 1993, 31. Kulttuuri-käsitteestä kulttuurihistorian perinteessä ks. myös Korhonen 2005; Parikka & Tiainen 2006; Laitinen 2010, ja nimenomaan suomalaisen kulttuurihistorian historiassa ks. Salmi 2017. Suhteessa esineisiin ja materiaaliseen kulttuuriin ks. myös Burke 2004, 29, 67–70. Esinetutkimuksesta suomalaisen historian tutkimuksen perinteessä ks. myös Mäkilä 2010.

kimuksessa onkin keskeistä pohtia esineiden roolia *esineiden kulttuurisuuden* ja lopulta koko tutkimusta pohjustavan kulttuurikäsitteen kautta. Sen on mahdollistettava sekä esineiden ja ihmisten molempuolisen suhteen että historian erikestoisten prosessien ja muutoksen tarkastelun.

Nykyään kulttuuri käsitteenä nähdään alati muovautuvana, jatkuvana prosessina, mutta silti termiä käytetään myös kuvaamaan erilaisia kokonaisuuksia, kuten renessanssin kulttuuria tai 1700-luvun kulttuuria – ikään kuin nämä muodostaisivat toisistaan eroavia saarekkeitä omine ominaispiirteineen.¹⁵⁹ Aikaisempien, kulttuurihistorian tutkimuksissakin 1980- ja 1990-luvuilla vaikuttaneiden kulttuurikäsitteiden – kulttuuri Clifford Geertzin tapaan ”verkkona” tai Carlo Ginzburgin ”näkyttömänä häkkinä” – ongelmien, kuten staattisuus, yksilön vapauden dilemma kulttuurin muodostamassa rakenteessa tai muutoksen tutkimisen mahdollisuuden, ratkaisuehdotukseksi Hannu Salmi on nostanut kulttuurin yhteyteen ”mahdollisen” käsitteen ja ”runsauden” periaatteen, joiden avulla kulttuurihistorian tutkimuksessa voidaan vahvistaa synkronisen tarkastelun rinnalla myös ajassa tapahtuvaa muutosta.¹⁶⁰ Kulttuuri, jossa Carl-Johan Boman yrityksineen huonekaluja suunnitteli ja valmisti, ymmärretään tässäkin siis dynaamisena ja muuttuvana kokonaisuutena, joka sisältää paitsi yksilöllisesti myös kollektiivisesti koetun ja jaetun aineellisen ja aineettoman ulottuvuuden, niin esineiden materiaalisesta ja ”sanattoman” toimijuudesta kuin kielen kautta tai sosiaalisissa käytänteissä jaettujen merkitysten ulottuvuuden. Näiden vuorovaikutteisissa suhteissa kulttuuri, ihmiset ja ympäristö jatkuvasti muokkautuvat.

Kuten edellä todettu, käsitys kulttuurista liittyy myös ajatukseen epookeista, joka varsinkin kulttuurihistorian tieteenalan varhaisvaiheessa on ollut alan klassikotutkimusten keskiössä.¹⁶¹ Usein kulttuurihistorioissa on etsitty kulttuuristen ilmausten yhteisenä perustana vaikuttavaa elementtiä, jota on käsitteellistetty milloin hegeliläisittäin ajan hengeksi (*Zeitgeist*), Annales-koulukunnan hengessä mentaliteetiksi, foucault’laisittain episteemiksi, tai kulttuurin syvärakenteeksi.¹⁶² Tässä tutkimuksessa tarkastellaan modernin ajan maailmaa rajautuen kuitenkin vain määrättyihin vuosikymmeniin ja tiettyyn paikkaan. Näkökulma rakennetaan yhden tapauksen, huonekaluja valmistaneen yrityksen kautta, ja

erityisesti vielä esineiden ja niissä näkyvän muutoksen kautta. Yritän tavoittaa määrättyissä esineissä, Bomanin huonekaluissa, aineellistuvia kyseisen ajankohdan ajatuksiin, käsityksiin, arvoihin, ihanteisiin tai käytäntöihin palautuvia ominaisuuksia ja merkityksiä, jotka samalla kyseisten esineiden kautta ankkuroituvat paitsi tuohon määrättyyn aikaan myös paikkaan, historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin. Samalla esineet olemassaolollaan kiinnittävät ja vakiinnuttavat kyseisiä ominaisuuksia ja ohjaavat, muokkaavat ihmisiä ja heidän muodostamia sosiaalisia ryhmiä tai yhteisöjä ja vaikuttavat heihin omalla materiaalisella olemassaolollaan.

Kulttuurin käsite määriteltynä mahdollisuuden käsitteen ja runsauden periaatteen kautta auttaa myös modernin ja modernisoitumisen tarkastelussa. Moderni aika voidaan nähdä epookkina, joka ei ole jähmeä rakenne, vaan dynaaminen prosessi, jonka puitteissa ihminen on ympäristönsä kanssa vuorovaikutuksessa rakentanut elämänsä. Siihen on kuulunut toisiinsa vaikuttaneet aineeton ja aineellinen puolensa; merkitysten muodostus ja niihin liittyvä kommunikointi ja toiminta, samoin kuten rutiinit ja materiaaliset tai teknologian aiheuttamat efektit. Siihen on kuulunut sekä modernin kokemuksen ambivalenttisuus esimerkiksi horjuntana turvallisuuden tunnetta tarjoavan menneisyyden kaipuun ja turbulentin nykyhetken välillä että päinvastainen tapa pitää katse nykyhetkessä ja tulevaisuudessa, jonne nykyhetkestä käsin rakennetaan vain ja ainoastaan aikaisempaa parempaa yhteiskuntaa ja maailmaa. Tutkimuskohteena Bomanin huonekalut tulevat ymmärrettäviksi, kun niitä tarkastellaan samanaikaisesti osana kyseisiä esineitä ympäröivää maailmaa ja erityisesti osana tuossa maailmassa kyseisten huonekalujen kanssa eläneiden ihmisten kokemus- ja elämissaamaa pysyen valppaana myös sen suhteen, että siirtyessään tilanteesta toiseen samaankin esineeseen liitetyt merkitykset voivat muuttua

Historiantutkimuksen suhdetta esineisiin on pohdittu liittämällä eri tavoin toisiinsa kahta sanaa – historia ja esineet¹⁶³: ’history of things’, ’history from things’, ’history and things’ tai ’history through things’.¹⁶⁴ Puhutaan esinelähtöisestä ja esinekeskeisestä

159 Salmi 2010, 356–357; Salmi 2011, 185–186.

160 Salmi 2010.

161 Esimerkiksi Johan Burckhardtin *Italian renessanssin sivistys (Die Kultur der Renaissance in Italien 1860)* tai Johan Huizingan *Keskiajan syksy (Herfsttij der Middeleeuwen 1919)*.

162 Green 2008, 4, 6, sekä erit. luvut 1, 2 ja 4. Ks. myös Immonen 2001, 20–23; Korhonen 2001.

163 Tässä käänän esineeksi englannin sanan ”thing”.

Käännös ei ole erityisen hyvä, sillä vaikka esineellä on abstraktimpi merkityksensä suomen kielessä (1. aineellinen tosiohio ja 2. (toiminnan, ajattelun tai havainnon) kohde, objekti), yhdistämme esineen helposti liikuteltavaan artefaktiin. Englanninkielisessä tutkimuksessa on pohdittu ”thing” ja ”object” sanan eroa, ja edellistä on esimerkiksi suosittu silloin, kun on haluttu korostaa esineen aineettomia ulottuvuuksia (immaterial, animous and numinous properties). Ks. Gaskell 2019, 220–221; Woodward 2020, 12–16.

164 Ks. Männistö-Funk 2014, 16; Roivainen 2016, 48–49 sekä esim. *History from Things. Essays on Material Culture* 1993, Ulrich et. al 2015 ja Gaskell 2019.

sestä lähestymistavasta sekä näiden yhdistelmästä.¹⁶⁵ Minkälaisella tutkimusotteella esineitä siis tässä tutkimuksessa lähestytään? Tässä tutkimuksessa historian ja esineiden välistä suhdetta voi kuvata historian tutkimuksena esineiden *kanssa*. Tällä korostan esineiden roolia yhtenä lähdeaineistona muiden menneisyydestä todistavien tai kertovien lähteiden joukossa – myös silloin kun esineet ovat tutkimuskohteena. Kullakin lähdeyydellä on tutkimustehtävässä omanlaistaan todistusvoimaa, jota analyysissä hyödynnetään. Siinä kun erilaiset muut historian tutkimuksen lähteet esimerkiksi ”kertovat”, ”esittävät” tai ”puhuvat”, esineet myös esimerkiksi kiiltävät tai hohtavat, painavat tai huojuvat; ne tuntuvat, ne mahdollistavat tavan olla tai toimia niiden kanssa, kuten esimerkiksi tuoli tai sohva mahdollistaa tietynlaisen istumisasennon.¹⁶⁶ Tutkimusprosessissa esineiden kohtaaminen, niiden lähitarkastelu, on ollut ensiarvoisen tärkeää, sillä konkreettisesti materiaalisuudessaan ja fyysisyydessään ne ovat tarjonneet tietoa ja vihjeitä ympäristöstä, jossa ne aikanaan syntyivät ja jossa niitä käytettiin. Kyse on siis esineiden ja aikalaistekstiä välisestä tarkastelusta yhdessä. Kuten edellä kävi ilmi, menneisyyden esineet – joskus nykypäivän tarkasteluhorisontista katsoen vaikeastikin käsiteltävät – voidaan ajatella myös mikrohistorioitsija Carlo Ginzburgin hengessä johtolankoina menneisyyden kulttuureihin.¹⁶⁷

Liikkuessaan tai siirtyessään paikasta tai tilanteesta toiseen esineellä – aivan kuten käsitteillä, teksteillä tai ilmiöillä – on mahdollisuus aktivoitua uudessa kontekstissa ja saada uusia merkityksiä tai käyttötapoja tilanteen mukaan.¹⁶⁸ Olennaista on, että tilanteet, ympäristöt ja ihmiset esineiden ympärillä muuttuvat ja näiden myötä esineen merkityksetkin usein muuttuvat – joskus suurestikin. 1980-luvulla antropologiassa nostettiin esiin ajatus esineiden ”sosiaalisesta elämästä” ja esinebiografiasta, esineiden elämäkerrasta.¹⁶⁹ Tätä ajatusta hyödynnän tutkimuksessani kun analysoin yksittäisen *esinetyypin* ponnahtamista esiin tutkimusaineistosta modernin kokemuksen aktivoimana (kuten lepotuolit 1920-luvun lopulla tai kampauspöydät 1940-luvun lopulla) tai yksittäisen esineen aivan kirjaimellista siirtämistä paikasta, tilanteesta ja tulkintakehyksestä toiseen (yksityisasuntoon suunnitellun huonekalun, Hans von Rettigin uuteen kotiin vuonna 1928 valmistetun barokkityylisen arkun muuttuvat merkitykset Barcelonan maailmannäyttelyssä ja 1938 Bomanin näyt-

telyssä Turun taidemuseossa.) Esineitä seuraamalla tilasta tai tilanteesta toiseen todella voi nähdä myös ne erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset kontekstit, joissa esineen arvo ja käsittelytapa neuvottelun kautta määrittyy,¹⁷⁰ tai miten näissä yhteyksissä merkityksiä tuotetaan, välitetään ja jaetaan.¹⁷¹

Olen siis voinut tehdä Bomanin huonekaluista omia (aisti)havaintojani, mutta kulttuurihistorian näkökulmasta omien havaintojen jälkeen on kysyttävä: mitä nämä seikat merkitsivät tutkimusajankohdan käyttäjille, kiinnitettiinkö niihin ylipäätään mitään huomiota, miten he tulkitsivat esineeseen liittyvää havaintoaan tai kokemustaan? Bomanin tapauksessa käytettävissä on kirjallisia lähteitä, joista aikalaistekstejä voi lukea. Hans-Georg Gadamer puhuu hermeneutiikassaan tutkijan ja kohteen aikahorisonttien sulautumisesta. Kenties voidaan ajatella, että tutkijan kohdatessa materiaalisena esineenä – silloin kun se on mahdollista, vaikkapa istuessaan 1930-luvulla valmistettuun tuoliin – tapahtuu myös kahden aikahorisontin sulautuminen tai ainakin kohtaaminen perin konkreettisesti: tutkija tarkastelee fyysistä esinettä oman aikansa, tuntemustensa, havaintokykynsä ja merkitysjärjestelmänsä sitomana, mutta esine on syntynyt toisessa – ja tässä kohtaamisessa, kokemuksessa siihen liittyvine havaintoineen, tapahtuu vuoropuhelu, joka sitten laajenee ja syvenee muiden lähteiden avulla. Huonekalujen mittakaavan, muotojen, värien, materiaalien ja puusepän- tai verhoilutyön jäljen näkeminen ja kokeminen on tietovarantoa, joka on vaikuttanut siihen, mitä olen erilaisista kyseisistä esineistä koskevista kirjallisista ja kuvallisista lähteistä osannut etsiä tai ymmärtänyt löytää.

Esineiden maailmassa taideteollisuusesineet tai muotoiluesineet muodostavat oman erityisen joukkonsa. 1960-luvulta alkaen muotoilun historian (design history) tutkimuskentän hahmottuminen ja irtaantuminen taidehistorian perinteen peruskäsitteistöä ja tavasta analysoida kohteitaan tarkoitti uudelle muotoiluhistorialle erityisesti sitä, että ”muotoilijaa ei tullut tarkastella sankaritaiteilijana, eikä muotoilua tullut tarkastella taide-esineinä.”¹⁷² Taiteellisen tyylin, estetiikan ja vaikutteiden tutkimuksen sijaan haluttiin korostaa muotoiluun liittyvän muitakin kuin suunnittelevia ihmisiä eli myös esineitä valmistavia, markkinoivia, museoivia ja kuluttavia ihmisiä sekä valmistusprosesseja, liiketaloutta, kansantaloutta, politiikkaa, propagandaa, kommunikointia. Tutkimuksessa muotoilu tuli nähdä suhteessa oman aikansa sosiaalis-taloudelliseen kontekstiin.¹⁷³

165 Roivainen 2016, 48–49.

166 Ks. myös Snellman, Vajanto & Suomela 2018.

167 Mäkilalli 2010, 24. Ks. myös Männistö-Funk 2014, 37; Roivainen 2016, 52.

168 Vrt. käsitteiden vaeltamisesta ja uusien kontekstien saamisesta Rantala 2013, 23–24.

169 *The Social Life of Things* 1986. Ks. myös Immonen 2016, 191, 196–197; Kinnunen 2017, 34–35.

170 Kinnunen 2017, 34–35.

171 Esineiden seuraaminen analyysitapana ja sen eri muodoista ks. Woodward 2020, luku 6.

172 Hannah & Putnam (1980) 1996, 134.

173 Hannah & Putnam (1980) 1996, 135, 139.

Nykyisessä kansainvälisessä tutkimuksessa on viritetty kulttuurihistorian lähestymistapaa muotoiluhistoriaan. Tällöin keskeistä näyttäisi edelleen olevan muotoilun tarkastelu ”taiteen” sijaan laajemman kulttuurin käsitteen alla.¹⁷⁴ Norjalaisen muotoiluhistorioitsijan Kjetil Fallanin mukaan muotoilun ”monimerkityksisyys ja monitulkintaisuus, jännite ideologian ja käytännön, tuotannon ja kulutuksen, käytön ja symbolin, tradition ja innovaation, todellisen ja ideaalin välillä” tekee siitä toimivan linssin modernin yhteiskunnan ja kulttuurin paradokseihin.¹⁷⁵ Kuten materiaalisen kulttuurin tutkijat laajemminkin ovat pyrkineet osoittamaan, myös taideteollisuus- tai muotoilualan näkökulmasta tarkasteltuina esineet ovat hedelmällisiä tutkimuskohteita vakiintuneiden kategorioiden uudelleenajattelussa.¹⁷⁶

174 Fallan 2010, 48–51.

175 Fallan 2010, viii.

176 Ulrich et. al. 2015, 5–10, passim.

Boman suomalaisena taideteollisuusyrityksenä 1871–1920

2.1. N. Bomans Ångsnickeri – N. Bomanin Höyrypuusepäntehdas

2.1.1. Nikolai Boman perustaa yrityksen

Bomanin huonekalutehdas sai alkunsa vuonna 1871, kun ammattikuntalaitoksen käytäntöjen mukaisesti puuseppämestariksi tullut Nikolai Boman perusti puusepänverstaan Turun Vähä-Hämeenkadulle. Turussa syntynyt Boman oli opiskellut puusepäksi isänsä, puuseppämestari Johan Adolf Bomanin (1815–1891) verstaassa. Taitavana puunleikkaajana pidetty J. A. Boman oli erikoistunut kirkkojen sisustustöihin, ja isänsä opilaana myös Nikolai Boman osallistui mm. Tyrvään ja Vaasan uusien kirkkojen rakentamiseen.¹⁷⁷ Vietettyään yhdeksän vuotta kisällivaelluksella ulkomaille 26-vuotias Nikolai Boman asettui Turkuun, jossa hän sai mestarikirjansa Turun käsityöläisyhdistykseltä ja elinkeinoluvan Turun kaupungilta.¹⁷⁸

Kun Boman 1870-luvulla aloitti yritystoimintansa, elettiin muutosten ja uusien aloitteiden aikaa sekä suomalaisen huonekalutuotannon että taideteollisuusinstituution historiassa. Huonekaluvalmistuksen toimintaedellytykset uudistuivat mm. höyryvoiman yleistyessä ja elinkeinoelämää säätelevien uusien lakien viitoittamana.¹⁷⁹ Taidete-

177 Ahvenanmaalta kotoisin olleen J. A. Bomanin verstas sijaitsi vuosina 1862–1872 Vaasassa. Carl-Johan Bomanin laatima *Family Chronicle* s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 36; W.S., *Veteran ur snickersläkt – svensk hovleverantör i Finland, Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA. Sarantola-Weiss 1995, Liite 1, 254. Ks. myös Hytönen 1924, 94; Susitaival 1950, 160.

178 Turun puuseppien ammattikunta lopetti toimintansa vuoden 1868 elinkeinoasetuksen myötä. Tämän jälkeen perustettu Turun käsityöläisyhdistys antoi Nikolai Bomanillekin hänen anomansa mestarikirjan. Vuoden 1879 elinkeinoasetukseen asti kaupungissa toimiva käsityöläinen, joka halusi pitää apulaisia, tarvitsi porvarioikeuden ja todistuksen ammatitaidosta. Hytönen 1924, 57; Susitaival 1950, 162; Sarantola-Weiss 1995, 33. Nikolai Boman toimi Turun käsityöläisyhdistyksen valtuutettuna vuosina 1886–1888. N. Boman Oy oli yhdistyksen jäsen vielä vuonna 1923. Hytönen 1924, 66. Valokuvat asiakirjoista, IV 1:3, CJBA, KA; ks. myös Susitaival 1950, 162.

179 Ammattikuntalaitos sääntöineen lakkautettiin vuonna

ollisuusala puolestaan sai vauhtia uudesta koulusta (Veistokoulu) ja kannatusyhdistyksestä (Suomen Taideteollisuusyhdistys).

Aikaisemmin käsityöverstaissa ja tehtaissa valmistettiin erilaisia puusepäntuotteita käsityönä riippumatta siitä, minkä kokoinen tai mikä yrityksen hallinnollinen asema oli.¹⁸⁰ Ensimmäiset tehdasprivilegiot huonekalujen valmistukseen annettiin Suomessa 1810-luvulla Helsinkiin ja Porvooseen. 1840-luvulla kolmen helsinkiläisen tehtaan lisäksi Turussa aloitti toimintansa M. J. Cronwallin puusepäntehdas vuonna 1842. 1870-luvulle tultaessa höyryvoima oli asennettu vasta muutama puusepäntehtaan, Richard Theodor Heimbergerin tehtaan Helsingissä ja Gustav Davidssonin tehtaan Tampereella. Höyryvoiman käyttö lisääntyi vähitellen vasta 1880-luvulla. Kaikkiaan Suomessa oli 30 puusepäntehdasta vuonna 1876.¹⁸¹ 1870-luvun suurimmassa, R. T. Heimbergerin puusepänverstaassa Helsingissä valmistettiin monenlaisia puusepäntuotteita ja huonekaluja lähinnä asiakkaan tilauksesta.¹⁸² Vähitellen höyrypuusepäntehtaiden määrä kasvoi. Vuonna 1890 höyrykoneita oli koko maan puusepäntehtaissa 13 kappaletta ja vielä 1910-luvulla tultaessa höyrykone oli tärkein puusepänteollisuuden voimanlähde, vaikka sähkökoneiden määrä lisääntyi 1890-luvulta alkaen.¹⁸³

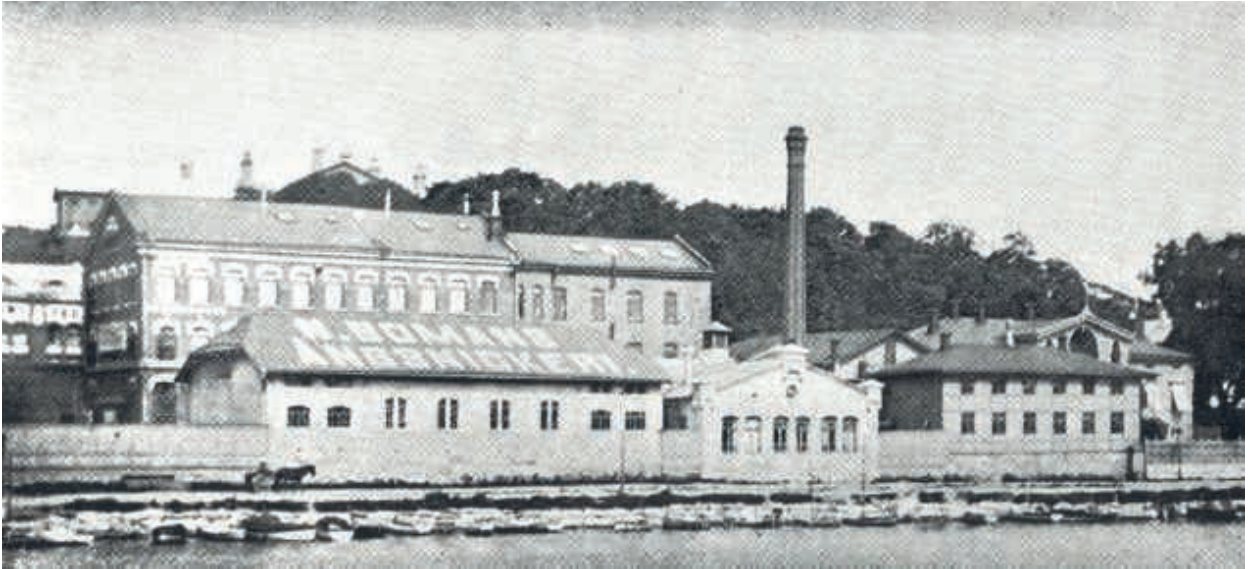
1868, ja vapaa elinkeinon harjoittaminen astui voimaan vuoden 1879 elinkeinoasetuksella.

180 Minna Sarantola-Weissin mukaan varhaisissa puusepänteollisuusyrityksissä nimikkeet tehdas tai verstaas olivat pikemminkin hallinnollisia kuin tuotantotapaan liittyviä. Manufaktuuri olisi paras nimitys varhaisille puusepänteollisuusyrityksille, joiden omistajat eivät aina osallistuneet työhön ja joissa valmistus tapahtui määrästä riippumatta käsin. Sarantola-Weiss 1995, 36–37.

181 Sarantola-Weiss 1995, 36–39, 42, 45.

182 Susitaival 1950, 157–159; Reuna 1984, 59; Sarantola-Weiss 1995, 38; ks. myös Schuffert 1925, 205; Kuoppamäki 1933, 26; Kruskopf 1989, 97–100.

183 Sarantola-Weiss 1995, 45. Ks. myös Susitaival 1950, 359; Kuoppamäki 1933, 32. Frans Schuffertin mukaan vuonna 1898 puusepänalan tuotantolaitoksia oli Suomessa yhteensä 213: tehtaia 18 ja verstaita 195 kappaletta. Työntekijöitä näissä ryhmissä oli suunnilleen yhtä paljon kummassakin. Schuffert 1925, 200.



Kuvat 1, 2 ja 3. N. Bomanin Höyrypuusepäntehdas ja Bomanien koti (kuvassa takana oikealla) 1900-luvun alussa, Linnankatu 40/42 (nyk. Linnankatu 46, Barkerin puisto), Turku. Alh. vas. Nikolai Boman. Molemmat kuvat on julkaistu vuonna 1908 teoksessa *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin*. Kuva alh. oik. Matilda Boman. Kuvatekstien lähteet on merkitty yhdessä kuvatietojen kanssa Kuvaluetteloon.

Nikolai Bomaninkin yrityksen alkuvaiheessa kysymys oli pienen käsityöverstaan koneellistamisesta. Aluksi enintään seitsemän henkilöä työllistänyt Vähä-Hämeenkatu 10:een perustettu verstaas siirrettiin viimeistään vuonna 1876 Linnankatu 40:een,¹⁸⁴ jonka sijainti joen varrella oli toiminnan kannalta parempi. Uusi verstaas oli aikaisempaa suurempi ja työntekijöitä palkattiin lisää. Saksasta tuotiin verstaalle puuntyöstökoneita, jotka toimivat oman höyryraseman tuottamalla voimalla. Verstaasta alettiin kutsua tehtaaksi, ja siellä valmistettiin huonekaluja ja muita puusepän töitä sekä verhoilua. Tehtaan yhteydessä oli varasto, josta myytiin sekä kotimaisista että ulkolaisista puulajeista valmistettuja erilaisia huonekaluja, myös wieniläistuoleja sekä tekstiilejä ja patjoja.¹⁸⁵ Koneiden avulla työskentelyn hallitsemista puuseppiä Boman palkkasi Ruotsista: kun työntekijämäärä kokonaisuudessaan oli 23, heistä 10 oli ruotsalaista. Vuonna 1876 N. Bomanin verstaas oli tuotantoarvoltaan Turun puusepäntehtaan suurin.¹⁸⁶ Tehtaan privilegiot N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan (N. Bomans Ångsnickerifabrik) sai vuonna 1879.¹⁸⁷ Viisi vuotta myöhemmin se oli tuotannon bruttoarvon mukaan Suomen suurin kalusteiden valmistaja.¹⁸⁸ Vuosisadan vaihteeseen tullessa tehtaassa oli 23 höyryllä käyvä puuntyöstökoneita ja työntekijöitä noin sata.¹⁸⁹

Ennen oman verstaan perustamista Nikolai Boman teki ammattikuntaperinteen mukaisen kisällivaelluksen ulkomaille. 1830-luvulta alkaen suomalaisten, varsinkin pääkaupunkiseudun, kisällien opintomatkat kohdistuivat pääsääntöisesti itään, erityisesti Pietariin, mutta myös esimerkiksi Tallinnaan ja Riikaan. Bomanin matka suuntautui puolestaan länteen: Ruotsiin, Tanskaan, Saksaan sekä Itävaltaan, joissa hän työskenteli tietojaan ja taitojaan kartuttaen useiden puusepäntehtaan palveluksessa.¹⁹⁰ Tosin vuon-

na 1905 *Veckans Krönika-Sydväst* -lehden jutussa, jossa kerrotaan 60 vuotta täyttävästä Nikolai Bomanista, mainitaan kisällimatkan kohteina vain Berliini ja Kööpenhamina, joissa Boman opiskeli ”huonekaluteollisuuden tehdasmaista harjoittamista”.¹⁹¹ Myöhemmin asiasta kertoneen Carl-Johan Bomanin mukaan erityisesti Kööpenhaminassa, jossa Nikolai Boman työskenteli melko pitkään, hän omaksui ”laatuajattelun”, josta tuli myös Nikolai Bomanin oman yrityksen ”johtotähti”.¹⁹²

N. Boman osallistui 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä myös lukuisiin näyttelyihin ja sai tuotteilleen tunnustusta. Helsingin Kaivopuistossa järjestetyssä Suomen ensimmäisessä yleisessä teollisuusnäyttelyssä vuonna 1876 Bomanin valmisteet palkittiin parhaiden tuotteiden joukossa. Ulkomailta Bomanin tuotantoa oli esillä ensimmäisen kerran vuonna 1888 Kööpenhaminan Pohjoismaisessa teollisuus-, maatalous- ja taidenäyttelyssä. Pariisin maailmannäyttelyssä (1889) yritys palkittiin pronssimitalilla, Pariisin teollisuusnäyttelyssä (1894) kultamitalilla ja Nižni-Novgorodin taide- ja teollisuusnäyttelyssä (1896) pronssimitalilla.¹⁹³

Höyryvoiman käyttöönotto oli kallis investointi puusepäntehtaan, ja menestyminen edellytti suurta tuotannon määrää. 1800-luvun lopulla puusepänteollisuutta leimasikin jakautuminen muutamien ison höyrypuusepäntehtaan ja lukuisten pienten yritysten kesken. 1800-luvun lopulla perustetut höyrypuusepäntehtaat kasvoivat Bomanin tapaan pienten käsityöverstaalien ohi suurtehtaisiksi, ja kokonaisuudessaan puusepäntehtaan tuotanto kasvoi 1900-luvun alkuun tullessa.¹⁹⁴

Bomanin yritykselle oli alusta alkaen luonteenomaista toiminnan laajeneminen ja tehtaan teknisen puolen ajanmukaisuus. Tuotannon uudelleenjärjestelyjä vauhdittivat myös onnettomuudet, sillä tehdas paloi kahdesti, talvella 1881¹⁹⁵ sekä vuonna

184 Sittemmin Bomanin tehdasrakennukset samoin kuin vuonna 1894 rakennettu perheen asuintalo sijaitsivat osoitteessa Linnankatu 40–46. Ks. tarkemmin Lahtinen 2013, 198–199, 206–210.

185 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; N. Bomanin mainos, *ÅU* 2.9.1876; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 29; Susitaival 1950, 162; ks. myös Volens., *Från industrins fält*. N. Bomans möbelfabrik, *ÅU* 14.3.1909; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 44.

186 Susitaival 1950, 162; Jutikkala 1957, 81; Sarantola-Weiss 1995, 50.

187 Jutikkala 1957, 114; *ÅU* 11.9.1878.

188 Sarantola-Weiss 1995, Liite 1, 255.

189 J.A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* 123/1896 (1.2.1896), 27.

190 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; ks. myös Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten, s.a. [1967–1968], VI 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 43;

W. S., Veteran ur snickarsläkt – svensk hovleverantör i Finland, *Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA; Susitaival 1950, 162; Sarantola-Weiss 1995, 22.

191 *Veckans Krönika-Sydväst* 43/1905, 705.

192 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; ks. myös Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 43; W. S., Veteran ur snickarsläkt – svensk hovleverantör i Finland, *Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA. Myös Susitaival yhdistää Nikolai Bomanin kisällimatkaa kertoessaan Tanskan, laadun ja koneet: ”Varsinkin Tanskassa hän oli perusteellisesti tutustunut laatuhuonekalujen valmistukseen koneityötä apuna käyttäen.” Susitaival 1950, 162. Susitaipaleen käyttämistä lähteistä ei ole tietoa.

193 Ks. liite Näyttelyt ja kilpailut.

194 Sarantola-Weiss 1995, 45–46. Ks. myös Schuffert 1925, 203; Kuoppamäki 1933, 34.

195 Jutikkalan mukaan palo tapahtui talvella 1882, mutta

1900. Tehtaan uudelleen rakentaminen 1881 tulipalon jälkeen merkitsi uudistuksia, sillä kasvaneen kysynnän rohkaisemana uusi tehdas rakennettiin kooltaan entiseen verrattuna kolminkertaiseksi. Huonekalujen koristeveistoa ja verhoilua varten rakennettiin omat työpajansa. Bomanin koristeveisto-osasto oli ensimmäinen laatuaan Suomessa, ja siellä työskenteli useita ulkomaalaisia kuvanleikkaajia. Oppipoikana ja kisällinä koristeveistoon Bomanilla perehtyi myös esimerkiksi Felix Nylund, joka opiskeli Turun piirustuskoulussa ja myöhemmin loi uran kuvanveistäjänä.¹⁹⁶ Samassa koulussa opiskeli myös Hjalmar Ericsson, joka puolestaan työskenteli Bomanilla puunleikkaajana, erityisesti intarsiatekniikkaan erikoistuneena, koko työuransa ajan jääden eläkkeelle 1950-luvulla.¹⁹⁷

Tulipalo tuhosi puurakenteisen tehtaan jälleen vuonna 1900. Tilalle rakennettiin uusi, kolme kerrosta ja ullakon käsittänyt kivirakennus, jota kuvattiin ”kaikin tavoin uudenaikaiseksi huonekalutehtaaksi”.¹⁹⁸ Konekantaan ajanmukaistettiin, ja höyryvoiman sijaan kaikki koneet toimivat nyt sähköllä. Tehdusrakennuksessa sijaitsi kahdeksan työsalia, joista kaksi oli ylimmässä ullakkokerroksessa. Työsälejä kuvattiin ilmaviksi ja valoisiksi, ja koko rakennusta uudenaikaisimpien periaatteiden mukaisesti järjestetyksi. Terveyden ja toimivuuden näkökulmasta parannusta työskentelyolosuhteisiin toivat imurit (”tomunimijälaitteet”) ja tuulettajat, lämpöjohdot sekä sähkövalo. Tavarankuljetuksia eri kerrosten välillä helpottivat tilavat hissit. Tehtaaseen asennettiin myös palo-ovet.¹⁹⁹ Suomalaisia yrityksiä esittelevässä julkaisussa vuonna 1908 tehdassaleista kirjoitettiin, että ne ”täyttävät kaikki terveyden ja mukavuuden vaatimukset”.²⁰⁰

Ensimmäisen kerroksen konepuusepänpajassa tapahtui puumateriaalin karkeatyöstäminen. Toi-

useassa muussa lähteessä ajankohdaksi on mainittu vuosi 1881. Jutikkala 1957, 114; vrt. *Veckans Krönika–Sydväst* 43/1905, 705; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 29; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 43; Susitaival 1950, 166 sekä Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

196 Susitaival 1950, 166–167. Ks. myös *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 44; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 29–30; Jutikkala 1957, 114; Aho 1983, 102–103.

197 Trotjänare-intarsia-skärare, IV 2:1, CJBA, KA.

198 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30; Volens., Från industrins fält. N. Bomans möbelfabrik, ÅU 14.3.1909.

199 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30; Volens., Från industrins fält. N. Bomans möbelfabrik, ÅU 14.3.1909; Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; ks. myös Susitaival 1950, 167–168.

200 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30.

ssa ja kolmannessa kerroksessa sijaitsivat puuseppäsalit, joissa huonekalut valmistettiin veistokoristeluineen ja kokoonliittämisineen. Ylimmässä kerroksessa huonekalut viimeisteltiin. Erillisessä rakennuksessa sijaitsivat verhoomo ja hienotaepaja.²⁰¹ Vuonna 1909 Bomanin huonekalutehdasta esittelevässä artikkelissa *Åbo Underrättelserin* kirjoittaja, nimimerkki Volens., kiinnitti huomiota Bomanin tuotteiden maineeseen huolellisesti valmistettuina ja vankkoina huonekaluina:

I fabriken ha naturligtvis införts de modärnaste träbearbetningsmaskiner vilka möjliggöra icke allenast en synnerligen stor snabbhet i produktiönen, utan även en genomgående precision i själva arbetet. De Bomanska möbelfabrikaten äro ju ock överallt uppskattade icke minst på grund av det omsorgsfulla och solida utförandet.²⁰²

Koneet, teknologinen ajanmukaisuus ja työn laatu liitettiin Bomanin tuotannossa yhteen. Volens. kirjoitti, kuinka koneiden käyttö lisäsi paitsi valmistuksen nopeutta myös sen yleistä täsmällisyyttä ja tarkkuutta, ja hän totesi Bomanin valmisteiden olevan ”kaikkialla arvostettuja huolellisesta ja lujasta tekotavasta.”²⁰³ Helsingin keisarilliseen palatsiin Nikolai Bomanin 1800-luvun lopulla valmistamia huonekaluja tutkinut Jukka Relas on suhtautunut niiden laatuun ”teollisesti valmistettuina” kriittisesti, vaikka niitä silloin pidettiin ”parempina ja muodikkaina”.²⁰⁴

2.1.2. Bomanin puusepät

Nikolai Bomanin ajatus korkeaa ammattitaitoa vaativien laatuhuonekalujen valmistuksesta uuden tekniikan avulla ei ollut Suomen olosuhteissa tavanmukainen. Arvokkaat, korkealaatuiset huonekalut olivat perinteisesti Suomessa olleet tuontitavaraa.²⁰⁵ Suomalaisen puuseppien koulutuskysymys oli ajankohtainen ammattikuntalaitoksen lakkauttamisen jälkeen.²⁰⁶ Helsingissä vuonna 1871 toimintansa aloittaneen Veistokoulun tehtävänä oli kouluttaa käsityöläisiä ja myöhemmin myös suunnittelijoita taideteollisuusaloille. Tavoitteena oli kotimaisten käsityö- ja teollisuustuotteiden laadun parantaminen.²⁰⁷

201 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30; Volens., Från industrins fält. N. Bomans möbelfabrik, ÅU 14.3.1909; Susitaival 1950, 167–168, 268.

202 Volens., Från industrins fält. N. Bomans möbelfabrik, ÅU 14.3.1909.

203 Ks. myös Susitaival 1950, 162–163.

204 Nikolai Boman teki Helsingin keisarillisen palatsin tiluksessa yhteistyötä arkkitehti Jac. Ahrenbergin kanssa vuonna 1898 sekä vuosina 1904–1907. Relaksen mukaan jotkut palatsiin hankituista kalusteista olivat Bomanilla ”sarjatuotannossa”, mahdollisesti jo ennen palatsin tilausta. Relas 2013, 38, ks. myös 39, 212–221.

205 Ks. esim. Kruskopf 1989, 100.

206 Sarantola-Weiss 1995, 53–55.

207 Ks. esim. Maunula 1989, 184–185; Smeds 1999, 59–61.



Kuva 4. Uusi huonekalutehdas, Linnankatu 42, rakennettiin vuonna 1900.

Nikolai Boman ratkaisi osaavien työntekijöiden hankinnan palkkaamalla ammattitaitoisia työntekijöitä ulkomailta, aluksi erityisesti Ruotsista. Nämä olivat tottuneita työskentelemään uuden tekniikan kanssa ja saivat puolestaan Bomanin tehtaan koneenkäyttäjinä ja esimiehinä opettaa suomalaiset työntekijät samaan. Vähitellen Bomanin koulutustyö kantoi hedelmää, ja vuonna 1908 tehtaan työntekijäkunnan todettiin olevan jo suurimmaksi osaksi suomalaista väkeä.²⁰⁸ Työntekijämäärä kasvoi toiminnan laajenemisen myötä ja vuonna 1905 työntekijöitä oli lehtitiedon mukaan n. 250.²⁰⁹ Uudet työntekijät otettiin aluksi koeajalle näyttämään taitonsa.²¹⁰ Nuoremmat työntekijät kävivät Bomanin laskuun iltaisin teollisuuskoulua ja taideyhdistyksen piirustuskoulua.²¹¹ Nikolai Bomanin ansioita

ammattitaitoisen suomalaisen puuseppäpolven kasvattajana korostettiin myös hänen muistokirjoituksessaan vuonna 1923: “Det förtjänar omnämns att Bomans fabrik genom årlånga bemedanden skapat en inhemska stam av skickliga möbelsnickare, vilka tidigare hos oss saknats och även härigenom varit, så att säga, banbrytare på området.”²¹²

Nikolai Bomanin 100-vuotismuistopäivänä vuonna 1945 julkaistussa muistokirjoituksessa phuttiin ”bomanilaisesta koulusta”, jossa puuseppäpölväet olivat kasvaneet ja oppineet kunnioittamaan Nikolai Bomanin tärkeiksi katsomia ammatillisia arvoja ja tavoitteita.²¹³ Muistojuhlissa pitämässään puheessa Carl-Johan Boman viittasi laadun yhteydessä ”puun taidokkaaseen muokkaukseen ja huolelliseen yksityiskohtaiseen työhön”:

Tehtailija Bomanilla oli suuret vaatimukset laadun suhteen ja istutti apulaisiinsa saman tunteen puun taidokasta muokkausta ja huolellista yksityiskohtaista työtä kohtaan, joka elähdytti häntä itseään.

208 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; ks. myös Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 33; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 44–45; Susitaival 1950, 163–166; Sarantola-Weiss 1995, 50.

209 *Veckans Krönika–Sydväst* 43/1905, 705.

210 Paavo Susitaival kirjoittaa vaativasta tasosta: ”Mutta jos työn laatu ei miellyttänyt mestaria, oli matkapassi pian kädessä.” Susitaival 1950, 166.

211 J. A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* N:o 123, 1896.

212 Nikolai Boman, *ÅU* 15.5.1923; ks. myös Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

213 En möbelfirmas sällsamma öden. Nicolai Boman var en föregångsman på sitt område, 15.12.1945, IV 2:1, CJBA, KA; vrt. Nicolai Boman alansa edelläkävijä, *Uusi Aura* 17.12.1945.

Sen vuoksi Bomanin huonekalut, kuten tunnettua, ovatkin pitäneet puolensa kautta sukupolvien ja aina olleet hyviä huonekaluja tyylistä huolimatta. Vielä meidän päivinämme on olemassa liikkeen alkuaikoina valmistettuja huonekaluja, jotka jatkuvasti ovat jokapäiväisessä käytössä ja ovat kuniapaikalla monessa kodissa.²¹⁴

Bomanin tarjoamaa koulutusta myös arvostettiin, ja Bomanin todistuksella varustettu kisälli oli helposti tervetullut uuteen työpaikkaan. Jotkut Bomanilla työskennelleet puusepät perustivat myöhemmin omia yrityksiä. Heistä tunnetuimpia ovat Lahden Puuseppätehtaan (sittemmin Asko Oy) perustaja Aukusti Avonius ja turkulaisen Oy Huonekalu- ja Rakennustyötehdas Ab:n perustajaosakas Otto Korhonen, joka sittemmin tuli tunnetuksi yhteistyöstään Alvar Aallon kanssa.²¹⁵

Teollistumisen myötä käsityöyrityksissä aikaisempi työntekijää ja työnantajaa velvoittanut patriarkaalin mestarin ja työntekijöiden suhde väljeni muodollisesti tasa-arvoisten osapuolten väliseksi työsopimukseksi. Koneellistuminen kasvatti tehtaiden kokoa ja niiden organisointi muuttui. Isoissa tehtaissa puusepäntyön sisällössä, työntekijöiden ammattitaidossa, palkkatasossa, työajoissa ja työtilojen olosuhteissa tapahtui isoja muutoksia, eikä tilanne ollut ongelmaton kummankaan osapuolen näkökulmasta. Minna Sarantola-Weissin mukaan nimenomaan vanhan verstastyökulttuurin ja uudenlaisen, kollektiiviseen kurinlaisuuteen perustuvan tehdastyön ristiriita aiheutti ensimmäisen puusepänteollisuuden lakon tuolloin maan suurimmassa höyrypuusepäntehtaassa, Hietalahden Osakeyhtiössä Helsingissä 1895.²¹⁶ Vuosisadan vaihteen jälkeen työnantajien oli kiinnitettävä huomiota työntekijöiden oloihin voimistuneen sosiaalisen uudistuspolitiikan vaikutuksesta.²¹⁷

Bomanilla vanhaa patriarkalismin perinnettä vaalittiin. Carl-Johan Boman kertoi Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa isänsä nähneen vaivaa työntekijöittensä viihtymisen puolesta ilman lakisäänteisiä velvoitteitakin: tehtaalla käytettiin “sosiaalisia huoltolaitteita”²¹⁸, tehtaan työntekijät vakuutettiin tapaturman varalta, työntekijät nauttivat ilmaiseksi tehtaan oman lääkärin palveluksista ja vanhimmat työntekijät saivat kesälomaa.²¹⁹ Nikolai Boman vaali

henkilöstösuhteita myös järjestämällä tehtaan väelle yhteisiä juhlia. Turun lehdistöäkin oli paikalla, kun Boman järjesti tehtaan 25-vuotisjuhlan, jonne ”koko tehtaan työväki oli kutsuttu perheineen ja lähempine tuttavineen”²²⁰. Juhlaa vietettiin Bomanin kesähuvilalla Ruissalossa heinäkuussa 1896. Paikallislehdet, kuten kansallismielinen *Aura*, raportoivat yksityiskohtaisesti juhlien järjestelyjä ja tunnelmaa: iltapäivällä yhden aikaan juhlavieraiden laivamatka kaupungista Ruissaloon taitui höyrylaiva ”Auralla” ja sen vetämällä juhlakoristellulla proomulla. Juhlapaikka oli koristeltu lipuilla ja tanssilava rakennettu. Juhlavieraiden saapuessa Työväenyhdistyksen soittoaikunta soitti Porilaisten marssia ja juhlamarsalkat ottivat vieraat vastaan. Nautittiin virvokkeita, päivällinen ja illallinen. Pidettiin puheita, annettiin hienoja lahjoja puolin ja toisin.²²¹ Boman korosti puheessaan tehdasliikkeen vaatimatonta alkua ja kiitti työntekijöiden merkitystä pian koittaneessa menestyksessä. Työntekijöiden puheen piti puuseppä J. Wikman, joka puhui ”kuinka hyvä sopu työnantajan ja työntekijöiden välillä on yksi yhteiskunnan tärkeimpiä pylväitä”. Kuultiin runonlausuntaa – suomalaiskansallisessa hengessä J. L. Runebergin ”Lotta Svärd” ja Kaarlo Kramsun ”Nukkuva Suomi” –, tanssittiin torvisoittokunnan tahdittaessa ja seurusteltiin. *Auran* seikkaperäinen raportti juhlista päättyi työväen ja yrittäjän yhteisen edun tunnelmointiin:

Kun illallinen oli syöty, lähtivät vieraat noin ½ 11 aikaan paluumatkalle kaupunkiin. Eräs työntekijä selitti tunteitaan meille seuraavasti: // En ole eläissänini näin hauskaa päivää viettänyt. Sillä nyt me huomaamme olevamme yhtä ammattia, yksiä taistelutovereita sekä liikkeen pitäjä että me, jotka olemme hänen palveluksessaan. Tämä päivä on juhlapäivä! Ei yksikään soraääni ole häirinnyt tavallista seurustelua ja voimpa sanoa, että ainakin tässä juhlassa jos missään on yhdenvertaisuuden ja veljellisyyden aate tuntunut toteutetuksi. Sillä me ymmärrämme kaikki, että varallisuudesta huolimatta yhteinen ammatti ja yhteinen tulevaisuus on kysymyksessä. Ja siksi me tunnemme itsemme tänään vapaiksi ja ammattitovereiksi. // Siihen suuntaan puhui hän ja koko juhlivasta yleisöstä näkyi, että he yhtyivät tähän mielipiteeseen.²²²

214 Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

215 Susitaival 1950, 237–242; Paavo Korhosen haastattelu, 15.2.2002.

216 Sarantola-Weiss 1995, 59–60. Paavo Susitaival piti Hietalahden tehtaan lakon syynä juuri Bomanin tehtaan esimerkin vastaista omistajien välinpitämättömyyttä tai ymmärtämättömyyttä työntekijöidensä suhteen. Susitaival 1950, 192.

217 Karisto & Takala 1990, 10; Anttila & Räsänen 1987, 37.

218 Esim. jo mainitut ”tomunimijät”, jotka pölyä synnyttävien koneiden yhteydessä edellytettiin Suomen työväen suojelulaeissa 4.4.1914.

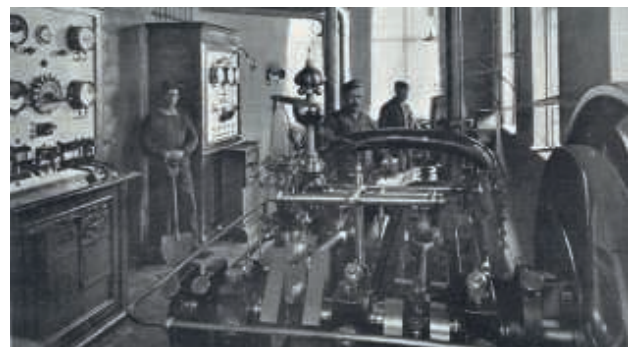
219 Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuoti-

smuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

220 Viidenkolmatta vuotinen riemujuhla, *Aura* 28.7.1896. Lehtitiedon mukaan Bomanilla oli tuolloin 125–130 työntekijää. *Åbo Tidning* 26.7.1896.

221 Nikolai Boman sai verho-osaston työntekijöiltä lahjaksi ”komean juomasarven” ja Boman oli puolestaan hankkinut pitkäaikaisimmille työntekijöilleen arvokkaita omistuskäiveruksin varustettuja muistolahjoja: kultakelloja, hopealusikoita, kultasormuksen ja hopeisen savukerasian sekä hopeisen nuuskarasian. Viidenkolmatta vuotinen riemujuhla, *Aura* 28.7.1896.

222 Viidenkolmatta vuotinen riemujuhla, *Aura* 28.7.1896. Työntekijöiden ja työnantajien suhteen ajankohtaisuuteen kiinnitti huomionsa myös *Åbo Tidning* Bomanin juhlaa ku-



Kuvat 5–8. N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan puusepänpajoja, konepuusepänpaja ja konehuone kuvattuna teoksessa *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908.

Etupäässä porvarillista ja kansallismielistä kat-
santokantaa edustavien lehtien kuvauksissa keskei-
tää näyttää olevan juuri työnantajan ja työntekijöiden
hyvän yhteishengen välittäminen. Aihe oli ajankoh-
tainen. Lehtien kuvauksissa työntekijät läheisineen
olivat juhlavieraita, jotka parinsadan hengen joukko-
na saapuivat koristellulla kulkuneuvolla työnantajan
yksityiseen kesähuvilaan, jossa heitä tervehti työvä-
enyhdistyksen soittokunta. Myös juhlan suomalais-
kansallinen ohjelmasisältö saa sijansa kuvauksissa.

Bomanin työntekijät saivat suunnilleen samanta-
soista palkkaa kuin muissakin puusepäniikkeissä.²²³
Myös työntekijöiden näkökulmaa edustavan Turun
Puuseppäin Ammattiosasto r.y:n historiikin mukaan
Nikolai Boman oli ymmärtäväinen ja neuvotteleva
työntekijöittensä työaikaa tai palkkaa koskeviin vaa-
timuksiin, joskin hän piti kiinni myös alan yleisistä
käytännöistä.²²⁴ Vuonna 1905 Bomanin työntekijät
saivat ”lyhyellä lakolla” minimipalkan nostettua 40
penniin tunti, kun vastaava palkkataso muissa puu-
seppänerveissa oli 30–35 penniä. Samaan palkkata-
soon alalla noudettiin yhteisen lakon jälkeen vuonna
1907.²²⁵ Yleensä työpaikan ilmapiiri oli hyvä, eikä
lakkoihin johtaneita erimielisyyksiä ollut kovinkaan
usein.²²⁶ Risto Reunan mukaan eräänlaisena osoi-
tuksena Bomanin patriarkaalisesta suhtautumisesta
työntekijöihinsä vielä 1920-luvullakin voidaan pitää
Turun työnantajyhdistyksen antamia sakkoja, jotka
Boman sai huolehtiessaan kaikkien työntekijöidensä
liittymisestä ammattiosastoon.²²⁷

Suomen puusepänteollisuuden liiton juhla-
kirjassa kerrotaan Nikolai Bomanin olleen työntekijöidensä
yleisesti kunnioittama. Hän oli vaativa työn laadusta,
mutta häntä pidettiin myös ymmärtäväisenä ja jous-
tavana työntekijöidensä suhteen.²²⁸ Boman tunnettiin

vaillessaan: ”I denna tid, då på många håll – i följd af obetän-
ksamma nyhetsmakares agitationer – ett spändt förhållandet
redan inträdt mellan arbetsgifvare och arbetare, är det ange-
nämt att kunna konstatera ett så värkligen gott förhållande
mellan arbetsgifvare och arbetstagar, hvaraf denna arbetare-
fest var ett uttryck. Det är ej många fester, som lämna efter sig
ett så vackert och angenämt minne, som fabrikör N. Bomans
tjugutemårs-test den 25 juli 1896!”. *Åbo Tidning* 26.7.1896.

223 Susitaival 1950, 166.

224 Vuonna 1891 Bomanin 57 työntekijää tekivät kirjallisen
anomuksen työnantajalleen työajan lyhentämisestä 12 tunnis-
ta 10 tuntiin. Nikolai Boman kieltäytyi perustellen kantansa
muiden puuseppänerveiden käytännöllä. Hän kuitenkin lupasi
hyväksyä työajan lyhentämisen sitten, kun se toteutuu muual-
lakin. Leinonen 1980, 25–27, 34–35, 37.

225 Leinonen 1980, 25–27, 32, 34–35, 37; Puuseppäin
palkka-asia, *TS* 30.5.1905.

226 Susitaival 1950, 166. Vuonna 1935 Bomanin kuten
muutkin Turun puuseppät lakkoilivat palkkakysymyksen vuoksi.
Kertomus liiton toiminnasta 1935, 2766:4, C2, SPTTLA,
ELKA.

227 Reuna 1985, 630.

228 Susitaival 1950, 164–166; ks. myös esim. En möbelfir-
mas sällsamma öden: Nicolai Boman var en föregångsman på

puuseppämestarin arvoaan ylpeänä kantavana mie-
henä, ja ammatillista omanarvontuntoa hän koetti
juurruttaa myös työntekijöihinsä: ”Puuseppä on
härä, ja hän tule sunnuntaina kulke korkean kraive-
lin ja kravatin kans.”²²⁹ Ammattikunnan perinteen
hengessä Boman tarjosi Turun puuseppäniikkeille
tilan, jossa hän toivoi näiden jatkavan yhteisiä
kokouksiaan vielä kisällikunnan virallisen hajoa-
misen jälkeen.²³⁰ Nikolai Boman perusti työnteki-
jöitään varten myös apurahaston, jonka arvo oli 5
000 mk vuonna 1908.²³¹ Yrityksen 50-vuotisjuhlan
kunniaksi vuonna 1921 omistaja jatkoi tapaa lah-
joittamalla 100 000 mk rahastoa varten. Rahasto
kohdistettiin työntekijöille, jotka olivat tuolloin
olleet liikkeen palveluksessa vähintään 15 vuot-
ta.²³² Samassa yhteydessä voitiin todeta Bomanin
silloisesta 103:sta työntekijästä 27:n olleen liikkeen
palveluksessa vähintään 20 vuotta ja näistä 13 työn-
tekijää yli 30 vuotta.²³³

2.1.3. Myymälät ja asiakkaat

Ennen puusepänteollisuuden voimistumista suurin
osa suomalaiskodeista kalustettiin huonekaluilla,
jotka valmistettiin itse tai ne tehtiin pienissä tai kes-
kisuurissa verstaissa niin maaseudulla kuin kaupun-
geissakin.²³⁴ Arvokkaammilla huonekaluilla kotinsa
sisustava yläluokka osti joko etevien kotimaisten
kaupunkipuuseppien valmistamia tai tavallisemmin
ulkomailta tuotuja huonekaluja. 1800-luvun mit-
taan Venäjän osuus huonekalujen tuojana Suomeen
korostui, ja erityisesti Pietarin seudulta maahan
tuotiin runsaasti muodikkaina pidettyjä mahon-
kihuonekaluja. Venäjän lisäksi Suomeen tuotiin
huonekaluja Saksasta ja Ruotsista.²³⁵ Kotimaista
huonekaluvalmistusta siivittävä uusi asiakasryhmä
oli vanhan säätyjaon ulkopuolelle syntynyt vau-
rastuva ja kasvava keskiluokka, jolle koti ja sen
sisustaminen olivat niin ideologisesti, moraalisesti
ja sosiaalisesti tärkeä huomion ja merkitysten koh-

sitt område, 15.12.1945, IV 2:1, CJBA, KA.

229 Susitaival 1950, 164.

230 Susitaival 1950, 163–166. Kisällien asemasta ja killois-
ta ks. myös Sarantola-Weiss 1995, 22–28.

231 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin*
1908, 33. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen mukaan

summa vastaa 21 170 euroa vuonna 2020 [haettu 13.6.2021].

232 Summaa arvioitaessa on huomattava sotaa seuranneen
inflaation suuri vaikutus. Tilastokeskuksen rahanarvonmuunti-

men mukaan summa vastaa 34 350 euroa vuonna 2020 [haettu
13.6.2021]. Bomanin puuseppäntehtas 50-vuotias, *Uusi Aura*

29.10.1921; Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin
puuseppäntehtas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921.

233 Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puuse-
ppäntehtas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921.

234 Sarantola-Weiss 1995, 65; Susitaival 1950, 158. Suo-
malaisten asuinolosuhteista ja asuntojen kalustuksesta laajem-
min ks. esim. Hirn 1980, 486.

235 Suhonen 1974, 10–11. Ks. myös Nikander 1935, 243;
Kruskopf 1989, 97–100.

N. Bomans Möbelmagasin i Åbo.
40 Slottsgatan 40.
rekommenderar det största lager af alla slags möbler, såsom:

Salong-, förmaks-, utdrags-, fyll- och hvilssoffor, lina- och små stolar, antika matsalsstolar, skrifstolar, skänkar, byråer, chiffonierer, byrå-toiletter, kläd-, linne- och bokskåp, enmans- och parsängar, madrasser, etagerer, luvvoarer, kommoder, skrif-, spel-, divan-, fönster-, sy- och nattsduksbord, toilett- och väggspelar m. m.

Stort lager möbeltyger.
 Emottager beställningar på alla till snickeriet hörande arbeten samt utför stoppning och beklädnad af såväl gamla som nya möbler.
Obs! Stoppningsmaterialen Amerikansk Fiber.
Wiener-möbel, hos N. BOMAN.
 Slottsgatan 40.

N. Bomans Ängsnickerifabrik i Åbo,
Slottsgatan 40,
 rekommenderar sig till utförande af alla slags byggnader, verandor, balkonger, trappor, förstugor, staket, portar, dörrar, fönster, panelningar, foder- och listverk i alla dimensioner. Beställningar emottagen å allt hvad till ofvannämde brancher hörer.
 Sågning, hylling och spänning af bräder.
 Lager af fot-, hörn-, tal- och brädfodringslister, dörr- och fönsterfoder m. m., allt till billiga priser, å
N. Bomans Ängsnickerifabrik.

Kuva 9. Vuonna 1878 *Åbo Underrättelseris-sä* julkaistun N. Bomanin huonekalukaupan ja höyrypuusepäntehtaan ilmoituksen mukaan myymälässä oli tarjolla monenlaisia huonekaluja, sisustusesineitä sekä kankaita. Puusepäntöitä ja verhoilutehtäviä vastaan otettiin. Tehdas puolestaan ilmoitti rakennusten ja sisustusten sekä muiden tuotteiden valmistuksesta. Mm. listoja ja vuorilautoja myytiin suoraan varastosta. Ilmoituksen kuvituksena oli yrityksen saama tunnustus Suomen yleisessä teollisuusnäyttelyssä Helsingin Kaivopuistossa 1876.

de. Keskiluokka hankki koteihinsa sohva-, ruoka-, peli- ja ompelupöytien kaltaisia uusiin toimintoihin liittyviä esineitä. Puusepäntehtaiden tärkeimmälle asiakaskunnalle, varakkaille porvaris- ja virkamies-talouksille, tehtiin tilausten mukaan kalustokoko-naisuuksia.²³⁶

Huonekalujen kauppaan erikoistuneet liikkeet syntyivät 1800-luvun lopulla isoimpiin kaupunkeihin, merkittävimmät Helsinkiin, missä oli myös suurin asiakaskunta. Tunnetuin ja huomatuin oli vuonna 1889 perustettu John Paischeffin huonekaluliike.²³⁷ Ensimmäisten huonekaluliikkeiden joukossa olivat myös Bomanin myymälät. Vuonna 1875 Boman mainosti myymäläänsä (Linnankatu 40) paikallislehdessä Turussa. Kaksi vuotta myöhemmin Bomanilla oli myymälä myös Tampereella (Kauppiaskatu 10), ja vuonna 1881 liike avattiin Helsinkiin (Fabianinkatu 10).²³⁸ Myöhemmin Bomanilla oli ”näyttely- ja myyntiosastoja”²³⁹ myös Viipurissa, sekä Pietarissa ja Moskovassa. Kyse oli Suomen oloissa harvinaisesta puusepäntehtaan

omasta myymäläverkosta.²⁴⁰ Lisäksi Sigurd Boman piti Riiassa 1910-luvulla taideteollisuus- ja taide-myymlää, jossa myytiin myös Bomanin huonekaluja. Turun myymälästä vastasi ilmeisesti Nikolai Bomanin vaimon, Matildan, sisar Julia Sundqvist, ja Helsingin myymälää johtivat ja hoitivat puolestaan Nikolai Bomanin sisaret Anna ja Selma Boman.²⁴¹ Heihin palataan tarkemmin luvussa 3.3.1.

Suhteessa suomalaiseen taideteollisuuskenttään on kiinnostavaa, että Boman perusti toukokuussa 1881 Helsingin liikkeensä samaan näyttelytilaan, Fabianinkatu 10:een, jossa oli juuri sulkeutunut Suomen ensimmäinen taideteollisuusnäyttely. Ilmeisesti Boman ei itse osallistunut kyseiseen taideteollisuusasiaa edistävään näyttelyyn, jota mm. Suomen Taideteollisuusyhdistys ja Suomen Käsityön Ystävät olivat järjestämässä, mutta yritys viittasi näyttelyyn uudesta

236 Sarantola-Weiss 1995, 39–40, 65.

237 Sarantola-Weiss 1995, 65.

238 N. Bomanin ilmoituksia ks. *ÅU* 2.6.1875; *ÅU* 6.3.1876; *ÅU* 10.2.1877; *Uusi Suometar* 30.5.1881. Turun myymälä muutettiin vuonna 1879 osoitteeseen Iso Hämeenkatu 42, josta se kuitenkin muutaman vuoden kuluttua palasi jälleen tehtaan läheisyyteen osoitteeseen Linnankatu 59. Ks. myös *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 36.

239 Ks. *ÅU* 14.3.1909.

240 Sarantola-Weiss 1995, 81.

241 1960-luvun lopulla Carl-Johan Boman kirjoitti liikkeen varhaisista myymälöistä seuraavasti: ”As the premises at Slottsgatan in Turku were bought for the factories, an upholsterer’s shop was opened, as well as a separate furniture shop, and this business was managed by my Aunt Julie. A little later a retailing department was opened in Tampere, and in 1890 this was moved into good premises at Mikaelsgatan 4 in the centre of Helsinki. The branch offices in Tampere and Helsinki were successfully managed by two sisters of my father’s, Anna and Selma, the first of whom was the principal manager.” Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA. Nikolai Bomanilla ei ollut Julie-nimistä sisarta, mutta hänen vaimollaan Matilda o.s. Sundqvist oli sisar nimeltään Julia.

liikkeestään kertovassa mainoksessa. Näin yleisön silmissä Boman liitti itsensä suomalaisen taideteollisuuden yhteyteen.²⁴²

1890-luvun alkuun tultaessa Bomanin Helsingin myymälä oli muuttanut Mikonkatu 4:ään. Vuonna 1908 sitä kuvailtiin suomalaisia teollisuuslaitoksia esittelevässä kirjasarjassa seuraavasti: ”Haaraosaston käytettävänä on tilava näyttelyhuoneisto, jossa eri huonekalustot esiintyvät erittäin edukseen. Se on pääkaupungin kauniimpia ja suuremmoisimpia tavaramyymälöitä.”²⁴³ Myös Tampereella Bomanilla oli myymälä ilmeisesti pariinkin otteeseen, ensin 1870-luvun lopulla ja uudestaan 1890-luvun viime vuosina (1897–1900) osoitteessa Hämeenkatu 10. Viimeksi mainittua liikettä johti Nikolai Bomanin vanhin poika Nikolai Boman Jr (1872–1913).²⁴⁴

Lehtitietojen ja Bomanin ilmoitusten perusteella myymälöiden valikoima oli monipuolista. Ensimmäisissä ilmoituksissaan Boman mainosti yksittäisiä huonekaluja, mm. wieniläistuoleja, ja kankaita. Tampereen myymälän valikoimia kuvattiin paikallislehdessä vuonna 1897: keittiötarvikkeita lukuun ottamatta esillä oli kaikkea ”suurta ja pientä” kodin sisustukseen liittyvää – kynttelikköjä, lamppuja, mattoja, kelloja, pöytiä, kaappeja, sohvia, keinutuoleja sekä erityyppisiä kalustoja: empireä, rokokoota, Ludvig XIV:n ja Ludvig XIII:n tyyliä. Vasta avattua liikettä esittelevässä uutisessaan *Tammerfors Nyheter* kertoi myös, että Boman valmistaa noin 40 erilaista kalustomallia piirustusten mukaan.²⁴⁵ Tampereen liike suljettiin kuitenkin muutaman vuoden kuluttua.²⁴⁶

1900-luvun alussa Turun näyttelytila oli kaksikerroksinen ”näyttely- ja myymäläsuoja aistikkaasti ja mukavasti järjestettyine erityyppisillä ja -lajisilla huonekaluryhmineen”²⁴⁷ Linnankatu 47:ssä.²⁴⁸ Tämän tilan yläpuolella sijaitsi piirustuskonttori. Vuonna 1919, samoihin aikoihin, kun Venäjän

markkinoiden hiljettä Bomanin toimintaa supistettiin ja tehdas siirrettiin Linnankatu 79:ään, avattiin uusi myymälä Linnankatu 65:ssä. Huonekalujen ohella tarjolla oli ”taideteollisuustuotteita, antiikkiesineitä, mattoja, ryijyjä mm.”²⁴⁹ Kyse oli siis monipuolisesta – ei yksin Bomanin omaan tuotantoon keskittyneestä – kodinsisustusliikkeestä.

Koti ja sen sisustus olivat siis vanhan säätyajan ulkopuolelle syntyneen uuden keskiluokan porvarillisessa kulttuurissa keskeisessä roolissa. Tämä ryhmä kasvoi koko 1800-luvun lopun ajan. Niinpä kodin kalusteiden markkinatilanne oli suotuisa, ja Nikolai Boman menestyi kilpailussa ulkolaisen tuonnin kanssa.²⁵⁰ Arkistolähteiden tiedot Bomanin asiakkaista vuosisadan vaihteesta kertovat esimerkiksi, että vuonna 1892 Boman toimitti tilauksen lehtori G. Cygnaeukselle ja vuonna 1897 naantalilainen pastori Eliel Nordman tilasi Bomanilta ruokasalin kaluston, johon kuului 12 tuolia pöytä ja kaappi.²⁵¹ Bomanin huonekaluja kotiinsa hankkivat myös turkulainen liikemies ja konsuli Alfred Jacobsson,²⁵² helsinkiläinen rakennusmestari Juho Ahde sekä tilastollisen toimiston johtaja ja senaattori Kaarlo Ingnatius.²⁵³ Myös esimerkiksi kuvanveistäjä Emil Wikström hankki Bomanilta kalusteita Sääksmäen huvilaansa 1900-luvun alussa.²⁵⁴ Näiden asiakastietojen kanssa samansuuntaisia ovat myös niiden Bomanin huonekaluja aikanaan hankkineiden ihmisten ammattinimikkeet, jotka nousivat esiin omassa Boman-aineistonkeruussani: professori, kirurgi, hammaslääkäri, kaupunginlääkäri, juristi, apteekkari, tehtailija, tehtaansinööri, arkkitehti, taidemaalari, kansanedustaja ja senaattori. He edustivat 1900-luvun taitteen herrasväkeä, sosiaalista keski- ja yläluokkaa.²⁵⁵

242 Bomanin ilmoitus Helsingissä avatusta uudesta ”huonekalumakasiinista”. *Uusi Suometar* 30.5.1881. Näyttelystä ks. Smeds 1996, 178–180; Korvenmaa 2009, 28.

243 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 36. Lämpimien sanojen taustalla lienee ollut myös perhesympatiaa, sillä kyseisen kirjasarjan päätoimittaja (David) Julius Hirn (1868–1914) oli avioitunut Nikolai Bomanin tyttären Anna Matilda Bomanin (s. 6.3.1875) kanssa vuonna 1905. *Åmbetsbetyg* 31.8.1961 Åbo svenska församling, V 2:3, CJBA, KA; *Kansallinen elämäkerrasto* 1929, 423. Ks. myös *ÅU* 14.3.1909.

244 *Från affärsvärlden, Tammerfors Nyheter* 5.10.1897; *Tammerfors Nyheter* 20.4.1900; *Åbo stads adresskalender* 1901–1902.

245 *Från affärsvärlden, Tammerfors Nyheter* 5.10.1897.

246 *Borgenärsförhör, Tammerfors Nyheter* 24.3.1899; *Från affärsvärlden, Tammerfors Nyheter* 20.4.1900.

247 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30.

248 *Åbo stads adresskalender* 1901–1902; ks. myös Bomanin mainokset esim. *Kotitaide II*/huhtikuu 1902, *Kotitaide II*/1904, *Kotitaide XI*/1906.

249 Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puusepäntehdas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921.

250 Tuontihuonekalujen lukumäärä väheni Suomen markkinoilla 1800-luvun mittaan. Venäjän tuontia lukuun ottamatta tähän vaikuttivat myös kotimaan valmistelleille suotuisat tulliolosuhteet. Sarantola-Weiss 1995, 39–40, 62, 65; Susitaival 1950, 33.

251 Herr Pastor Eliel Nordmans beställning, N. Bomans Ångsnickeri, Åbo 31.8.1897, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK; N. Bomans Ångsnickeri/Nikolai Bomanin kirje Herr Lektor G. Cygnaeukselle, Åbo 11.10.1892, G. Cygnaeuksen kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB.

252 Ett Hem -museon kokoelmissa olevat sohvakalusto ja ruokapöytä: nojatuolit: A.55, A.90, A.91, A.102; kulmasohva: A.143; sohva: A.89; ruokasalin pöytä: M.308, Ett Hem.

253 Lehto 1986, 98, 101; Ahde-Kjälman 1964, 69.

254 Valkeakosken museoiden Emil Wikströmin kokoelmasa olevista kalusteista keinutuoli (nro EWE73) löytyy myös Bomanin mallikansioista s.a. [1906–1911], nro 539. Huonekalut nro EWE5, EWE6, EWE7, EWE8 ja EWE73, Emil Wikströmin kokoelma, Valkeakosken museot/Finna; Bomanin mallikansio s.a. [1906–1911], CJBA, KA.

255 BA. Paavo Susitaipaleen mukaan Bomanin huonekalut olivat siinä määrin kalliita, että ”... yleensä vain varakkaim-



Kuva 10. ”Helsinkiläistä huonekalukauppaa 1880-luvulla” esittävä kuva on julkaistu kirjassa *Suomen puusepänteollisuuden vaihteita* (1950). Kyseessä lienee Bomanin myymälä, sillä sama valokuva löytyy Carl-Johan Bomanin arkiston kokoelmasta. Arkistossa olevaan valokuvakopioon ei kuitenkaan ole liitetty tietoja kuvan alkuperästä.

2.1.4. Taideteollisuusyritys

Nikolai Bomanin puusepäntiikkeen perustaminen osui samaan ajankohtaan, 1870-luvulle, jolloin aloitettiin myös suomalaisen taideteollisuusalan toimintaa. Samana vuonna, jolloin Boman aloitti verstaatoimintansa Turussa (1871), aloitti senaatin luvalla ja manufaktuurijohtokunnan alaisuudessa toimintansa jo edellä mainittu Veistokoulu (käsityöläis- ja veistokoulu, slöjdskola) Helsingissä. Kouluhankkeen primus motor, Helsingin yliopiston estetiikan professori, Suomen taideteollisuuden isäksikin joskus mainittu C. G. Estlander (1834–1910) julkaisi vuosina 1871 ja 1875 kuuluisat pamflettinsa *Den Finska konstens och industrins utveckling hittills och hädanefter* ja *Vid konstflitens härdar*. Eurooppalaisiin esikuvii pohjaavissa kriittisissä kirjoituksissaan Estlander puhui taiteen demokratisoimisesta yhdistämällä se teollisuuden ja ammattiopetuksen kehittämiseen. Vuonna 1875 Veistokoulun ja sille hankittu mallikokoelman hoitamiseksi perustettiin Suomen Taideteollisuusyhdistys (Föreningen för Konstfliten i Finland), jonka tarkoituksena oli ylipäätään toimia taideteollisuusalan edistäjänä Suomessa. Yhdistyksen

varhaiset jäsenet olivat mm. helsinkiläisiä kaupunginvaltuutettuja, senaattoreita, kauppiaita, käsityömestareita ja tehtailijoita. Heihin kuului ns. sivistyneistöä ja useimmat olivat arvoiltaan liberaaleja. Aluksi toiminta näyttää olleen ruotsinkielistä²⁵⁶

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen tärkeäksi toimintamuodoksi tuli näyttelytoiminta, joka alkoi vuonna 1894 nk. arpajaisnäyttelyiden muodossa. Vuosikokousten yhteydessä suoritettun arvonnain voittoesineet asetettiin esille yleisölle avoimeen näyttelyyn. Voittoesineet yhdistys joko osti taiteilijoilta tai yrityksiltä tai ne olivat oppilastöitä tai lahjoituksia. Arvonta suoritettiin jäsenten kesken, ja voittojen lukumäärä oli runsas, suurimmillaan useita satoja. Bomanin valmistama kalusto oli arpajaisten päävoittona ensimmäisen kerran jo vuonna 1895. Samana vuonna myös Nikolai ja Matilda Boman liittyivät yhdistyksen jäseneksi.²⁵⁷ Taideteollisuusyhdistyksen arpajaistoiminnan yhteydessä Bomanin kalustot ja sisustusesineet nousivat esiin

mat henkilöt pystyivät ostamaan aitoja ’Bomanin kalustoja.’” Susitaival 1950, 33.

256 Pettersson 2008, 206–224, Suhonen 2000, 10–11, 32–34; Smeds 1999, 59–68; Korvenmaa 2009, 17–19.

257 Kiitän Auli Suorrtti-Vuoriota tiedon tarkistamisesta Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomuksista Aalto-yliopiston arkistossa.



Kuva 11. Kalustokokonaisuus, Bomanin mallikansion [1906–1911] malli nro 539. Kuvanveistäjä Emil Wikström hankki kotiinsa Visavuoreen Bomanin kalusteita 1900-luvun alussa, mm. kuvassa näkyvän keinutuolimallin.

vuodesta 1895 alkaen vuoteen 1910 asti lähes vuosittain yhdistyksen jäsenten ja muun taideteollisuusyleisön tietoisuuteen. Ensimmäisinä vuosina Nikolai Boman valmisti arpajaisiin paitsi päävoitoina olleita kalustoja myös lukuisia muitakin arpajaisvoittoaesineitä (mm. ruokasalin kello, peili, kirjoituspöytä ja kirjakaappeja). Bomanin valmistamia päävoittoja olivat rokokookalusto vuonna 1896,²⁵⁸ empiretyylinen salongin kalusto vuonna 1897, herrainhuoneen kalusto ”englantilaiseen tyyliin” vuonna 1899, sekä makuuhuoneen kalusto vuonna 1900.²⁵⁹ Vuoden 1899 voittokalustoa, jonka yhdistys valitsi Bomanin ja Petroffin huonekalutehtaille suunnatun kilpailun perusteella, luonnehdittiin yhdistyksen vuosikertomuksessa seuraavasti: ”N. Bomanin puusepäntehtaassa Turussa valmistettu, kullatuilla heloilla varustettu, nykyaikaiseen englantilaiseen kuosiin kyhätty mahonkipuinen herrahuoneen kalusto, johon kuului kirjoituspöytä, kirjoitustuoli, sohva, sohvapöytä ja kaksi tuolia.

258 Erik Kruskopfin mukaan kyseessä oli arpajaisten kalteimpia päävoittoja. Kruskopf 1989, 78.

259 *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomukset vuosilta 1896–1900*; Suhonen 2000, 86; Kruskopf 1989, 78.

Tämän 1,032 markan arvoisen voiton sai N:0 1,927, tehtaanhoitaja Georg Tengman Kuopiossa.”²⁶⁰

Pekka Korvenmaa on todennut, että 1800-luvun lopulla taideteollisuudeksi kutsuttu, ja sellaisena valmistettu ja kulutettu esinemaailma on usein jäänyt taideteollisuuden historian kaanonin katveeseen, sillä se ei ominaisuuksiltaan ole täyttänyt myöhempien aikojen taideteollisuudelle asettamia kriteereitä, kuten ”omintakeisuus, innovatiivisuus, tyyliä luova ote tai esteettinen rohkeus”.²⁶¹ Kuitenkin 1800-luvun lopun keskeisen taideteollisuusalan toimijan – Suomen Taideteollisuusyhdistyksen – oman määrittelyvallan ja siihen sisältyvän taideteollisuuskäsityksen näkökulmasta katsoen arpajaisvoitoksi tilatut valmisteet, kuten Bomanin tuotteet, aikanaan kuitenkin nähtiin suomalaisen taideteollisuuden edustajiksi ja sitä ne edustivat myös arpajaisnäyttelyiden yleisölle.

Vuonna 1896, kaksi vuotta Taideteollisuusyhdistyksen arpajaistoiminnan alkamisen jälkeen, nimimerkki J. A. eli taideteollisuusaktiivi, arkkii-

260 *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomus 1899, 1901, 7.*

261 Korvenmaa 2009, 16–17.

tehti Johan Jacob (Jac.) Ahrenberg (1847–1915)²⁶² esitteli *Teknikern*-lehdessä Bomanin höyrypuusepäntehdasta. Ahrenbergin, joka oli edellisenä vuonna palkattu Arabian keramiikkatehtaan mallisuunnittelun neuvonantajaksi,²⁶³ näkemyksen mukaan Boman oli Suomen ainoa taideteollisen huonekaluteollisuuden edustaja:

Fästa vi oss vid herr Bomans värksamhet endast ur synpunkten af konstslöjd, så är hans fabrik ensamstående i hela landet. Oss veterligen är han den enda som tagit till specialitet att uteslutande tillvärka möbler, att i denna tillverkning så vidt möjligt är tillämpa konsten på industrin, att genom formens finhet, mångfald och adel höja möbelindustrin i vårt land utöfver det vanliga dussinarbetsets nivå.²⁶⁴

Ahrenberg oli tehnyt yhteistyötä N. Bomanin kanssa jo aikaisemmin,²⁶⁵ ja nyt hän esitti ehdotuksen, jonka mukaan Nikolai Boman ja hänen yrityksensä voisivat yhteistyössä Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kanssa edesauttaa suomalaisen taideteollisuuden asiaa. Yleisön makua ja suomalaisen käsityön tasoa voitaisiin nostaa – Ruotsin ja Tanskan mallin mukaisesti – kopioimalla mm. yliopiston ja Turun historiallisen museon kokoelmien vanhoja tyylihuonekaluja ja esittelemällä niitä näyttelyissä.²⁶⁶

262 Nimimerkistä ks. Hirvonen 2000, 47. Jac. Ahrenberg oli poikkeuksellisen tuottelias, laajasti taiteen ja kulttuurin kentällä työskennellyt arkkitehti, taidekriitikko ja kirjailija. Taideteollisuuden historian osalta hänet tunnetaan mm. Suomen Käsityön Ystävien perustamisesta yhdessä Fanny Churbergin kanssa ja hänen taiteellisesta työskentelystään keramiikkatehdas Arabialle 1895–1899. Ks. Kruskopf 1989, 42–44; Maunula 1989, 189; Viljo & Tyynilä 2002.

263 Kovanen 2009, 18. Kruskopfin mukaan Ahrenberg palkattiin vasta vuonna 1896. Kruskopf 1989, 92; ks. myös Korvenmaa 2009, 88.

264 J. A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* N:o 123, 1896, 27–28.

265 Boman oli valmistanut Ahrenbergin suunnitelmien mukaisesti mm. puutyöt Turun linnan museohuoneisiin vuonna 1887 ja Turun tuomiokirkon Kankaisten kappeliin vuonna 1888. Ripatti 2011, 238–239; *ÅU* 28.7.1888.

266 ”Vi hafva i Teknikerns spalter velat taga till tals denna ångsnickerifabrik, det tyckes oss veterligen som om den finska konstindustrin i den skulle kunna finna ett välbehögligt stöd i sin utveckling. I fall herr Boman, sedan han nu känner fast mark under sig, ville i konstens intresse ytterligare nedlägga arbete och kostnader, så, synes det oss, skulle han icke blott än mer befästa sitt anseende hos allmänheten, utan äfven på samma gång höja den alt ännu tämligen låga nivån hos det finska handtvärket. Ett sådant arbete i den finska konstindustrins tjänst skulle kunna tillgå sålunda att herr Boman årligen kopierade och utstälde – t. ex. vid konstflitföreningens vurutställningar – äldre stil- och mönstergilla möbler. Sådana finnas ännu lyckligtvis i vårt land, vi nämna universitetets samlingar, Åbo historiska museum samt hos flere såväl myndigheter som enskilda personer i landet. Dessa pjäser kunde ju sedan t. ex. i samband med konstflitföreningens spridas ut

Ehdotus kuvasti Ahrenbergin historistista orientaatiota vuosisadan lopulla, mallin hakemista menneisyydestä.²⁶⁷ Hän kuitenkin jatkoi kertoen myös vaihtoehtoisesta – Englannissa suositusta – tavasta kehittää taideteollisuusala, nimittäin järjestämällä uusien mallien suunnittelukilpailuja.²⁶⁸ Varhainen yrityksen järjestämä, tuotantoon ajateltujen mallien suunnittelukilpailu Suomessa oli vuonna 1905 Nuutajärven lasitehtaan kilpailu, jonka VI:n sarjan voittaja oli juuri Berliinissä huonekalusuunnittelua opiskellut Carl-Johan Boman.²⁶⁹

Jää avoimeksi, johtiko Ahrenbergin ehdotus yhteistyöstä Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja N. Bomanin välillä käytännön toimenpiteisiin, mutta Ahrenberg esitti artikkelissaan asioita, jotka ovat käsillä olevan tutkimuksenkin kannalta olennaisia: ensinnäkin Bomanilla ja suomalaisella taideteollisuusyhteisöllä oli 1800-luvun lopulta asti juontuva yhteytensä; toiseksi Ahrenbergin näkemyksen mukaan historiatyyleillä oli tehtävänsä ja suorastaan keskeinen rooli paitsi yleisön maun myös käsityötaidon kehittämisessä; ja kolmanneksi hän ehdotti yksityiselle alan yritykselle aktiivista roolia osallistua kansallisen taideteollisuusasian, yleisön makukasvatuksen ja ammattikäsityön kehittämiseen. Kuvattuaan Bomanin toimenpiteitä mm. työntekijöittensä koulutuksessa, yrityksen kasvavaa menestystä kotimaassa ja vastikään myös Pietarissa sekä muistutettuaan lukijaa nimenomaan kotimaisen puun jalostuksen merkitystä Suomen olosuhteissa Ahrenberg nosti Bomanin yrityksen osoitukseksi siitä, miten ”soveltamalla taidetta teollisuuteen” yksinkertaisesta ja edullisesta materiaalista voitiin jalostaa ”tavoiteltavaa ja verrattain kallista kauppatavaraa”.²⁷⁰

Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisnäyttelyiden päävoitosta järjestettiin vuodesta 1900 eteenpäin suunnittelukilpailu. Ensimmäisen kilpailun voittaja oli Verner Thomé, toisen sijan sai Bomanin piirtäjä A. Fenske.²⁷¹ Bomanin valmistamia arpajaisvoittoa olivat myöhempinä vuosina mm. Bertel Jungin

i landet. Ungefär så tillgår det nu i Sverige och Danmark.” J. A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* N:o 123, 1896, 27–28.

267 Jac. Ahrenbergin suhteesta historiaan ja historismiin ks. Lukkarinen 1989, 58–63.

268 J. A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* N:o 123, 1896, 28.

269 Nuutajärven lasitehtaan IV:äs kilpailusarja, *Kotitaide* 12/1906; Maunula 1989, 198–199.

270 Ahrenberg kirjoitti: ”Ångsnickerifabriken i Åbo har visat oss, att ifall dessa materialer rätt användas med urskiljning och smak, det utan tvifvel äfven i vårt land går för sig att genom konstens tillämpning på industrin göra en synnerligen billig vara, ett enkelt material till en eftersökt och jämförelsevis dyrbar handelsartikel.” J. A., N. Bomans ångsnickeri i Åbo, *Teknikern* N:o 123, 1896, 28.

271 Aaltonen 2010, 48.

suunnittelema herrainhuonekalusto vuonna 1906,²⁷² Eliel Saarisen kirjoituspöytä ja tuoli vuonna 1907,²⁷³ sekä Jarl Eklundin naistenhuoneenkalusto, joka oli arpajaisten päävoittona vuonna 1910.²⁷⁴ Carl-Johan Bomanin suunnittelema ruokahuoneenkalustot olivat mukana vuoden 1907 ja 1908 arpajaisnäyttelyssä, ja Fritiof Bomanin suunnittelema arkihuoneenkalusto oli päävoittona vuonna 1909.²⁷⁵

Nikolai Bomanin Höyrypuusepäntehdas oli yksi varhaisista suomalaisista yrityksistä, johon omien tuotteiden suunnittelua varten perustettiin piirustusosasto. Suomessa ensimmäisiä vakituksissa työsuhteissa olleita mallisuunnittelijoita olivat Iittalan lasitehtaan puristelasin suunnittelijaksi Ruotsista vuonna 1894 tullut muottimestari Alfred Gustafsson ja Arabian keramiikkatehtaan vuonna 1896 emotehtaaltaan Ruotsin Rörstrandista palkkaama Thure Öberg.²⁷⁶ On epäselvää, milloin Bomanin piirustuskonttori perustettiin, mutta ainakin vuoden 1897 lehtitiedon mukaan tehtaalla työskenteli ”huomattava berliiniläinen arkkitehti” ja omia malleja oli tuolloin tuotannossa n. 40 kpl.²⁷⁷ Turun maakuntamuseon museoarkiston kokoelmassa olevan BomaninÅn piirretyn mallikuvaston etukannesta voi erottaa nimen O. Paulick ja nimikirjaimet OP löytää kirjan useimpien piirrosten yhteydestä. Yhden mallipiirustuksen (nro 111) nimimerkin yhteyteen on lisätty piirustusvuoteen 1897 viittaava merkintä. Lisäksi kannen osoitetietojen perusteella malliston voi ajoittaa vuosiin 1897–1900, jolloin Tampereella toimi kannessa ilmoitettu myymälä.²⁷⁸ Kyseinen mallikirja osoittaa tarjolla olleen kertaustyyliisiä

huonekaluja, mutta myös viikinki- ja turkkilaisvaikutteisia sekä vuosisadan vaihteen uuteen tyyliin viittaavia malleja. Vuonna 1902 tehdas mainosti Helsingin ”huonekalumakasiinissa” olevan tarjolla ”kaikkien tyylien mukaisia” huonekaluja.²⁷⁹

Nikolai Bomanista on sanottu, että hän oli itsekin taitava piirtämään huonekaluja, mutta hän teki myös yhteistyötä tunnettujen arkkitehtien – kuten Eliel Saarisen, Jac Ahrenbergin ja Arthur Kajanuksen – kanssa.²⁸⁰ Vuonna 1906 tehtaan piirustuskonttorin taiteelliseksi johtajaksi tuli Berliinissä huonekalusuunnittelua opiskellut Carl-Johan Boman.²⁸¹ Lisäksi myös Fritiof Boman, joka oli opiskellut kaupallista alaa, suunnitelti huonekaluja. Niitä nähtiin mm. Suomen Teollisuuslehden *Kotitaide*-liitteen palstoilla 1900-luvun alussa ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoittona. Fritiof Boman oli tehnyt Yhdysvaltoihin opintomatkan ja työskennellyt huonekalutehtaiden piirustustoimistoissa mm. New Yorkissa.²⁸²

Vuosisadan vaihteen uudistushenki ja tyyliomuutos alkoi näkyä Bomanin huonekaluissa vuonna 1906. Näin kertoi *Kotitaide*-lehti, jossa julkaistiin kolme kuvaa Bomanin kalustoista ja nimimerkki V. P. (mahdollisesti lehden päätoimittaja, arkkitehti Vilho Penttilä) kirjoitti Bomanin malliston uudistumisesta:

N. Bomanin puuseppätehtaan huonekaluilla ja huonesisustuksilla on aina ollut maineensa. Viimeisten edellisinä vuosina – tuona taideteollisuutemme uudistuskautena – näytti kuitenkin siltä, niin kuin ei mainittu tehdas kykenisikään kohoamaan, siitä muotojen dekadenssi-ajasta, jonka jo toiset, esim. Hietalahden tehdas, olivat jättäneet – ainakin näytti kehitys käyvän kovin hitaasti. // Ken sitä vastoin nykyään astuu Bomanin liikkeen näyttelyhuoneisiin Mikonkadun varrella huomaa kohta, että liike seisoo kaltaistensa eturivissä. Taiteellisen käsittelyn jäljet huomaa siellä varsin monissa esineissä. Muuta ei voi sanoa kuin että liikkeen johto on hyvissä käsissä.²⁸³

272 Bertel Jungin suunnittelema kalusto (nr. 302) oli yksi kolmesta päävoitosta vuoden 1906 arpajaisissa. *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomus vuodelta 1905*.

273 Eliel Saarisen kirjoituspöytäkalustoon (nr. 256) kuuluivat myös ”hopeiset kirjoitusneuvot” suunnittelijana ja valmistajana E. Elenius ja J. Mellin. *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomus vuodelta 1906*, 5, 12, 34.

274 *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomukset vuosilta 1909 ja 1910*, 14.

275 *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomus vuodelta 1906; Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomus vuodelta 1907 ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomukset vuosilta 1909 ja 1910*, 11–12.

276 Maunula 1989, 188–189.

277 ”herr N. Boman sedan någon tid tillbaka har i sin affär anställd en framstående möbelarkitekt från Berlin.” Från affärsvärlden, *Tammerfors Nyheter* 5.10.1897. Paavo Susitai-paleen mukaan piirustuskonttori perustettiin 1890-luvulla, ja siellä työskenteli ”useita” ulkomaalaisia sisustusarkkitehtejä, jotka piirsivät myös N. Bomanin Höyrypuusepäntehdään ensimmäisen mallikirjan. Susitaival 1950, 164. Ks. myös Maunula 1989, 189; Kruskopf 1989, 100.

278 N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, piirretty kuvasto s.a. [1897–1900] kansi, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK. Kuvasto on julkaistu näköispainoksena vuonna 2002. Ajoituksen apuna ovat lehtitiedot, ks. Från affärsvärlden, *Tammerfors Nyheter* 5.10.1897; Från affärsvärlden, *Tammerfors Nyheter* 20.4.1900.

279 *Kotitaide* osasto A II/1902, X.

280 Susitaival 1950, 163–164. Ks. myös Amberg 2002.

281 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten, s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA. Tarkkaa tietoa vakituksessa palkkasuhteessa olleiden suunnittelijoiden määrästä ei ole käytettävissä. Vuodesta 1909 eteenpäin kerättyyn teollisuustilastoon yritys ilmoitti 1909–1917 tehtaalla työskennelleen 10–12 työntekijää ryhmässä ”insinöörit, piirustajat, työnjohtajat”. Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, teollisuustilaston yleislomake 1909, 1910, 1913, 1915, 1917, TT, KA.

282 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Dödsfall, *Svenska Pressen* 16.12.1924; *Kotitaide* II/1904, 14; *Kotitaide* X/1906, 133–134; *Kotitaide* I/1907, 6; *Arkitekten* januari 1907; *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomukset 1909 ja 1910*, 11–12.

283 V. P., N. Bomanin ..., *Kotitaide* 10/1906, 134.



Kuvat 12, 13 ja 14. Suomen taideteollisuusyhdistyksen vuoden 1906 arpajaisvoittokaluston herrainhuoneeseen suunnitteli arkkitehti Bertel Jung. Näyttelyssä olleen kaluston arvo oli 1850 mk [8456 euroa vuonna 2020]. Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa olevaan mahonkiviilutettuun ja intarsiakoristeltuun kalustoon kuuluu kellokaappi, kirjoituspöytä ja tuoleja. Tuolit on verhoiltu nahalla.



Bomanin malleja esittelevät valokuva-albumit 1900-luvun alusta sisältävät kalustoja, joiden muotokieli kertoo tyylimurroksesta sekä suoralinjaisen jugendin että orgaanisen art nouveau suuntaan. Mallialbumeihin sisältyy kuitenkin myös muutamia historiatyyleihin viittaavia kalustoja.²⁸⁴

2.1.5. Yritysostot ja Venäjän markkinat

Suomalainen puusepänteollisuus toimi pääasiassa kotimarkkinoilla, mutta vuosisadan vaihteen jälkeen erityisesti Venäjälle suuntautunut vienti muovasi monien yritysten toimintaa. Pietari oli lähellä oleva, suuri markkina-alue, ja suomalaisilla tavaroilla ja kauppataivoilla oli siellä hyvä maine. Juuri Venäjän markkinoiden vuoksi vuosisadan alku vuoteen 1917 asti oli Suomen puusepänteollisuudelle suotuisan vien-

tikaupan aikaa. Useat suomalaiset puusepäntehtaat perustivat omia toimipisteitään paitsi Pietariin myös Moskovaan, ja näin teki myös N. Bomanin puusepäntehtas.²⁸⁵ Boman oli menestynyt erinomaisesti kilpaillessaan ulkomaisten – myös venäläisten – tuontihuonekalujen kanssa kotimarkkinoilla. Yrityksellä oli myös kansainvälistä näyttelykokemusta ja ehkä sitäkin kautta luottamusta tuotteidensa ja osaamisensa kilpailukykyyn kansainvälisessäkin seurassa.

Boman suuntasi toimintansa enenevässä määrin Venäjälle vuodesta 1905 alkaen.²⁸⁶ Samaan aikaan yritys lisäsi tuotantokapasiteettiaan hankkimalla omistukseensa Turun Puunjalostustehtaan, joka si-

284 Bomanin mallikansiot s.a. [1906–1911], IV 1:2, CJBA, KA.

285 Sarantola-Weiss 1995, 68–19; Pihkala 1970, 74–75; Pihkala 1971, 71; Kuoppamäki 1933, 103–107. Ks. myös Schuffert 1925, 203; Susitaival 1950, 360; Supinen 1993, 108–111.

286 Jo aiemmin Boman oli toimittanut mm. laatikoita Pietarin patruunatehtaalalle. Jutikkala 1957, 114.



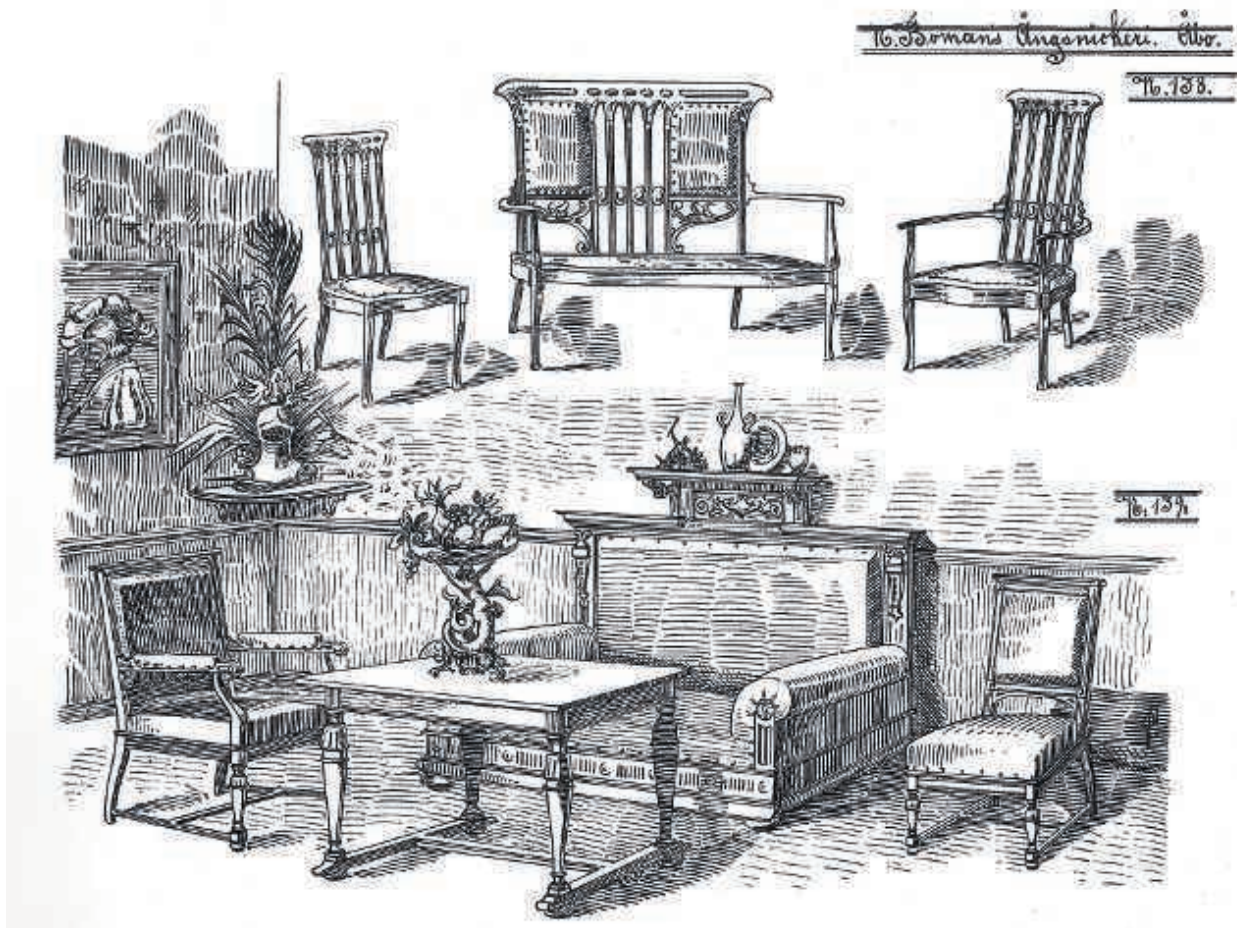
Kuva 15. Arkkitehti Jarl Eklundin suunnittelema naistenhuoneen sisustus oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisnäyttelyn päävoittona vuonna 1910.



Kuva 16. Carl-Johan Bomanin suunnittelema ruokahuoneenkalusto Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisnäyttelyssä vuonna 1907. Malli on kuvattu myös Bomanin mallikansioon (nro 529), mikä viittaa laajempaan valmistukseen.



Kuva 17. Fritiof Bomanin suunnittelema arkihuoneen kalusto oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoittokalustona vuonna 1909.



Kuvat 18 ja 19. Esimerkkejä kalustomalleista Bomanin piirretyssä kuvastossa 1890-luvun lopulta.



Kuva 27. N. Bomanin rakennusosaston hintaluettelon kuvallinen liite. Kanteen on kuvattu puusepäni liikkeen Turun toimipisteet: huonekalupuuseppäosasto, rakennuspuuseppäosasto ja saha, verhoilijaosasto, huonekalumyymälä ja konttori.



Kuva 28. Bomanin näyttelyrakennus Pietarin rakennustaiteen näyttelyssä vuonna 1908 kuvattuna Veckans Krönikassa. Paviljonkiin oli sisustettu Carl-Johan Bomanin suunnittelemat ruokasali, salonki, herrainhuone ja makuuhuone kalusteineen. Kokonaisuus palkittiin näyttelyn korkeimmalla tunnustuksella.

jaitsi Linnankatu 79:ssä. Tähän keskitettiin rakennustarvikkeiden tuotanto huonekaluvalmistuksen jäädessä vanhaan tehtaaseen. Kaksi vuotta myöhemmin (1907) ostettiin kuopiolainen puusepäntehtas Osakeyhtiö Puuseppä. Kuopion tehdas oli iso – hankittaessa se oli yhtä suuri kuin Bomanin Turun tehtaas yhtensä – ja sen yhteydessä oli myös saha. Kuopiossa valmistettiin sekä rakennustarvikkeita että huonekaluja ja sisustuksia. Lehdissä mainostettiin huomattavan paljon tehtaan valmistamia ”amerikkalaistyylisiä kirjoituspöytiä”.²⁸⁷ Näin suorituskykyään kasvattamalla Bomanilla oli hyvät valmiudet vastata Venäjän tilausten tarpeisiin.

Pietariin ja Moskovaan perustettiin myymälät varastoineen. Pietarin edustajana toimi Vasili Feodorovits Meize ja Moskovassa arkkitehti L. Lischtwan.²⁸⁸ Myöhemmin Nikolai Bomanin omat pojat siirtyivät Venäjän toimipisteiden johtoon. Perheen nuorin, Berliinissä kaupallista alaa opiskellut Paul Boman

287 Kuopion tehtaan eri johtotehtävissä työskentelivät sekä Sigurd että Paul Boman. Susitaipaleen mukaan Kuopiossa tehtiin myös sarjatuotantoa. Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin muistiinpanot kirjeeksi Mary Jo Wealelle s.a. [1967–1968], VI 1:2, CJBA, KA; Susitaival 1950, 164, 169; *Kotitaidet* VIII/1907, 121; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 32, 36; Osakeyhtiö Puusepän mainos, Amerikkalaisia kirjoituspöytiä, ks. esim. *Rakennustaito* 1.8.1910.

288 Meize toimi Pietarissa aluksi osoitteessa Nadezdinskaja 17. Sitten vuonna 1912 Bomanilla oli Pietarissa kaksi edustajaa: V. Pers, joka toimi Vasilinsaarella osoitteessa Bolsoi Prospekt 41, sekä T. Palmgren puolestaan Malaja Konjussennaja 1:ssä. Vuonna 1914 Boman ilmoitti Pietarin konttorin osoitteeksi Kirotsnaja 22 ja vuonna 1916 Furstadtskaja 6. *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 33; JOAC 1907, ix; JOAC 12 xx; JOAC 1914, 20; *Ves' Petrograd na 1916 god.*, 1916.

otti johtoonsa Bomanin Moskovan liiketoimet. Näyttelyhuoneiston (kuva alla) lisäksi Moskovaan perustettiin myös verstaas (os. Petrovskij Passaz 64).²⁸⁹ Fritiof Boman puolestaan muutti Pietariin ja johti siellä näyttelyhuoneistoa suunnittelu- ja vii-meistelyosastoineen.²⁹⁰

Sigurd Boman, joka oli toiminut Kuopion tehtaan isännöitsijänä, perusti vuoden 1913 tienoilla Riikaan taideagentuurin ja myymälän, Boman & Co Finland Kunstmöbel. Liikkeen tarkoituksena oli myydä kaupungin ”eurooppalaiselle yleisölle” suomalaista taidetta ja taideteollisuutta keskeisellä paikalla sijainneessa tilavassa liikehuoneistossa. N. Bomanin huonekalujen lisäksi liike edusti ainakin Korun taidetaontateoksia ja valaisimia, Arabian keramiikkaa ja posliinia, Tjälstenin vuolukiviunneja ja Suomen Käsi-työn Ystävien tekstiilejä. Kirjeissään turkulaisille taiteilijoille Victor Westerholmille ja Axel Haartmanille Sigurd Boman ehdotti taulujen lähettämistä myytäväksi tai oman taidenäyttelyn järjestämistä liikkeensä tiloissa. Hän oli vakuuttunut asiakkaiden myötämielisyydestä ”kaikkea suomalaista kohtaan”.²⁹¹ Aikai-

289 Bolagsavhandling för “N. Bomans Ångsnickeri aktiebolag”. Bolagsordning (1911) 1919, 8; Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; *Vsja Rossija* 1912, 2397–2400.

290 Carl-Johan Bomanin perhekrönikan mukaan Fritiof Boman perusti Pietariin varsinaisen Bomanin haarakonttorin, joka sijaitsi osoitteessa Kirotsnaja 22. Carl-Johan Bomanin muistiinpanot kirjeeksi Mary Jo Wealelle s.a. [1967–1968], VI 1:2, CJBA, KA; JOAC 1912, 20; *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 45; Susitaival 1950, 168. Viimeistelyosastojen perustaminen Venäjälle oli mahdollisesti myös keino välttää tullimaksuja, joista yksinkertaiset tehdas- ja käsiteollisuustuotteet olivat vapautetut. Pihkala 1971, 25; Susitaival 1950, 195–196.

291 Liike sijaitsi osoitteessa Basteihof ja tilaan kuului 15 huonetta. Joulumyyntiä varten vuokrattiin läheinen lisähuo-



Kuvat 20. N. Bomans Ångsnickerin mallikansion [1906–1911] kalusto nro 500, jonka ovat piirtäneet Fritiof ja Carl-Johan Boman. Kaluston sohva on kuulunut arkkitehtien Eliel Saarinen, Hermann Gesellius ja Armas Lindgrenin ateljeetalo Hvitträskin sisustukseen vuonna 1908. Sohvan sivukaapit ovat edelleen Kansallismuseon Hvitträskin kokoelmassa.



Kuva 29. Paul Boman lähetti isälleen Nikolai Bomanille Moskovasta Petrovka-katua kuvaavan postikortin vuonna 1909. Bomanin liike sijaitsi samalla kadulla.

Kuvatekstit edellisen sivun kuviin:

Kuva 21. Bomanin mallikansion työhuoneen kalusto nro 502

Kuva 22. Eliel Saarisen noin vuonna 1908 suunnitteleman herrainhuoneenkaluston kalusteita Bomanin mallikansioon kuvattuna.

Kuva 23. Salongin kalusto nro 521 Bomanin mallikansiossa. Malli oli tuotannossa vielä 1920-luvulla.

Kuva 24. Carl-Johan Bomanin suunnittelema makuuhuoneen kalusto oli esillä Bomanin paviljongissa Pietarin rakennustaitteen näyttelyssä vuonna 1908. Kuva on Bomanin mallikansiossa, kalusto nro 546.

Kuva 25. Ruokasalin sisustus, Bomanin mallikansion nro 533.

Kuva 26. Makuuhuoneen sisustus, Bomanin mallikansion nro 507.

semmassa kirjallisuudessa Riika on mainittu yhtenä N. Bomanin toimipisteinä Pietarin ja Moskovan tapaan, mutta kirjeessään vanhalle koulutoverilleen Axel Haartmanille Sigurd Boman totesi, ettei hänen liikkeellään ollut N. Bomanin kanssa sen enempää yhteistä kuin muidenkaan liikkeen edustamien suomalaisten taideteollisuusliikkeiden kanssa.²⁹²

Carl-Johan Boman muisteli myöhemmin liike-toimien onnistumista Venäjällä: ”Framgången lät inte vänta på sig, Boman-kvalitet var redan då ett begrepp för burgna kretsar i tsardömet.”²⁹³ Lehti-

neisto, jolloin näyttelyhuoneita oli kaikkiaan 25. Boman & Co Finland Kunstmoebel/Sigurd Bomanin kirje Viktor Westerholmille, Riga 20.7.1913, Viktor Westerholmin kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB; Boman & Co Finland Kunstmoebel/Sigurd Bomanin kirje Axel Haartmanille, Riga 5.10.1913, Axel Haartmanin kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB; Boman & Co Finland Kunstmoebel/Sigurd Bomanin kirje Axel Haartmanille, Riga 26.11.1913, Axel Haartmanin kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB; Bolagsavhandling för “N. Bomans Ängsnickeri aktiebolag”. Bolagsordning 1910, 8; Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

²⁹² Boman & Co Finland Kunstmoebel/Sigurd Bomanin kirje Axel Haartmanille, Riga 5.10.1913, Axel Haartmanin kokoelma, Käsikirjoituskokoelma, ÅAB. Vrt. *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 45; Susitaival 1950, 168; Kruskopf 1989, 101; Sarantola-Weiss 1995, 68.

²⁹³ Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a.



Kuva 30. Bomanin Moskovan näyttelytila (Petrovka 10) kuvattuna moskovalaisen arkkitehtuurin ja koristetaiteen vuosikirjassa vuonna 1914.

tiedon mukaan vuonna 1913 tehtaan tuotannosta peräti 80 % suuntautui Venäjälle.²⁹⁴ Bomanista tuli tunnettu huonekaluja ja sisustuksia valmistava toiminimi Venäjällä, Carl-Johan Bomanin mukaan Pietarissa suorastaan johtava eurooppalainen huonekalujen toimittaja.²⁹⁵ Tilauksia toimitettiin paitsi yksityisiin koteihin tai palatseihin myös lähetystöihin, hotelleihin, teattereihin, pankkeihin, sairaaloihin, kouluihin ja virastoihin.²⁹⁶

Huomattavia kohteita olivat ruotsalaisen, Pietarissa syntyneen arkkitehti Fredrik Lidvallin²⁹⁷ (1870–1945) suunnitteleminen pietarilaishotellien

[1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

294 “Aktiebolaget N. Bomans Ångsnickeri.” *ÅU* 9.3.1913.

295 Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja kirjeeksi Wealelle, V 1:2, CJBA, KA. Ks. myös *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927, 45; En möbelfirmans sällsamma öden Nicolai Boman var en föregångare på sitt område, 15.12.1945, IV 2:1, CJBA, KA; Susitaival 1950, 168.

296 Vuonna 1914 N. Bomans Ångsnickeri julkaisi Keisarillisen taiteilija-arkkitehtien yhdistyksen vuosikirjassa mainoksen, jossa lueteltiin liikkeen siihenastisen toiminnan merkittävimmät työkohteet Pietarissa: Hotelli Europe, Katariinan teatteri, Teatteri Kazino, Hotelli Regina, Hotelli Astoria, Kiovan Venäläinen Pankki. Rakennustöiden joukossa lueteltiin: Kreivi Tolstoin talo, Ensimmäinen Venäläinen Vakuutusyhtiön talo, arkkitehti Bubyrin talo, Kapustinin talo, R. A. Diderhsin talo, Päärahaston rakennus, Hyväntekeväisyyskouksen rakennus, Bukharan Emiirin palatsi, asuntoaloja II ja III Kamennooostrovskin kaupunginosassa, Keisari Aleksanteri II:n koulu, Keisari Pietari Suurelle nimetty sairaala, Pietarin ja Paavalin kaupunginsairaala, Pietarin Merisotilassairaala, E. I. V. Naslednikin, Kruununprinssessan ja Suuriruhtinas Alekseij Nikolajevitsin mukaan nimetty sotilassairaala. JOAC 1914, 20. Muita Bomanin työkohteita Venäjällä ks. Sarantola-Weiss 1995, 69, 72; Korhonen 1998, 142. Ks. myös Aktiebolaget N. Bomans Ångsnickeri, *ÅU* 9.3.1913.

297 Lidvall käytti Venäjällä nimeä Fjodor Ivanovits Lidvall. Hän oli syntynyt Pietarissa vuonna 1870 ruotsalaistanskalaiseen perheeseen. Vallankumouksen jälkeen Lidvall perheineen emigroitui Tukholmaan. Schauman 1991, 57–58, 67.

European [Europeiskaja] (1908–1909) ja Astorian (1911–1912) sisustukset, joiden toteutuksessa Boman oli keskeisesti mukana. Astoria rakennettiin juuri ennen sodan syttymistä. Carl-Johan Boman kuvaili 1960-luvun lopulla tehtävää: arvokkaan juhllaiseen Astoriaan sisustettiin useita ruokasaleja ja 300 hotellihuonetta. Oman kokonaisuutensa muodosti juhlasalikerros, jossa oli lukusalin ja tanssialongin ohella iso talvipuutarha, jonka lasikatossa kattokruunut loistivat. Puusisustukset piirrettiin Bomanilla ja Carl-Johan Boman osallistui myös huonekalujen suunnitteluun.²⁹⁸

Moskovaan Alexandrovskin rautatieasemalle Boman sisusti keisarillisen odotushuoneen.²⁹⁹ Bomanin asiakkaisiin lukeutuivat myös Bukharan emiiri ja Serbian kuningas Pietari I. Jälkimmäinen teki Bomanille mittavan tilauksen Belgradin kuningaspalatsin sisustuksista. Huonekalujen lisäksi suuriin saleihin suunniteltiin kiinteät sisustukset, katot ja seinäpaneelit. Vihreä väri oli kielletty, muuten suunnittelijat saivat vapaat kädet. Carl-Johan ja Fritiof Boman työskentelivät projektin parissa pitkään ja piirustukset hyväksyttiin. Sodan vuoksi työ jäi kuitenkin tekemättä.³⁰⁰ Boman sai merkittäviä tilauksia myös Venäjän valtiolta. Murmanskin rautatien rakentamisen yhteydessä yritys toimitti Venäjän postilaitoksen toimeksiannosta suuren elementtitalotilauksen, jonka Kuopion tehtaas valmistivat radan varten sijoitettaviksi rakennuksiksi. Talot olivat venäläisten insinöörien suunnitteleamia, ja ne toimitettiin Kuopiosta junalla Kajaaniin, josta eteenpäin hevosilla jopa viidensadan kilometrin päähän määräpaikkoihinsa.³⁰¹ Monien muiden suomalaisyritysten tapaan Boman osallistui myös sotatarviketoimituksiin. Vuonna 1916 Venäjän armeijalta saatiin iso tilaus puisista kiväärinperistä, mitä varten Boman perusti erikseen tuotantolaitoksen.³⁰²

298 Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja kirjeeksi Mary Jo Wealelle, V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puusepäntehdas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921; W.S., Veteran ur snickarsläkt – svensk hovleverantör i Finland, *Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA. Ks. myös B.Z., Carl-Johan Boman död, *HBL* 23.11.1969, CJBA; Susitaival 1950, 169; Schauman 1991, 63–64.

299 ”Pyöreä Sali. Juhlahuone Alexandrovskin asemalla Moskovassa”, valokuva s.a., IV 1:3, CJBA, KA; Susitaival 1950, 168.

300 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968] sekä muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; W.S., Veteran ur snickarsläkt – svensk hovleverantör i Finland, *Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA.

301 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968] sekä muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten, V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja kirjeeksi Mary Jo Wealelle, V 1:2, CJBA, KA.

302 Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja kirjeeksi Mary Jo

Kuva 31. ”Pyöreä Sali. Juhlahuone Alexandrovskin asemalla Moskovassa”. Ajoittamaton kuva Carl-Johan Bomanin arkistossa.



Vuonna 1913 yrityksen prokuristiksi valtuutettiin arkkitehti Ernst Gustaf Hedman (1867–1933), jolla oli aikaisempaa kokemusta rakentamisesta, tehtaan johtamisesta ja erityisesti Venäjältä toiminta-alueena. Ennen Bomania Hedman toimi 15 vuotta hankolaisen kivialan yrityksen Granit Oy:n isännöitsijänä ja kuului myös mm. Hangon höyrysaha ja puusepäntehtaan johtokuntaan. Hedmanin aloitteesta Granit perusti Moskovaan erikoistyöpajan, ja Hedman itse perheineen asui vuodesta 1908 alkaen Venäjällä, ensin Moskovassa ja sitten Pietarissa.³⁰³ Hedman toi Bomanin johtoon tietonsa ja osaamisensa Venäjän olosuhteista. Carl-Johan Boman johti Turun piirustuskonttoria ja toimi vuodesta 1906 alkaen yrityksen teknisenä ja taiteellisenä johtajana. Hedman johti Nikolai Bomanin höyrypuusepäntehtasta aina vuoteen 1919 asti, jolloin Carl-Johan Boman otti tehtaan toimitusjohtajan tehtävät vastuulleen.³⁰⁴

Vallankumous muutti tilanteen ja niin Bomanin kuin muidenkin suomalaisten puusepäntalan yritysten kukoistavat kauppasuhteet Venäjälle hiljenivät. Boman kärsi suuret tappiot (korvauksia haettiin 5,3

miljoonan markan arvosta) menettämästään omaisuudesta, liiketiloistaan ja niiden irtaimistosta, tehtaasta, puu- ja huonekaluvarastoistaan. Yritys jäi ilman korvauksia jo tehdyistä tai työn alla olleista mittavista tilauksista, joita tehtiin erilaisille liikelaitoksille, hotelleille, sairaaloille, armeijalle ja yksityisille asiakkaille. Mukana oli huonekaluja, sisustustöitä ja erilaista puutavaraa, kuten ovia ja ikkunoita.³⁰⁵ Toisin kuin monet konkurssiin ajautuneet suomalaiset alan yritykset N. Bomanin Höyrypuusepäntehtas kuitenkin jatkoi toimintaansa, mutta Venäjän markkinoiden sulkeutuminen merkitsi suuria muutoksia yrityksen toiminnassa. Venäjälle jäi markkina-alue ja asiakaskunta, jonka tarpeisiin tehtaan tuotantoa oli kuluneina vuosina vahvasti suunnattu. Bomanin oli useiden muiden suomalaisten puusepäntehtaiden tapaan arvioitava silloinen tilanteensa ja ennen kaikkea tulevaisuutensa kokonaan uudestaan.

2.2. Perheyrittäjä ja Carl-Johan Boman – suunnittelija, johtaja ja omistaja

Nikolai Bomanin Höyrypuusepäntehtas oli myös perheyrittäjä. Boman avioitui turkulaisen puuseppämestarin tyttären Anna Hellstenin (1849–1875) kanssa samana vuonna, jolloin hän perusti puuseppäntahtaan. Syntyi kaksi lasta, Nikolai Jr ja Anna (1875–1922). Nikolain toisen vaimon Matilda Sundqvistin (1858–1909) isän, puuseppämestari A. W. Sundqvistin (1834–1894) verstaas sijaitti samaisella Vähä-Hämeenkadulla, jossa Bomaninkin verstaas sijaitti. Avioliitot kertovat käsityöläisperinteessä tyypillisestä sosiaalisesta ja taloudellisesta verkostoitumisesta. Matilda ja Nikolai Bomanille syntyivät lapset Signe

Wealelle, V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968] ja Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Jutikkala 1957, 149.

303 Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, Anmälan om prokura till Handelsregistret 4.7.1913, 3607, KR, PRH, KA; Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, Anmälan om ändring till Handelsregistret 4.11.1915, 3607, KR, PRH, KA; Ernst Hedmanin vaimo oli asunut lapsuutensa ja nuoruutensa Pietarissa, ja myös Ernst Hedman osasi venäjää. Ekström Söderlund 2007, 166–170, 173.

304 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; *Vem och vad?* 1920. Kaupparekisteriin tehdyn ilmoituksen mukaan päätös uudesta toimitusjohtajasta tehtiin yhtiökokouksessa 2.1.1920. Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, Anmälan om ändring till Handelsregistret 13.1.1920, 3607, KR, PRH, KA.

305 Sarantola-Weiss 1995, 72; Korhonen 1998, 142–143; Rene Clémentin haastattelu, 21.11.2000.



Kuva 32. Arkkitehti Ernst Gustaf Hedman toimi N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan prokuristina ja toimitusjohtajana vuosina 1913–1919. Aikaisemmin hän oli työskennellyt Granit Oy:n palveluksessa Moskovassa ja Pietarissa.

Kuva 33. Bomanin ilmoitus Turun osoitekalenterissa 1917–1918. Ilmoituksesta käy ilmi yrityksen monipuolinen ja laaja toiminta ennen Venäjän markkinoiden sulkeutumista.

(1876–1945), Fritiof (1878–1924), Sigurd (1879–1929), Julia (1879–1964), Frid Fjalar (1881–1885), Carl-Johan ja Paul. Myöhemmin perheen kaikki pojat, lapsena menehtynyttä Frid Fjalaria lukuun ottamatta, työskentelivät yrityksen palveluksessa eri tehtävissä.

Bomanin yritys muotoutui sääty-yhteiskunnan ajan käsityöläisten ja porvariston perhekeskeisen liiketoimintakulttuurin tapaan.³⁰⁶ Matilda Boman jatkoi ammattikuntalaitoksen aikaisia perinteitä mm. huolehtiessaan verstaan työntekijöiden ruokailusta yrityksen alkuaikoina.³⁰⁷ Lapsista vanhin Nikolai Jr toimi Tampereen kaupan johtajana; Fritiof työskenteli mallien suunnittelijana ja useissa eri johtotehtävissä Turussa, Kuopiossa, Pietarissa ja Helsingissä; Sigurd puolestaan johto- ja myyntitehtävissä Turussa, Kuopiossa ja Riikassa; Carl-Johan piirustuskonttorissa ja toimitusjohtajana Turussa ja Paul johto- ja myyntitehtävissä Turussa, Kuopiossa, Moskovassa ja Helsingissä. Perheen tyttäret Anna, Signe ja Julia eivät tämän tutkimuksen käytössä olleiden lähteiden mukaan erityisesti osallistuneet liikkeen toimintaan, mutta sen sijaan, kuten aiemmin kävi ilmi, Nikolai Bomanin sisar Anna (Maria) Boman johti Helsingin myymälää, ja hänen apunaan oli toinen sisar, Selma. Ilmeisesti Matilda Bomanin sisar Julia Sundqvist huolehti Turun myymälästä.³⁰⁸

Vuonna 1911 puusepäntehtas muutettiin osakeyhtiöksi, jonka omistajia olivat Nikolai Boman ja hänen poikansa Fritiof, Sigurd, Carl Johan ja Paul Boman. Yhtiön hallitukseen nimettiin Nikolai, Fritiof ja Carl-Johan Boman. Jo seuraavana vuonna osakkeitten

306 Sarantola-Weiss 1995, 28–29; Ojala 2000, 199–203.

307 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Susitaival 1950, 160–162, 165. Ks. myös Amberg 2003, 708.

308 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 36; Volens., Från industrins fält. N. Bomans möbelfabrik, ÅU 14.3.1909.

A.B. N. BOMANS ÅNGSNICKERI O.Y.

Möbelfabrik och kontor:

ÅBO	Siltögatan 47
HELSINGFORS	Mikaelsgatan 4
WIPORI	Katariinagatan 20
KUOPIO	(O.-Y. Puuseppi)
PETROGRAD	Paraschidinskaja 6
MOSKVA	Petrovka 30

Läsvägar även byggnadsarkitekter, byråer och annat vika m. m.

TELEFONER I ÅBO:

Hälsökontoret	35
Chefskontoret	1514
Möbelfabrik	1381
Byggnadsarkitekter och träarbetarna	532

Huonekalunmyytilä ja kontoreita:

TURUSSA	Linnaskatu 47
HELSINGISSÄ	Mikaelinkatu 4
WIIPERISSÄ	Katariinank. 20
KUOPIOSSA	(O.-Y. Puuseppi)
PETROGRADISSA	Paraschidinskaja 6
MOSKOVASSA	Petrovian 10

Valmistaa myöskin rakennuspuuseppi- ja höylätavaraa y. m.

PILHELMIT TURUSSA:

Tähtikontori	23
Johdajan konttori	1514
Huonekaluväestö	1181
Reklamim�estöpan¶t¶t¶las ja lautap¶la	532

omistussuhteita muutettiin, ja omistajiksi tuli myös perheen ulkopuolisia henkilöitä. Myös hallituksen kokoonpanoa muutettiin.³⁰⁹ Perheyriksen yhteisomistajuus toisessa sukupolvessa päättyi vuonna 1934, jonka jälkeen Carl-Johan Boman omisti yrityksen aina vuoteen 1955.³¹⁰ Tällöin uudeksi omistajaksi tuli Wärtsilä-Yhtymä, mihin palataan luvussa 5.3.5.

Vuonna 1902 Turun ruotsalaisen yhteiskoulun seitsemännen luokan jälkeen Carl-Johan Boman työskenteli vuoden Bomanin puusepäntehtaalla oppipoikana. Tämän jälkeen hän muutti Berliiniin ja opiskeli ammatikoulussa huonekalurakentamista ja suunnittelua.³¹¹

309 Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy:n perustavan yhtiökokouksen pöytäkirja 6.3.1911 ja yrityksen tekemät ilmoitukset kaupparekisteriin 14.3.1911, 26.3.1912 ja 3.11.1915, Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, nro. 3607, PRH, KA.

310 Paul Bomanin Helsinkiin perustamaan huonekaluliikeseen Ab Paul Boman Oy siirtyi jonkin verran henkilökuntaa Turun tehtaalta ja piirustuskonttorista, mm. venäläissyntyinen arkkitehti Leonid Kurpatow. Ivan Kudrjawzevin kirjeet Paula Toppilalle 18.9.1992 sekä 22.8.1992, PT. Veljesten välillä oli 1930-luvun lopulla kiistaa perheyriksen historiasta, kun molemmat katsoivat olevansa vanhan Nikolai Bomanin perustaman yrityksen jatkajia. Paul Boman käytti mainoksissaan mm. vuosilukua 1871, mitä Carl-Johan Boman ei pitänyt oikeutettuna. Oy Boman Ab:n kirje Centralhandelskammarens Opinionsnämnd mot illojal konkurensille, Helsingfors 19.5.1938, I 3:2, CJBA, KA.

311 ”genomgick jag Berlins fackskola för möbelkonstruk-



Kuvat 34, 35, 36 ja 37. Nikolai Bomanin pojat, kuvissa vasemmalta Fritiof, Sigurd, Carl-Johan ja Paul Boman, työskentelivät eri tehtävissä yrityksen palveluksessa. Bomanin vanhin poika Nikolai Jr (ei kuvaa) toimi Tampereen liikkeen johtajana 1800-luvun viimeisinä vuosina. Huonekalujen ja sisustusten suunnittelua tekivät ainakin Fritiof Boman ja Carl-Johan Boman, joka johti Bomanin tehtaan piirustuskonttoria vuodesta 1906 eteenpäin.

Pääsykokeen läpäistyään yhtenä kolmesta hän jatkoi opiskelua Berliinin kuninkaallisen taideteollisuusmuseon yhteydessä toimineessa koulussa (Unterrichtsanstalt des Königl. Kunstgewerbemuseum Berlin, nykyinen Universität der Künste).³¹² Kyse oli Preussin tuon ajan tärkeimmästä taideteollisuusalan koulusta.³¹³ Carl-Johan Boman ei ilmeisesti varsinaisesti suorittanut tutkintoa Berliinissä, mutta hän opiskeli mm. ornamenttipiirustusta professori, rakennusmestari Zaarin ja kasvipiirustusta taidemaalari Homolkan, sekä arkkitehtuuripiirustusta ja skissiharjoituksia professori Alfred Grenanderin johdolla 1905–1906.³¹⁴ Carl-Johan Boman käytti ja hänestä käytettiin nimikettä arkkitehti, sekä myöhemmin joskus myös sisustusarkkitehti.³¹⁵

tion och komposition”. Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

312 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten, s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin koulumenestyksestä Berliinissä kerrottiin Suomen lehdissäkin. Kunstgewerbemuseum koulun pääsykokeen läpäisystä kerrottiin sanomalehdissä ja *Veckans Krönika – Sydväst* julkaisi uutisen lisäksi kaksi Carl-Johan Bomanin ruokasalin sisustuspiirustusta. *Veckans Krönika – Sydväst* 43/1905, 705–706. *Veckans Krönika* kertoi Bomanin valmistuvan aikanaan ”huonekaluarkkitehdiksi” (”möbelarkitekt”). *Veckans Krönika – Sydväst* 43/1905, 705.

313 Brachmann, Kuthe, Petsch & Steigenberger 2007, 40.

314 Schülerlisten, 1905/1906 Winter, Zensurenlisten, Unterrichtsanstalt der Kunstgewerbemuseums, HdK-Archiv, Bestand 7, Nr 307.

315 Carl-Johan Boman esiintyi myöhemmin julkisuudessa myös pelkästään toimitusjohtajana. N. Bomans Ängsnickeri Ab:n yhtiöjärjestyksessä vuodelta 1910 Carl Johan Bomanin nimikkeenä on ”Arkitekt”, mutta myöhemmin esimerkiksi suomalaisia julkisuuden henkilöitä esittelevä *Vem och vad?* hakuteoksessa vuodelta 1920 hän esiintyy teollisuudenharjoittajana (”industriman”), joka on opiskellut ”taideteollisuutta, arkkitehtuuria ja sisustustaidetta”. Samassa teoksessa esimerkiksi Arttu Brummer-Korvenkontion ammattinimikkeenä ovat ”koristetaiteilija, sisustusarkkitehti” (”dekorationskonstnär,

Carl-Johan Boman kuului suomalaisen huonekalusuunnittelun ja sisustusarkkitehtuurin ensimmäiseen sukupolveen. Hän kuului suunnilleen samaan ikäluokkaan kuin esimerkiksi arkkitehdit Armas Lindgren (1875–1929) ja Rafael Blomstedt (1885–1950), sisustusarkkitehdit Werner West (1890–1959) ja Arttu Brummer (1891–1951) ja ruotsalainen modernin taideteollisuuden kehittäjä Gregor Paulsson (1889–1977). Alvar Aaltoa Boman oli 15 vuotta vanhempi. Arkkitehti Walter Gropiuksen, Bauhaus-koulun rehtorin kanssa Boman jakoi täsmälleen samat elinvuodet. Kun Boman vuonna 1903 lähti opiskelemaan huonekalu- ja sisustustaidetta Berliiniin, alan koulutus Suomessa oli vähitellen vasta alkamassa. Taideteollisuuskeskuskoulussa Helsingissä huonekalukompositiota ryhdyttiin opettamaan 1909 ja varsinainen huonekalupiirustusosasto perustettiin vuonna 1915. Ensimmäinen Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistunut sisustusarkkitehti oli Oskar Elenius vuonna 1907.³¹⁶

Carl-Johan Boman kirjoitti 1960-luvulla pitävänä suurena meriittinä ja oppina mahdollisuuttaan opiskella tuon ajan ”kenties kaikkein huomattavimpien saksalaisten taideteollisuusalan professoreiden ohjauksessa”.³¹⁷ Osaston johtajana toimi tuolloin ruotsalaissyntyinen professori, rakennusmestari Alfred Grenander (1894–1956), joka oli muuttanut Tukholmasta Berliiniin opiskeluaikanaan. Berliinin kuninkaallisessa taideteollisuusopistossa hän opetti arkkitehtuuri- ja luonnospiirustusta. Englantilainen *The Studio* -lehti esitteli Grenanderin tyyliä kuvin ja sanoin vuonna 1907: ”he is in modern term ”Raumkünstler” (artist for space) and ”Innenkünstler” (artist for interiors)”.³¹⁸ Grenanderin työtä ohjasi *The*

inredningsarkitekt”). *Vem och vad?* 1920.

316 Aaltonen 2010, 45, 49–53, 277, Liite 1. Ks. myös Korvenmaa 1999, 108; Smeds 1999, 82.

317 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten, s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

318 J. J., Studio-Talk. Berlin, *The Studio* (Aug. 15)



Kuva 38. Näkymä Carl-Johan Bomanin suunnitteleman oleskeluhuoneen sisustuksesta vanhempiensa Nikolai ja Matilda Bomanin asuintalossa (Linnankatu 40) vuonna 1907. Uudistuksessa yhdistettiin kaksi pientä huonetta ja kahden ikkunan tilalle tehtiin yksi iso Aura-joelle avautuva ikkuna. Ikkunan molemmille puolille sijoitettiin vitriinit lasiesineille. Kahden vanhan kaakeliuunin tilalle tehtiin ”avotakka”. Kalusteiden materiaalina oli suomalainen loimukoivu.

Kuva 39. Sama huone kuin edellisessä kuvassa, näkymä vastakkaiseen suuntaan.

Kuva 40. Carl-Johan Bomanin suunnittelema makuuhuoneen sisustus Bomanien kotiin vuonna 1907.

Kuva 41. Bomanien asuintalon piirsi Arthur Kajanus ja se valmistui 1894. Rakennus purettiin vuonna 1966.

Studson kirjoittajan mukaan ”terve järki”: käytännöllisyys ”maun vaatepartena”. Huonekalut, lamput, seinät ja katot kuvastivat insinöörin selväjärkisyyttä, mutta myös esteettisyys pääsi vaikuttamaan lopputulokseen: suoraviivaisuus ja paraleelit olivat Grenanderin muotokielelle ominaisia, mutta myös pehmenneetyt ja koristeelliset muodot. Vertikaalit viivat taipuivat ja voimakkaat värit rauhoittuivat: ”loogikko ei voinut vastustaa sulojen houkuttusta”. Häntä pidettiin oman koulukunnan omaavana mestarina, jonka työssä täysi individualismi yhdistyi ”eräänlaiseen modernisoituun klassismiin”. Grenanderin yhteistyöstä julkisen sektorin viranomaisten kanssa kerrottiin, että hän suunnitteli parhaillaan Berliiniin länsiosaan metroa ja sen asemia.³¹⁹ Grenander suunnitteli lukuisia huonekalumalleja Berliner Möbelfabrikille, ja sittemmin Berliinin sähköraitiovaunuverkolle sekä asemia että liikkuvaa kalustoa. Hän kuului myös Deutsche Werkbundiin.³²⁰

Samana vuonna 1906, jolloin Carl-Johan Boman lopetti opintonsa, koulun johtajaksi tuli arkkitehti Bruno Paul (1874–1968). Paul uudisti koulun opetusohjelmaa, ja kuului myös vuonna 1907 perustetun Deutsche Werkbundin perustajiin. Kiinnostuksesta Pauliin kertoo Bomanin kirjastossa ollut arkkitehdin työtä esittelevä kirja.³²¹ Bomanin kiinnostuksesta Deutsche Werkbundin keskushahmoon ja primus motoriin, Hermann Muthesiukseen, kertoo puolestaan Muthesiuksen kirjan *Die Schöne Wohnen* (1922) kotelo (itse kirja on kadonnut). Muthesius kuului myös Berliinin taideteollisuuskoulun johtokuntaan. Bomanin orientaatiosta Saksan suuntaan kertovat myös Carl-Johan Bomanin arkistosta löytyvät *Der Innendekoration*-lehden irtomerot 1920- ja 1930-lukujen taitteesta.³²²

173/1907, 232.

319 Ibid.

320 Sparke 1992 (1986), 219. Grenanderista laajemmin ks. Tukholman Arkitekturmuseetissa Grenanderin elämäntyötä esitelleen näyttelyn julkaisu *Berlin över och under jorden: Alfred Grenander, tunnelbanan och metropolens kultur* 2007.

321 Bruno Paulin ihanteena Berliiniin tulon jälkeen oli ”kulttuurin harmonia” – taiteellisten periaatteiden yhdistäminen jokapäiväisten esineiden tuotantoon. Paul yhdisti kulttuurin harmonian 1700-luvun lopun uusklassiseen biedermeieriin ja kehitti arkkitehtuuriinsa ja sisustuksiinsa muotokielen, joka muistutti 1700-luvun lopun keskiluokan yksinkertaisesta eleganssista. William Owen Harrod luonnehtii Bruno Paulia pragmaattiseksi modernistiksi, jonka ajattelussa keskiluokan tarpeet ja toiveet olivat keskeisellä sijalla. Suuntaus oli tärkeä laajemminkin keskieuropalaisessa uudessa muotoilussa, ja se oli myös Deutsche Werkbundin ohjenuora. Harrod 2005, 30. Bomanin kirjastoon kuulunut kirja on Joseph Poppin tekstillä varustettu *Bruno Paul*. Mit 319 abbildungen von Häusern und Wohnungen. Verlag von F. Bruckmann A.-G. München s.a. Kyseisen kirjan etulehdellä on leima A.B. N. Bomans Ängsnickeri O.Y. Helsingfors, mikä viittaa vuosiin 1911–1924.

322 Lehti ilmestyi vuodesta 1890 alkaen laadukkaista taidetulkaisuista tunnetun Alexander Kochin kustantamana. Ks.



Kuva 42. Carl-Johan Boman.

Professori Mary Jo Wealelle laatimassaan sukukronikassa jo iäkäs Carl-Johan Boman, yli 60 vuoden työura takanaan, kuvaili erityyppisiä suunnittelutehtäviä uransa varrelta. Hän mainitsi suunnitelleensa taloja, sisustuksia, kaavaehdotuksen Turun kaupungintalon ja yliopiston sijoittamiseksi kaupungin keskustaan (1919), kilpailuvoitot ja laivasisustukset. Huonekalujen osalta hän nosti esiin viimeaikaisimman työnsä, tilaa säästävien tuolien kehittelyn. Boman kirjoitti, että hänen kiinnostuksensa sisustamiseen ja huonekaluihin oli vuosien mittaan vähitellen kypsynyt ja muuttunut ”teolliseksi muotoiluksi”. Uusia huonekaluja ja sisustuksia suunnitellessaan hänen pyrkimyksenään oli ollut sellaisten huonekalujen tekeminen, jotka ovat käytännöllisiä, joissa on hyvät mittasuhteet sekä laadukkaat ja viehättävät materiaalit. Hän kertoi luottavansa omaan intuitioonsa ja tunteeseensa kauniista, sekä omaavansa uutta ja käytännöllistä etsivän mielenlaadun. Kopioiminen ei tullut kysymykseen. Boman kuvasi suunnittelijantyötä, jossa käytännöllisyys, materiaalit sekä suunnitelmien omaperäisyys ja uudet ratkaisut olivat tärkeitä ominaisuuksia.

Bomanin suhde suomalaisen taideteollisuuden kenttään on hieman tavanomaisesta poikkeava.

Aynsley 2006, 199–201.

Carl-Johan Boman ei opiskellut Taideteollisuuskeskuskoulussa Helsingissä, mitä on pidetty lähes sääntönä sille, että suunnittelija on Suomessa kuulunut taideteollisuusalan toimijoiden joukkoon.³²³ Opiskeluvuosiensa jälkeen vuonna 1906 Carl-Johan Boman aloitti työt perheytyksessä Turussa – ei Helsingissä, jossa suomalainen taideteollisuusinstituutio yhdistyksineen ja laitoksineen, erilaisine toimintoineen ja sosiaalisine kuvioineen vähitellen hahmottui.

Onkin huomionarvoista, että Carl-Johan Boman ei liittynyt muotoutumassa olleen suomalaisen suunnittelijakunnan ammattijärjestykseen, Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon, kun se perustettiin vuonna 1911. Ornamon sääntöjen mukaan uudeksi jäseneksi tultiin vanhan jäsenen ehdotuksesta ja vakinaisen kokouksen hyväksynnällä.³²⁴ Carl-Johan Bomanilla oli tehtailija-taiteilijan kaksoisrooli: tehtaan johtajana ja omistajana hän teki yhteistyötä ja työllisti muita ammattisuunnittelijoita, mutta samanaikaisesti hän oli aktiivinen suunnittelija. N. Boman Oy oli Ornamon ensimmäisiä kannattajajäseniä vuonna 1928, ja Carl-Johan Boman puolestaan liittyi Ornamon henkilöjäseneksi 1940-luvun alussa.³²⁵

Carl-Johan Boman oli Ornamon alajärjestö Sisustusarkkitehdit SIO ry:n ensimmäisten vapaajäsenten joukossa 1963 ja Ornamon kultaisen ansiomerkin ”esimerkillisestä työstä ja toiminnasta alalla” hän sai vuonna 1966.³²⁶ Carl-Johan Bomanin arkistossa on muistiinpanoja ilmeisesti kiitospuheeksi, jonka otsikkona on ”SIO-C-J några ord”. Siinä Carl-Johan Boman kirjoittaa olleensa pitkään etäällä taideteollisuuspiireistä. Vasta muutettuaan Helsinkiin ja tultuaan Ornamon henkilöjäseneksi hän oli alkanut tuntea toisia taideteollisuuden ”designereitä”. Sen sijaan hän muistutti tässä yhteydessä kantaneensa kortensa kehoon maan huonekaluteollisuuden kehittämiseksi toimimalla Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksessa. Paperiinsa hän on sulkeisiin kirjannut lauseen: ”Skulle gärna ägnat tid och intresse även för våra konstind. förbund om jag blivit ombedd”.³²⁷ Joka tapauksessa Carl-Johan

323 Ks. tarkemmin Aaltonen 2010, myös Svinhufvud 2009, Korvenmaa 2009.

324 Koristetaiteilijain Liitto Ornamon säännöt 10.2.1921, N:o 3932.

325 Carl-Johan Bomanin nimi on Ornamon jäsenlistalla ensimmäisen kerran vuonna 1942. Edellinen säilynyt lista on vuodelta 1939. Ornamon jäsenlistat 1939–1942, Ornamon arkisto, AA.

326 Mäkkikalli 1999, 113; Teollisuustaitteen Liitto Ornamo r.y:n kirje 14.11.1966, V 2:2, CJBA, KA. Myös Suomen Huonekaluteollisuusliitto ry antoi Carl-Johan Bomanille vuonna 1953 kultaisen ansiomerkin tunnustuksena ”maamme huonekaluteollisuuden hyväksi suorittamastaan suuriarvoisesta työstä”, V 2:2, CJBA, KA.

327 Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja ”SIO – C-J. några ord”, V 2:2, CJBA, KA.



Kuva 43. Carl-Johan Boman voitti ensimmäisen palkinnon Nuutajärven lasitehtaan suunnittelukilpailun neljännessä sarjassa vuonna 1906. Tehtävänä oli suunnitella viinikannu, karahvi, seitsemän erilaista lasia sekä jälkiruokalautanen. Kilpailun tuloksista kertoi *Arkitekten*-lehti.

Boman teki pitkin uraansa yhteistyötä ja oli tunnettu kollega muiden suunnittelijoiden keskuudessa, mistä kertovat esimerkiksi hänen kollegoiltaan saamansa syntymäpäivätervehdykset.³²⁸

Carl-Johan Boman vieraili 1900-luvun alussa kansainvälisissä näyttelyissä: St Louisin maailmannäyttelyssä (1904) ja Dresdenin taideteollisuusnäyttelyssä (1906),³²⁹ ja vuonna 1906 hän matkusti opintomatalle Nürnbergiin, Müncheniin ja Veronaan sekä kaksi vuotta myöhemmin Pariisiin ja Lontoon.³³⁰ Huonekalu- ja sisustussuunnittelun lisäksi häntä kiinnostivat muutkin kohteet: Boman mm. voitti Nuutajärven lasitehtaan kilpailun viinilasiston suunnittelusta (IV sarja) vuonna 1906 ja laati ehdotuksen Turun kaupungin keskustan asemakaavaksi 1919.

Virallisesti vuoden 1920 alusta, mutta ilmeisesti käytännössä jo 1919 yrityksen taiteellisesta johtajasta ja suunnittelijasta tuli toimitusjohtaja, ja vuodesta 1935 alkaen hän omisti yrityksen yksin. Tässä

328 Yhtenä esimerkkinä tästä ovat hänen 60-vuotissyntymäpäivänään 1943 saamansa onnittelusähkeet, joita lähettivät mm. Rafael Blomstedt, Werner West, Erik Bryggman ja Dora Jung. V 2:3, CJBA, KA.

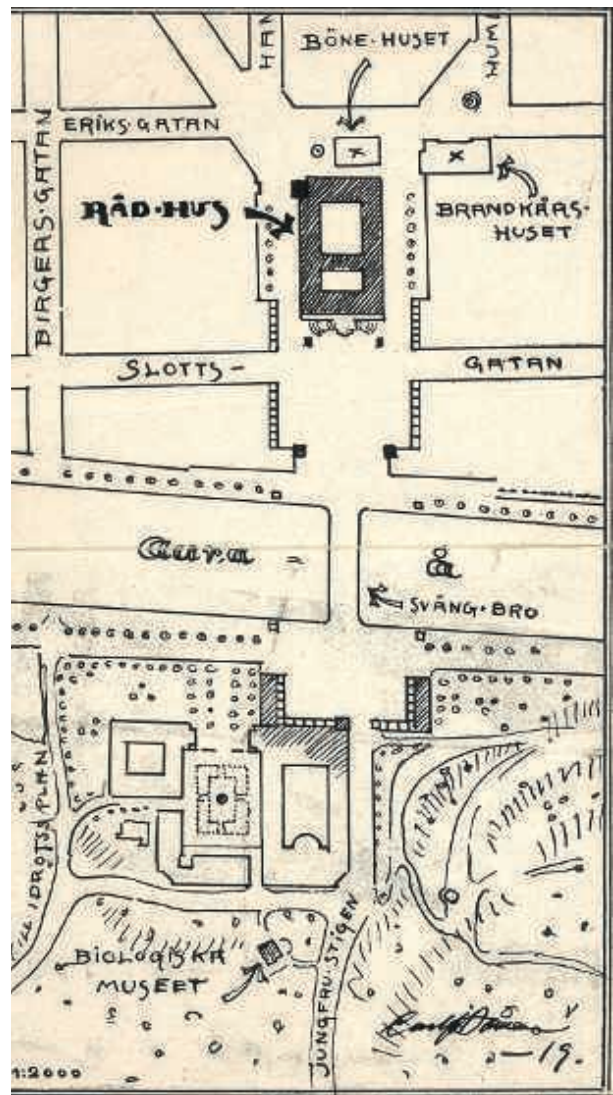
329 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

330 Carl-Johan Bomanin henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkelia varten [1952], STTYA, AA. Tarkemmin matkoista, niiden kohteista tai Bomanin kokemuksista paikan päällä tässä tutkimuksessa käytettävissä olleet lähteet eivät kerro.



Kuvat 44 ja 45. Carl-Johan Bomanin ehdotus Turun kaupungintalon ja yliopiston sijoittamiseksi kaupungin keskustaan Aura-joen molemmin puolin. Kuvissa on kaava-suunnitelma ja pienoismalli. Boman sijoitti yliopiston Samppalinnanvuoren kupeeseen, Biologisen museon (1907) ja urheilupuiston (1893) naapuriin. Suunnitelma esiteltiin *Åbo Underrättelseris* sä vuonna 1919.

asemassa hän tuli orientoitumaan myös työnantaja-puolelle, vaikka jatkoikin työskentelyä myös suunnittelijana. Carl-Johan Boman toimi mm. Turun Tehdasyhdistyksessä ja Suomen Puuseppäteollisuuden Työntantajaliiton hallituksen jäsenenä.³³¹ Myytyään yrityksen tehtaineen Wärtsilälle vuonna 1955 Boman perusti uuden yrityksen nimellä C.-J. Boman, joka keskittyi suunnittelemaan ja myymään huonekaluja, tekstiilejä ja muita sisustustarvikkeita sekä liikesisustuksia.³³²



331 Suomen Puuseppäteollisuuden Työntäjaliitto ry:n hallituksessa N. Bomans Ångsnickerin edustajana vuosina 1923–1935 oli Paul Boman ja hänen jälkeensä Carl-Johan Boman vuosina vuosina 1936–1954. Sarantola-Weiss 1995, Liite 2, 260.

332 Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; C-J. Boman, Anmälan till Handelsregistret, 16.2.1955, 136541, KR, PRH, KA.



Kuva 46. Carl-Johan ja Nikolai Boman.

3. Modernisoituva traditio: ”arkipäivähuonekaluja” ja ”loistokaappeja” 1921–1930

3.1. Porvarillisia arkiesineitä ja valmistuksen rationalisointia

3.1.1. ”Suuremmassa määrin valmistettavaksi ajottuja keskisäädyn arkipäivähuonekaluja”: Huonekalupiirustuskilpailu 1922 ja Tampereen messut 1922

N. Bomanin Höyrypuusepäntehtas vietti 50-vuotisjuhliiaan syksyllä 1921. Helsingissä, Mikonkadun näyttelyhuoneistossa järjestettiin juhlanäyttely, josta raportoitii sanomalehdissä:

Kauniiseen näyttelyhuoneistoonsa täällä pääkaupungissa on liike järjestänyt erinomaisen edustavan ja kauniin riemujuhlanäyttelyn, jonka monet mitä aistikkaimmat ja suurimmalla huolella tehdyt loistokalustot ovat kaunopuheisena todistuksena siitä korkeasta ja taiteellisesta tasosta, jolla Bomanin edustama huonekaluteollisuus on. Monista herkullisista näyttelyesineistä mainitsemme esimerkkinä vain kotimaisesta laikkukoivusta tehdyn englantilaiskuosisen ruokasalinkaluston, samanlaisen barokkityylisen kaluston tummasta tammesta, herkulliset Louis viidennentoista ja kuudennentoista-tyyliset makuuhuonesisustukset, komeat herrainhuonekalustot y. m. Todellakin: täällä on nähtävänä taiteellista työtä.³³³

Kirjoittajan taiteellisenä työnä pitämien komeiden tyylikalustojen rinnalle oli tulossa jotakin uutta. Maan vanhimman ja suurimman puusepäntehtaan tulevaisuuden suunnitelmista kertoi sanomalehtiartikkelin viimeinen lause: ”Tähän saakka on liike valmistanut melkein yksinomaan hienoja loistohuonekaluja. Nyt on aikomus ruveta valmistamaan myös yksinkertaisempien kotien sisustuksia.”³³⁴

333 HS 30.10.1921. Turun paikallislehtien lisäksi 50 vuotta täyttäneestä tehtaasta kerrottiin useissa valtakunnan päivälehdissä.

334 HS 30.10.1921. Lainauksessa sanotaan, että liike on tähän asti valmistanut ”melkein yksinomaan hienoja loistokalustoja”. Bomanilla oli siis, vaikkakin vähäisemmässä määrin, aiempaa kokemusta myös muunlaisten huonekalujen valmistuksesta. 1910-luvun alussa Bomanin omistamassa kuopiolaisessa Puuseppä Oy:ssä valmistettiin lehtitiedon mukaan edullisia huonekaluja. *Veckans Krönika*ssa kirjoitettiin otsikolla ”Osakeyhtiö Puuseppä.”: ”För att äfven i de mindre burgna hemmen skapa hemtrefnad och uppodla god smak har A.B.

Sekä juhlat että niiden yhteydessä esiin nostetut tulevaisuudensuunnitelmat liittyivät Bomanilla ajankohtaan, jolloin moni asia oli muuttunut tai muuttumassa. Venäjän markkinat ja niihin liittyvät taloudelliset menetykset olivat muutaman vuoden takana, ja korvauksia haettiin. Venäjälle oli jäänyt yrityksen tärkein markkina-alue ja asiakaskunta, jonka tarpeisiin tehtaan tuotantoa oli kuluneina vuosina suunnattu. Ala suuntasi myyntinsä pääsääntöisesti kotimaan markkinoille. Bomanilla Turun toimitiloja vähennettiin, ja vuonna 1919 myytiin Kuopion tehdas ja saha. Turun vanha huonekalutehtas Linnankatu 45:ssä suljettiin ja toiminta keskitettiin lähellä satamaa ja Turun linnaa sijainneeseen, vuonna 1905 ostettuun entiseen Turun puujalostustehtaan (Åbo träförädlingsfabrik) rakennukseen Linnankatu 79:ssä.³³⁵ Kun vuonna 1917 Bomanin Turun tehtailla oli yhteensä n. 430 työntekijää, oli heitä vuonna 1920 enimmillään enää vain 128 ja yhdeksän vuotta myöhemmin 99. Tällöin, vuonna 1929, N. Boman Oy kuitenkin yhä kuului Suomen noin 180:stä huonekalutehtaasta kymmenen suurimman joukkoon ja oli Turun ja Porin läänin puusepäntehtaista ainut, jonka vuosituotanto kohosi yli 5 miljoonan markan.³³⁶ Kun vielä vuoden 1917–1918 Turun osoitekalenterissa Boman ilmoitti yrityksellä olevan ”huonekalunäyttelyitä ja konttoreita” Turussa, Helsingissä, Kuopiossa, Viipurissa, Pie-

N. Bomans Ångsnickeri som specialtillverkning vid firmans fabriker i Kuopio upptagit tillverkningen af billiga, men likväl i hvarje detalj förstklassiga och solida möbler, ritade af våra största förmågor på området.” *Veckans Krönika* 18/1911, 100. Kuopiossa valmistettiin myös erikoistuotteena amerikkalais-tyylisiä kirjoituspöytiä, joita mainostettiin ”massatuotantona tehtyjä” tuontimalleja edullisemmiksi. Kirjoituspöytien valmistuksesta ks. Fabrikation af inhemsk kontorsmöbel, *Mercator* 10/1910. Bomanin mainoksia kirjoituspöydistä ks. esim. *Mercator* 18/1910; *Kauppalehti* 27/1911.

335 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puusepäntehtas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921; ks. myös Susitaival 1950, 169.

336 Bomanin työntekijämäärästä teollisuustilaston yleis-lomakkeet Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy/Ab N. Boman Oy 1917, 1920 ja 1929, TT, KA; vrt. Kuoppamäki 1933, 41 (Taulukko 10, Puusepäntuotanto v. 1929 suuruusryhmittäin); Susitaival 1950, 362.

Möbelritningstävlan

AB. N. Bomans Ångsnickeri OY., Åbo — Finland, inbjuder härmed Svenska och Finska arkitekter och tekniker till tävlan för ärtadkommande av smakfulla men billiga borgerliga vardagsmöbler, avsedda för tillverkning i större skala

Tävlan omfattar 2 serier: **A**, sovrum i hjörk och **B**, matsal i hjörk eller ek. Prisnämnden, som består av Professorerna Armas Lindgren och Eilij Saarinen, Ark. Dr. Carolus Lindberg samt Direktörerna Carl J. Boman och Paul Boman, har till sitt förfogande Fmk. 20.000.— I vardera serien utgives ett I pris Fmk. 6.000.—, och ett II pris Fmk. 3.000.— därest minst 2, i enlighet med stadgarna uppgjorda förslag inlämnas. Dessutom inlöser Firman till ett pris av Fmk. 1.500.— de projekt, som av prisnämnden härtil föreläs.

Närmare i denna tävlans stadgar, som erhållas å våra kontor i Åbo och Helsingfors, samt hos Arkitektförbundets sekreterare, Ark. K. N. Borg, V. Kojen 2, Helsingfors.

AB. N. BOMANS ÅNGSNICKERI OY.
ÅBO FINLAND

Kuva 47. Bomanin huonekalupiirustuskilpailun ilmoitus ”suuremmissa määrin valmistettavaksi ajottujen keskisäädyn arkipäivähuonekalujen” (”smakfulla men billiga borgerliga vardagsmöbler”) suunnittelemiseksi julkaistiin *Arkitekten (Arkkitehti)*-lehdessä vuonna 1922.

tarissa ja Moskovassa, nyt niitä oli enää vain Turussa ja Helsingissä. Helsinkiin avattiin versta, jossa pääsääntöisesti korjattiin vanhoja huonekaluja, mutta valmistettiin myös uusia. 76-vuotias Nikolai Boman oli edelleen liikkeen pääomistaja, ja hän toimi yrityksen johtokunnan varajäsenenä, mutta päävastuu yrityksen johdosta oli siirtynyt hänen pojilleen Carl-Johan, Paul ja Fritiof Bomanille.

1900-luvun alusta alkaen taideteollisuusalan kansainvälisellä kentällä oli esitetty uusia ajatuksia alan kehittämiseksi. Münchenissä vuonna 1907 perustetusta Deutsche Werkbundista muodostui teollisuuden merkitystä painottavan ajattelumallin keskeinen kansainvälinen suunnannäyttävä, ja Pohjoismaissa sen huomatuin edistäjä 1910-luvulla oli Ruotsin taideteollisuusyhdistys (Svenska Slöjdföreningen) tilaisuuskineen, julkaisuineen ja näyttelyineen. Yhdistyksen aktiivijäsenen – ja vuodesta 1920 alkaen toiminnanjohtajan – Gregor Paulssonin kirjoittama pamfletti *Vackrare vardagsvara* (1919) levitti taiteilijoiden suunnitteleminen, teollisesti valmistettujen arkitavaroitten yhteiskuntaa kehittävän idean laajasti luetuksi manifestiksi. Huonekalutaiteen uudistamisessa, modernin huonekalun luomisessa, tärkeitä tilaisuuksia ja foorumeja olivat juuri näyttelyt, kilpailut ja julkaisut – sekä kansainväliset että kansalliset.³³⁷

Suomessa kansainvälistä reformiliikettä niin Englannissa, Saksassa kuin Ruotsissakin seurattiin paitsi henkilökohtaisin matkoin ja kontaktein, myös alan lehtien palstoilta.³³⁸ Arkkitehti Rafael Blomstedt, Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellinen johtaja ja kotiteollisuusaktiivi,³³⁹ kirjoitti vuonna 1921 Bomanin kotikaupungin paikallislehdessä, *Åbo Un-*

derrättelserissä laajan artikkelin ”Konsthantverket och den industriella skönheten”, jossa hän peräänkuulutti suurempaa huomiota taidekäsityötä ja kodinsistustusta kohtaan sekä kertoi nykyaikaisesta taideteollisuudesta (”den använda konsten”). Mm. Deutsche Werkbundin esimerkkiin viitaten Blomstedt painotti yhteistyötä taiteen, teollisuuden, käsityön ja kaupan välillä *käyttötaitteen* kehittämiseksi perinteisen taidekäsityön rinnalla.³⁴⁰

Puoli vuotta Rafael Blomstedtin artikkelin jälkeen, tammikuussa 1922 N. Bomanin höyrypuusepäntehdas ilmoitti lehdissä huonekalupiirustuskilpailusta, johon Ruotsin ja Suomen ”arkkitehtejä ja piirustajia” pyydettiin osallistumaan ”suuremmissa määrässä valmistettaviksi ajottujen keskisäädyn arkipäivähuonekalujen aikaansaamiseksi”.³⁴¹ Kilpailussa oli kaksi sarjaa: koivusta valmistettava makuuhuoneenkalusto sekä koivusta tai tammesta valmistettava ruokasalinkalusto.³⁴² Palkintolauta-

340 Rafael Blomstedt, Konsthantverket och den industriella skönheten, *ÅU* 8.5.1921. Ks. myös Koivisto 2001, 29.

341 ”smakfulla men billiga borgerliga vardagsmöbler, avsedda för tillverkning i större skala”. Kilpailun tulosten julkistamisen yhteydessä *Arkkitehti*-lehdessä kilpailun kohde muotoiltiin ”kahden yksinkertaisen porvarikoteihin soveltuvan huonekaluston ehdotukseksi.” *Arkkitehti* 2/1922, 44. Kilpailuilmotus julkaistiin Suomessa ainakin *Arkkitehdin* ja *Arkitekten* -lehden numerossa 1/1922 sekä sanomalehdissä *HBL* 19.1.1922 ja *US* 19.1.1922. Kilpailun säännöt oli saatavissa myös Bomanin Turun ja Helsingin konttoreista sekä Arkkitehtiliiton sihteeriltä, K. N. Borgilta. Ruotsin osalta tiedot kilpailukutsun levittämisestä ovat vähäiset. *Svenska Slöjdföreningens Tidskriftissä* Bomanin kilpailusta oli lyhyt maininta, samoin sen tuloksista. *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, årgång xviii, 8, 1922. Olen kirjoittanut kilpailusta aikaisemmin ks. Mäkilä 2004 ja Mäkilä 2014.

342 Makuuhuoneen kaluston kuului sänky, yöpöytä, pesupöytä, toalettipöytä tai piirunki, pienempi pöytä, tuoli ja vaatekaappi. Ruokasalinkalustoon puolestaan kuului vetokannella varustettu ruokapöytä, sivupöytä (tai senkki), kaappi, tarjoi-

337 Ks. esim. Woodham 1997, 18–21; Käberg 2008, 62–63.

338 Ks. Heinänen 2006.

339 Blomstedt oli yksi näkyvimpiä julkisissa keskustelussa esiintyneitä taideteollisuusalan vaikuttajia. Ks. Aav 1999, 120; Parko 1999, 110–111.

kunnan muodostivat tunnustetut asiantuntijat arkitehdit Armas Lindgren, joka oli myös Suomen Taideteollisuusyhdistyksen puheenjohtaja, Eliel Saarinen ja Carolus Lindberg sekä Bomanin johtajat Carl Johan ja Paul Boman. Tarkoitus oli paitsi saada uusia malleja tuotantoon myös kehittää suomalaista kotikulttuuria: ”Kilpailu tarkoitti samalla kotikulttuurin kohottamista maassamme, mielihyvällä todettava pyrkimys arvottomien tusinahuonekalujen leviämisen ehkäisemiseksi.”³⁴³

Kilpailukutsussa huomio kiinnittyi kolmeen asiaan: kohteena olivat keskiluokan ”porvarilliset” arkiesineet, niiden tuotannon tulisi määrältään olla suurta ja suunnittelijoita houkuteltiin paitsi Suomesta myös Ruotsista. Suomalaisessa taideteollisuusalan kilpailukutsussa nämä olivat ajankohtaisia asioita.³⁴⁴ Bomanin kilpailu lienee ylipäätään varhaisimpia huonekalutehtaan järjestämiä suunnittelukilpailuja Suomessa, vaikka muuten taideteollisuusalalla suunnittelukilpailuja oli järjestetty aiemminkin.³⁴⁵

lupöytä, tuoli ”ja mahdollisesti myös” nojatuoli. *Huonekalupiirustuskilpailu. A.B. N. Bomans Ångsnickeri O.Y. Turku – Suomi 1922.* Toalettipöydällä tarkoitettiin 1920-luvulla (usein peilillä varustettua) kampauspöytä. Ks. esim. Werner Westin suunnittelema malli, joka oli kuvituksena Gustaf Strengellin kirjoittamassa artikkelissa vuoden 1927 Huonekalumessuista. *Ornamo vuosikirja II 1927*, 29.

343 *Ilta-lehti* 6.4.1922. Ks. myös esim. *Svenska Pressen* 5.4.1922.

344 Bomanin kilpailu saattoi olla puolestaan jonkinlaisena pontimena, kun vuoden 1923 lopulla Stockmannin omistama Keravan Puuseppätehdas järjesti samantapaisen, mutta ilmeisesti vain suomalaisille ”arkkitehdeille ja huonekalupiirustajille” suunnatun kilpailun, jossa tarkoituksena oli suunnitella ruokasalin- ja makuuhuonekalustoja ”tehdasmaisesti” valmistettavaksi ja ”niin alhaisiin hintoihin, että taloudellisesti vaatimattomammissa oloissa elävät perheetkin voivat niitä itselleen hankkia.” Stockmannin kilpailukutsussa ei nimetä Bomanin tapaan suunnittelun kohteeksi keskisäätyä tai ”yksinkertaisia porvarikoteja”, vaan puhutaan nimenomaan edullisista hinnoista, joihin vähävaraisillakin perheillä olisi varaa. *Arkkitehdin* numerossa 5/1924 Stockmann julkaisi mainoksen, jossa viitataan kyseiseen kilpailuun: ”Kauniita huonekaluja jokaiseen kotiin. Tärkeimpänä tehtävänä on tarjota yleisölle huonekaluja, joihin on yhdistetty mahdollisimman kohtuullinen hinta ja mitä huolitelluin taiteellinen tyyli, muodikas upeus ja huolellinen työ.” Kerrotaan, että kilpailun tulos on ollut positiivinen ja palkittujen luonnosten mukaan tehtyjä kalustoja valmistetaan ja ollaan aikeissa esittää Suomen Messuilla ”ensi kesänä” – siis 1924. Carl-Johan Boman ilmeisesti osallistui ja palkittiinkin kyseisessä Stockmannin kilpailussa, sillä hän on maininnut Ornamon matrikkeliä varten kerätyissä tiedoissa: ”i Stockmanns möbelfävlan på 1920-talet att 2:dra pris samt flere förslag inlösta.” Ks. Carl-Johan Bomanin ilmoittamat henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkeliä varten [1952], STTYA, AA.

345 Mallien suunnittelukilpailuja järjestivät Suomessa 1800-luvun lopulta alkaen alan yhdistykset, kuten Suomen Käsityön Ystävät tai Suomen Taideteollisuusyhdistys, lehdet ja yritykset. Kilpailujen yleisyys vaihteli ajoittain ja esimer-

Bomanin kilpailu herätti suunnittelijapiireissä kiinnostusta – ehdotuksia vastaanotettiin 126 kappaletta, mitä pidettiin varsin runsaana³⁴⁶ –, mutta tulosten julkaisemisen yhteydessä todettiin: ”– – valitettavasti oli valinta varsin huonoa. Ainoastaan ani harva oli laatinut ohjelman puitteisiin sopivan ehdotuksen.”³⁴⁷ Kerrottiin, että ”[u]seimmat ehdotukset totesivat epätydyttävän, kömpelön tai tyyliättömän muodostelunsa kautta, että niiden laatijat eivät olleet tehtävänsä tasolla. Vanhoja, useasti ennen käytettyjä aiheita tapasi ehtimiseen.”³⁴⁸ Ensimmäistä palkintoa ei jaettu kummassakaan sarjassa. Makuuhuonekalustojen osalta parhaana, mutta vasta kolmannella sijalla palkittiin tukholmalainen teknologi Gunnar Hoving (1901–1994) ja samalle sijalle, mutta hieman pienemmällä palkintosummalla palkittiin turkulainen arkkitehti Erik Bryggman (1891–1955) ja helsinkiläinen Elsa Arokallio (1892–1982). Palkitut olivat uransa alkuvaiheessa: Hoving opiskeli Tukholman Kungl. Tekniska högskolanissa, ja myös Bryggman sekä Arokallio olivat melko hiljattain valmistuneita. Ruokasalin kaluston osalta toisen sijan jakoivat huonekaluarkkitehti H. B. Larsson Östersundista sekä Arttu Brummer-Korvenkontio. Kolmannelle sijalle tulivat göteborgilaisarkkitehdit Nils Nordmark (1891–1977) ja Olof Snellman (1890–1956).³⁴⁹ Kummassakin sarjassa parhaimmat ehdotukset olivat siis ruotsalaisten tekemiä, tosin ruokasalin kaluston sarjassa paras eli kakkossija jaettiin ruotsalaisen ja suomalaisen suunnittelijan kesken.

Tiedossa ei ole, ryhdyttiinkö kilpailussa palkittuja malleja valmistamaan, mutta Bomanin kiinnostus aiheeseen jatkui. Saman vuoden kesäkuussa Tampereen teollisuusnäyttelyssä (1922) yritys esitteli osastollaan kokoelman huonekaluja, joita *Veckans*

kiksi lasiteollisuuden osalta ne yleistyivät vasta 1920-luvun lopulta alkaen. Ks. Suhonen 2000, 85–88; Heinänen 2006, 236–237, 303, 305–306; Svinhufvud 2009, 38. Lasiteollisuuden osalta Koivisto 2001, 30, 33. Suunnittelukilpailut kuuluivat olennaisesti myös alan koulutukseen. Kilpailuja järjestettiin Taideteollisuuskeskuskoulun opiskelijoille 1800-luvun lopulta alkaen ja niiden tilaajina oli myös yrityksiä. Keskeinen – ja myös muille kuin koulun opiskelijoille avoin – kilpailu oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoittokilpailu vuodesta 1894 lähtien. Aaltonen 2010, 48–4; ks. myös Maunula 1989, 198–199.

346 Vertailun vuoksi: Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämään pienkodin olohuoneen kalustotyypin kilpailuun vuonna 1925 jätettiin 63 kalustopiirustusta, mitä pidettiin ”ylilättävän suurena” osaanottona. Rafael Blomstedt, Pienkodin sisustamiskysymyksiä. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämä huonekalu-piirustuskilpailu, *Kotiliesi* 5/1925.

347 Kilpailutuloksia, *Arkkitehti* 2/1922, 44.

348 *Ilta-lehti* 6.4.1922.

349 Kilpailutuloksia, *Arkkitehti* 2/1922. Kiitän Ulla Seppälä-Kavénia keskusteluista Erik Bryggmanin osallistumisesta kilpailuun. Elsa Arokalliosta ks. Mäkinen 1997; Mäkinen 2000, 66; Karhu 2002, 4–5.



Kuva 48. Tampereen messuilla vuonna 1922 ensimmäisellä palkinnolla palkittu makuuhuoneenkalusto. Kuva ”porvarillisia arkihuonekaluja” edustavasta kalustosta kampauspöytineen ja vaatekaappeineen on otettu Bomanin näyttelyssä Turussa, Linnankatu 69:ssä, ja se julkaistiin *Veckans Krönikassa*.

Krönika -lehdessä luonnehdittiin ”yksinkertaisiksi, mutta tyylikkääksi porvarillisiksi arkihuonekaluiksi.”³⁵⁰ Tampereen messujen ”korkeimmassa sarjassa” palkittu makuuhuoneenkalusto kuvattiin myöhemmin Turun myymälässä *Veckans Krönikan* lehtijuttuun, ja samassa yhteydessä näihin ”porvarillisiin arkihuonekaluihin” kerrottiin kohdistuneen ”varsin vilkasta kysyntää”.³⁵¹

Bomanin huonekalupiirustuskilpailun ja Tampereen messuosaston huonekalujen osoittama kiinnostus ”porvarillisten arkihuonekalujen” valmistukseen näyttäisi olleen Bomanilla uusi aluevaltaus. *Veckans Krönika* esimerkiksi painotti Tampereen kokoelman poikkeavuutta yrityksen perinteestä, jossa etusijalla olivat ylelliset loisto- ja laatuhuonekalut (lyx- och kvalitetsmöbler). Bomania käsittelevä artikkeli julkaistiin lehden erityisessä Turku-numerossa, jossa

350 ”en kollektion enkla men stilfulla borgerliga vardagsmöbler”, *Veckans Krönika* 14.10.1922. Ks. myös Tampereen näyttelyn luettelo *Teollisuusnäyttely Tampereella 1922*. Tampereen teollisuusnäyttelyn järjestelytoimikunnan (dekorati-on- och utställningskommitté) puheenjohtajana toimi Rafael Blomstedt ja jäseninä olivat mm. eri taideteollisuusalojen taiteilijat Ilona Jalava, Ellinor Ivalo, Arttu Brummer-Korvenkontio, Topi Vikstedt ja Werner West. Messujen arkkitehtina toimi Alvar Aalto. Ks. Rönholm 1945, 128–137; *US* 21.6.1922; *Tammerfors Aftonblad* 31.5.1921.

351 En firma som för praktmöbel, *Veckans Krönika* 14.10.1922.

esiteltiin muitakin kaupungin yrityksiä. Bomania käsittelevä artikkeli otsikoitiin: ”Loistohuonekaluja tuottava yritys”.³⁵² Käytetyt sanat ovat tärkeitä, sillä ne merkitsivät Bomanin tuotannon luonnetta yleisön silmissä: Boman tunnettiin komeiden ja arvokkaiden ”loisto- ja laatuhuonekalujen” valmistajana. Joka tapauksessa Bomanin huonekalupiirustuskilpailu, kuten Tampereella palkittu messukalustokin, voidaan nähdä osana 1900-luvun alun taideteollisuuden uudistusliikettä, jonka keskeisenä tavoitteena oli taiteilijoiden suunnittelemien käytöesineiden edullisempi valmistus ja asiakaskunnan laventaminen.

Itsenäistymisen jälkeen kontaktit Ruotsiin ja muihin Pohjoismaihin olivat poliittisesti ja kulttuurisesti keskeisiä. 1920-luvun Suomen taideteollisuushistorian Ruotsi-yhteyksien kannalta varsin kiinnostava asia Bomanin kilpailun yhteydessä on se, että suomalaisyritys osoitti kilpailunsa paitsi oman maansa myös Ruotsin ”arkkitehdeille ja piirustajille”. Tämä ei nykytiedon valossa ollut tavallista Suomessa järjestetyille suunnittelukilpailuille, vaikka muuten taideteollisuusväen orientaatiota Ruotsiin on usein korostettu.³⁵³ Suomalaisen ja ruotsalaisen taideteol-

352 Ibid.

353 Suomalaisen taideteollisuuden Ruotsi-orientaatiosta ks. myös esim. Koivisto 2001, 27–31 ja Korvenmaa 2009.

lisuuden suhde 1920-luvulla on näyttäytynyt aikaisemman tutkimuksen valossa usein niin, että Suomi on ollut vastaanottavana osapuolena ruotsalaisille vaikutteille. Bomanin esimerkki osoittaa, että myös Suomesta käsin voitiin olla aloitteellisia yhteistyön kehittämiseksi Ruotsiin: suomalainen huonekaluliike pyrki olemaan aktiivinen toimija myös Ruotsin suunnittelijoiden keskuudessa. Bomanin näkökulmasta katsoen on mahdollista ajatella, että kilpailun suuntaaminen länsinaapuriiin liittyi muutama vuosi aikaisemmin Venäjällä tapahtuneeseen Bomanin toimipisteiden sulkemiseen ja markkinoiden menettämiseen. Uudessa tilanteessa Boman – kuten Suomi ja suomalainen teollisuus ylipäättään itsenäistymisen jälkeen – yritti saada entistä vahvempaa näkyvyyttä ja jalansijaa länsimarkkinoilla. Jo ennen kilpailua, yrityksen 50-vuotisjuhlan johdosta tehdyssä *Uuden Auran* uutisessa vuonna 1921 todettiin lyhyesti: ”Myöskin Ruotsiin on tehtaan valmistamaa tavaraa viety.”³⁵⁴

On mahdollista ajatella myös, että Boman sai ylipäättään innoitusta ja esimerkkiä uusien mallien suunnittelukilpailuun nimenomaan juuri Ruotsista, jossa Svenska Slöjdföreningen oli ryhtynyt määrätietoisesti rakentamaan yhteistyötä taiteilijoiden ja teollisuuden välille. Yhdistys perusti jo 1910-luvulla yhteistyön helpottamiseksi Deutsche Werkbundin mallin mukaisen työnvälitystoimiston, jonka tuloksia nähtiin ensimmäisen kerran yhdistyksen järjestämässä, ohjelmallisessa *Hemutställningens* vuonna 1917. Toimistoa johti Slöjdföreningenin aktiivijäsen, tekstiilitaiteilija Elsa Gullberg, joka oli vuonna 1913 pitänyt yhdistyksessä luennon opintomatkastaan Saksaan ja siinä korostanut taiteilijoiden ja teollisuuden yhteistyön taloudellista merkitystä esteettisen ja sosiaalisen ohella.³⁵⁵

Bomanin kilpailuohjelma kiinnittää huomiota myös ”keskisäätyyn” arkihuonekalujen kohderyhmänä sekä ruotsalaiskontekstissa että suomalaisessa huonekalutaidekeskustelussa kyseisenä ajankohtana. Tätä seuraa myös kysymys ”porvarillisuudesta” huonekalujen ominaispiirteinä, joka eroaa muusta huonekalutaiteesta. Sosiaalinen ryhmä, ”keskisääty”, ymmärretään tässä kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneena kategoriana, jota viimeistään 1800-luvulta eteenpäin myös kodinsisustuksen alueella – Bomanin kilpailusakin – rakennettiin ja ylläpidettiin.³⁵⁶

Suomessa keskisäädyn rakentuminen 1700-luvulta alkaen liittyi säätyläisväestön välisten ra-

ja-aitojen vähittäiseen madaltumiseen ja uusiin asemoiteihin. ”Keskisääty” tai ”keskiluokka” oli 1800-luvun perheihanteita tutkineen Kaj Häggmanin mukaan ohjelmallisempi käsite kuin esimerkiksi ”sivistyneistö” ja ”herrasväki”. Puheella keskiryhmistä korostettiin eroa ylöspäin ja alaspäin, sekä hallitsevaan eliittiin että rahvaaseen. Keskisäädyn koostumusta ei määritelty tarkasti – sen edustajat tulivat oppisäädystä, porvaristosta ja alemmasta virkamieskunnasta –, ja sitä yhdisti paitsi epäselvä identiteetti myös uudistushalu ja usko koulutuksen kautta omaksuttavaan sivistykseen. Juuri ajatus sosiaalisesta ja sivistyksellisestä eteenpäinmenosta oli keskeinen keskiluokan tai keskisäädyn käsitteessä.³⁵⁷ Työväestöön verrattuna kollektiivisen luokkatietoisuuden sijaan keskiluokalle oli ominaista usko yksilöllisyyteen, kyvykkyyteen ja koulutukseen pohjaavaan etenemiseen yhteiskunnassa.³⁵⁸ ”Keskisäädystä” alettiin puhua ”keskiluokkana” jo 1800-luvulla, joten termin esiintyminen Bomanin mainoksessa edelleen 1920-luvulla on kiinnostavaa. Se kuvastaa osaltaan sääty-yhteiskunnan väistymisen hitautta. Pukeutumisen murrosta tässä kontekstissa tutkineen Kati Mikkolan mukaan: ”Säädynmukaiset rajat, jotka ilmenivät niin sosiaalisessa kanssakäymisessä kuin pukeutumisessakin, pysyivät tavallisille ihmisille pitkään todellisina ja näkyvinä tapoina hahmottaa ympäröivää yhteiskuntaa ja sosiaalista todellisuutta.”³⁵⁹

Ruotsissa paulssonilainen reformiajattelu liittyi 1800-luvun lopulta alkaen vaikuttaneen, kasvatustilosophi ja feministi Ellen Keyn (1849–1926) yhteiskunnallisesti virittyneeseen ajatteluun, jossa kodin kauneus nähtiin tärkeänä sosiaalipoliittisena kysymyksenä. Keyn mukaan kaunis koti, asukkaittensa onnellisuuteen vaikuttavana ympäristönä, kuului kaikille kansalaisille, myös työväenluokalle.³⁶⁰ Myös Svenska Slöjdföreningenin vuonna 1917 järjestämän *Hemutställningens* ohjelmanmukainen kohderyhmä oli nimenomaan pienet asunnot ja työväenluokka.³⁶¹

357 Häggman 1994, 23, 25–26. Ks. myös Wirilander 1974, 385–389.

358 Korhonen 2003, 210.

359 Mikkola 2019, 148.

360 Ellen Key ei vaikuttaisi olleen erityisen kiinnostunut keskiluokasta, vaan maaseudun vähävaraisista asukkaista sekä, kiinnostuttuaan sosialismista 1880-luvulla, yhä enenevässä määrin myös kaupunkien työväestöstä. Keyn poliittisuus, hänen läheiset suhteensa sosiaalidemokraattisen puolueen edustajiin Ruotsissa muistuttavat sosialismin puolestapuhujana ja aktiivipoliittikonakin toimineesta William Morrisista, jonka tekstejä Key tunsu. Miller Lane 2008, 19, 22–23. Ellen Keyn kirjaa *Skönhet för alla* 1899, kuten hänen muitakin julkaisujaan luettiin myös Suomessa. Keyn kaunis koti -ajattelusta tarkemmin ks. Miller Lane 2008, ja hänen merkityksestään erityisesti naisasialiikkeen voimahahmona ks. Kinnunen [2018], sähköinen lähde.

361 Paulsson 1919; Ericsson 1991, 106–111.

354 Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puusepäntehdas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921. Toisaalta aloite kilpailukutsun ulottamiseksi Ruotsiin on voinut tulla kilpailun tuomaristoltakin.

355 Ericsson 1991, 105–108; Käberg 2008, 62–63; Hald 1989.

356 Sarantola-Weiss 2003, 34–35, 56–58. Luokasta käsitteenä kulttuurihistorian kontekstissa ks. Burke 2004, 81.

Suomessakin asuntosuunnittelussa ja sisustamisessa pohdittiin yhä enenevässä määrin laajempien kansankerrosten asuinoloja.³⁶² Bomanin kilpailun kohdentaminen porvarilliseen keskisäätöön – ei siis kaikille – tuntuisi poikkeavan ohjelmasta, jossa puuttettiin luokkaerot taakseen jättäneen ajan suuresta yleisöstä ja kauniimman arkitavaran merkityksestä koko yhteiskunnalle.

Kuitenkin myös 1920-luvun taitteen Ruotsissa ”porvarillisuus” ja keskiluokka nähtiin erikseen artikuloituna kodinsisustuksen reformityön kohdeyhtymänä. Suoranaisena esikuvana Bomanin kilpailulle on saattanut olla vuonna 1919–1921 toteutettu Svenska Möbelfabrikerna Ab:n huonekalupiirustuskilpailu, jonka se järjesti yhteistyössä Svenska Slöjdföreningenin kanssa. Kilpailussa haettiin huonekaluja kaupunkiasuntoihin kahdessa sarjassa: pieneen kotiin (kolme huonetta) ja isomman, ”ylellisemmän” asunnon kahteen huoneeseen. Kilpailun ohjelmassa taiteilijoita pyydettiin suunnittelemaan ”möbler, vilka lämpade sig för maskinmässig tillverkning och gängse virkesdimensioner. I ekonomiskt avseende skulle de hålla sig på det ”borgerliga” planet.”³⁶³

Myös Ruotsin johtava tavaratalo, ja tärkeä toimija myös huonekalualalla, Nordiska Kompaniet järjesti vuonna 1919 *Borgerliga möbler* -nimisen näyttelyn sisustusosastonsa uuden johtajan Carl G. Bergstenin (1879–1935) johdolla.³⁶⁴ Bomanilla epäilemättä seurattiin naapurimaan keskeistä huonekalualan toimijaa, ja olipa Bomanin Helsingin liikkeessä 1920-luvun taitteessa työskennellyt kodinsisustusneuvoja Hanna Neuman lehtitiedon mukaan aikaisemmin työskennellyt juuri Nordiska Kompanietin kodinsisustusosastolla.³⁶⁵ Carl Bergsten oli Svenska Slöjdföreningenin aktiivijäsen ja nimenomaan sen uudistuslinjassa. Bergsten oli

itse asiassa ensimmäinen, joka Ruotsissa esitteli Deutsche Werkbundia yleisölle artikkelissaan, joka julkaistiin *Arkitektur*-lehdessä toukokuussa 1913. Gunnela Ivanovin mukaan nelikko Paulsson, Bergsten, Elsa Gullberg ja Erik Wettergren (sihteeri) olivat vuodesta 1916 eteenpäin yhdistyksen uudistusmielinen ydin monta vuotta eteenpäin.³⁶⁶ *Vackrare vardagsvara* -pamfletissaan (1919) Gregor Paulsson kirjoitti hyvänä esimerkkinä yhdistyksen sosiaalisesti suuntautuneesta linjasta *Hemutställningen*-näyttelystä (1917), mutta mainitsi myös edellä mainitun Bergstenin organisoiman Nordiska Kompanietin ”porvarillisten huonekalujen” näyttelyn osoituksena Slöjdföreningenin uuden hengen vaikutuksesta.³⁶⁷

Carl Bergsten oli ollut mukana yhtenä näyttelykomissaarina myös *Hemutställningen*-näyttelyssä, Slöjdföreningenin työvaliokunnan ja työnvälitystömiston aktiivisena toimijana.³⁶⁸ *Hemutställningeniä* on pidetty modernin, sosiaalisesti suuntautuneen ruotsalaisen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden kehityksen virstanpylväänä. Näyttelyn kohdeyhtymänä olivat vähävaraiset perheet, mutta jälkeensä on voitu todeta, että näyttelyn sosiaalinen orientaatio ei tavoittanut kohdeyleisöään.³⁶⁹ Gunnela Ivanov onkin huomauttanut, että *Hemutställningenissä* oli mukana myös keskiluokkaista orientaatiota esimerkiksi sen esitellessä huoneiden joukossa myös ”parempaa huonetta” (finrummet). Tässä yhteydessä myös Gregor Paulsson piti ymmärrettävänä ihmisten pyrkimystä ”hienompaan”, sillä juuri (mm. Ellen Keyn ylenkatsoman) salin avulla asukkaat halusivat siirtyä arkielämästä poikkeavaan juhlatunnelmaan ja kokea kuuluvansa ylempään yhteiskuntaluokkaan.³⁷⁰

Liljevalcsin taidehallissa nähtiin vuonna 1920 näyttely, jonka painopiste oli taiteellisessa orientaatiossa sosiaalisen sijaan. Näyttelyn järjesti Verkstaden, arkkitehtien, taidekäsityöläisten ja taiteilijoiden yhdistys (perust. 1918). Useimmat Verkstadenin suunnittelijat – mm. myöhemmin funktionalisteina tunnetut Uno Åhren tai Gunnar Asplund – olivat olleet mukana myös vuoden 1917 *Hem*-näyttelyssä. Verkstadenin näyttelyssä keskeisenä huomion-

362 Reformikeskustelusta yleensä ja erityisesti Suomessa 1900-luvun alussa ks. esim. Sarantola-Weiss 2003, 70–84; Korvenmaa 2009, 83–84.

363 Gregor Paulsson, Svenska Möbelfabrikernas tävling, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921, 62. Kilpailun ensimmäisen vaiheen piirustusten pohjalta valittiin kahdeksan ehdotusta, jotka valmistettiin tehtaalla taiteilijan valvonnassa. Toteutukset järjestettiin määrätyn tyyppisen huoneen sisustuskokonaisuuksiksi, jotka arvosteltiin ja palkittiin. Palkittuja olivat mm. Carl Malmstenin kaksi olohuonetta, Eskil Sundahlin makuuhuone, D. Lundhin olohuone ja Carl Hörvikin ruokasali. Gunilla Frick on pitänyt kyseistä huonekalukilpailua, sen tuloksia ja toteutustapaa näyttelyineen eräänlaisena jatkumona vuoden 1917 Slöjdföreningenin uudistushenkiselle *Hem*-näyttelylle. Svenska Möbelfabrikerna i Bodafors oli perustettu edellisenä vuonna 1918 ja kilpailun järjestämisen tavoitteena oli löytää uusia malleja tehtaan valmistettavaksi. Kilpailun taustalla aktiivisena toimi Elsa Gullberg Svenska Slöjdföreningenin työnvälitystömiston hoitajana. Frick 1991, 84–85; Ericsson 1991, 119.

364 Eklund Nyström & Nyström 2008, 246–249

365 Om möbler och inredningskonst, *Astra* 17/1922.

366 Ivanov 2004, 69, 123–124.

367 Paulsson 1919, 36.

368 Ivanov 2004, 146, 193.

369 Kåberg 2008, 65.

370 Ivanov viittaa Paulssonin näyttelyä käsittelevään lehtiartikkeliin (1917) ja toteaa: ”Folk längtade till ett rum som inte var märkt av vardagens slit, ett rum ”där man kan komma ifrån hvardagen, känna högtidsstämning, känna sig en samhällsklass högre än man är”. – – Paulsson ansåg att Hemutställningens interiörer hade mer av medelklass över sig, och att detta var riktigt, eftersom varje människa alltid strävade efter att komma högre och få det finare. De lackade, betsade eller laserade furumöblerna bidrog till att ge detta finare intryck.” Ivanov 2004, 196–197.

kohteena ei ollut näyttelyesineiden hinta tai niiden tulevaan käyttöön liittyvä tilanpuute, vaan keskeistä niissä oli esimerkiksi uusi muoto ja epätavalliset väriyhdistelmät. Jotkut suunnittelijat halusivat eritoten keskittyä ”vähän varakkaampien” kotien sisustamiseen.³⁷¹ Kaikkiaan voi siis sanoa, että Ruotsissa arkkitehdit ja taiteilijat suunnittelivat kodin esineitä samoihin aikoihin eri näyttelyihin erilaisin painotuksin, ja myös eri sosiaalisia ryhmiä ajatellen.

Keskiluokka oli ollut tärkeänä huomion kohteena myös saksalaisessa käsityö-, teollisuus- ja taideteollisuuskeskustelussa. Deutsche Werkbundin kuluttajavalistus kohdistui ennen muuta hyvin toimeentulevaan, kaupunkilaiseen ja erityisesti koulutettuun keskiluokkaan, joka puolestaan omalla esimerkillään levittäisi hyvän maun suosiota sekä keskiryhmissä laajemmin että alemmissa sosiaali-ryhmissä.³⁷² Werkbundin ohjelman hengessä esimerkiksi arkkitehti Bruno Paul suunnitteli vuonna 1908 laajasti tunnetuksi tulleen *Typenmöbel*-ohjelmansa, jossa sisustuskokonaisuus rakennettiin yhdistelemällä standardoituja, koneellisesti joukko-tuotantona valmistettuja osia erilaisiksi kalusteiksi ja kalustoiksi.³⁷³ William Owen Harrodin mukaan Bruno Paulin *Typenmöbel* oli suunnattu nimenomaan keskiluokalle, mikä näkyi paitsi huonekalujen hinnoissa myös siinä, minkälaisiin sosiaalisiin ympäristöihin ne suunniteltiin. Jo vuonna 1906 Bruno Paul oli suunnitellut erityisen sarjan huonekaluja työväestölle. Ne erosivat *Typenmöbel*-kalusteista siinä, että huonekalut ajateltiin sijoitettavan yhteen huoneeseen, yhdistettyyn olo-, työ- ja ruokailutilaan. *Typenmöbel*-kalustot olivat sen sijaan erillisiin huonetiloihin ajateltuja: sisustamisen malli periytyi ylemmän keskiluokan asumis- ja sisustuskulttuurista. *Typenmöbel*-kalustojen osia vastaavat kokonaisuudet löytyivät valmistajan, Vereinigte Werkstättenin kaikkein arvokkaimmistakin, käsityönä valmistetuista kokonaisuuksista. Bruno Paul suunnitteli kyseiselle valmistajalle myös arvokkaampia kalustoja ja piti *Typenmöbel*-kalustojaan niiden yksinkertaistettuina versioina.³⁷⁴

Myös Suomessa monille 1920-luvulla uusiutu- vasta taideteollisuudesta ja kodinsisustuksesta kirjoittaneille arkkitehdeille ja suunnittelijoille kohderyhmä – joko implisiittisesti tai eksplisiittisesti

ilmaistuna – oli kaupunkien uusi, aikaisempaa vähävaraisempi, mutta nimenomaisesti porvarillinen keskiluokka. Arttu Brummer liitti myös ruotsalais- ten *vackrare vardagsvara* ”taideteollisuussuuntauk- sen” toiminnan – makukasvatuksen ja yhteistyön tehtaiden ja taiteilijoiden välillä – juuri ”pienvarai- siin porvarikoteihin”.³⁷⁵ Brummerin mukaan tämän sosiaalisen ryhmän tarpeisiin sisustustaiteen tuli nyt vakavasti ryhtyä vastaamaan ja luomaan heidän kotejaan varten esineitä, jonkalaisia ei vielä ollut saatavilla.³⁷⁶

1920-luvulla julkaistut kodinsisustusoppaat tar- joavat lisää esimerkkejä orientaatiosta porvarilli- sen keskiluokkaksiin tai ”korkeampiin yhteiskunta- luokkakoteihin”.³⁷⁷ Gustaf Strengellin *Hemmet som konstverk: en framställning av inredningskonstens grundprinciper* (1923, suom. *Koti taideluomana: esitys sisustustaiteen alkuperusteista*) tavoitteena oli kehittää suomalaisten kotien ”taiteellista” sisustusta, joskin sen sisältöön vaikutti voimakkaasti amerikka- laisen Frank Alvah Parsonsien aiemmin julkaisema opas. Strengellin omassa kodissaan toteuttama ja kirjassaan kuvin esittelemä ”sinfoninen sisustusme- todi” tarkoitti sisustuksen eri osien (materiaalien, lis- tojen, verhojen, huonekalujen, taulujen jne.), toisiaan seuraavien huoneiden, värien ja muotojen rikasta ja muuntuva kokonaisuutta.³⁷⁸ William Morrisin ja Ellen Keyn hengessä Strengell korosti kodin kau- neuden merkitystä kaikkien ihmisten hyvinvoinnille, mutta kuten arkkitehtikollega Rafael Blomstedt huo- mautti kirjaa arvostellessaan, kyseessä oli pikem- minkin: ”– korkeampien yhteiskuntaluokkakotien sisustus-elementtien ja niiden sopusoinnun selvitte- lyä kuin varsinaista yhteiskunnan syviä rivejä varten ja niiden opastamiseksi ajottua kansanomaiseksi laadittua opetusta.”³⁷⁹ Strengellin kirjan suomentaja, arkkitehti Salme Setälä kirjoitti puolestaan hieman myöhemmin omassa sisustusoppaassaan *Miten si- sustan asuntoni?* funktionalismin, hyvien ja edul- listien käyttöesineiden puolesta.³⁸⁰ Hänkin kohdisti oppaansa korjatakseen tavanomaisia virheitä, jotka nousivat esiin ”yksinkertaisia porvarillisia asuntoja sisustettaessa.”³⁸¹

375 Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huollittelusta. Uusia tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927, 18.

376 Ibid., 8–9, 18–19. Ks. myös Aav 1999, 124–126; Kalha 1997, 24.

377 R. B.-dt., Kirja kotiensisustustaiteesta, *Arkkitehti* 9/1923, 140.

378 Strengell 1923. Ks. myös Aav 1999, 124; Suhonen 2000, 102; Aaltonen 2010, 81. Gustaf Strengellistä laajemmin ks. Sarje 2007, passim., ja sisustamisen ja taideteollisuuden osalta erityisesti 225–234.

379 R. B.-dt., Kirja kotiensisustustaiteesta, *Arkkitehti* 9/1923, 140.

380 Ks. Setälä 1929, 14. Setälästä tarkemmin ks. Saranto- la-Weiss 2003, 88–93; Suhonen 2000, 121–122.

381 Setälä 1929, 5.

371 Esimerkiksi vuonna 1917 haastateltu nuori arkkitehti Harald Bergsten oli todennut, että hän mieluummin suunnitteli vähän varakkaammalle väelle ja hänen mielestään keskiluokalla oli työväestöä suurempi tarve kodikkuudelle. Ericsson 1991, 111–113.

372 Campbell 1978, 41–42; Heinänen 2006, 113–114.

373 Harrod 2005, 37–39. Carl-Johan Bomanin kirjastossa ollut Bruno Paulin kirjassa on muutama kuva myös Typen- möbel-kalusteista. Joseph Popp: *Bruno Paul*. Verlag von F. Bruckmann A.-G. München s.a., 32–34. VI 1:1, CJBA, KA.

374 Harrod 2005, 38–39.

“Kaunis koti” oli *Suomen Kuvalehden* markkinointiteemana samana vuonna 1929. Lehti julkaisi edellisen vuoden lopulla huonekalujen suunnittelukilpailun, jonka se oli suunnitellut yhteistyössä Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon kanssa: ”Kilpailun aiheena on ehdotus arkihuoneen sisustukseksi, johon kuuluvat: sohva, tuoli, nojatuoli, sohvapöytä, ruokailupöytä, kirjoituspöytä, kirjoitustuoli, astiakaappi, kirjakaappi. Valmistushinta on oleva 25 000–30 000 mk. Huonekalujen tulee tyydyttää nykyaikaisia vaatimuksia ja suomalaista henkeä.”³⁸² Valmistusmateriaalin tuli olla kotimaisia puulajia. Kilpailu oli avoin, mutta siihen oli erikseen kutsuttu suunnittelijat Elsa Arokallio, Rafael Blomstedt, Arttu Brummer, Birger Hahl, Einari Kyösti ja Werner West. Tuomaristoon kuuluivat lehden edustajien lisäksi arkkitehdit Harry Rönehölm ja Gustaf Strengell Ornamon edustajina.³⁸³

Kilpailun päätyttyä Gustaf Strengell kommentoi kriittisesti sen tuloksia. Hän oli pettynyt, sillä yksikään kilpailuehdotus ei ollut noudattanut annettua tehtävää, jossa pyydettiin pienentyneet neliömäärät huomioon ottaen kalusteita yhdistettyyn arkihuoneeseen ja ruokasaliin, maaseudulla tai kaupungeissa. Kilpailuehdotuksissa oltiin Strengellin mielestä unohdettu, ettei kyse ollut ylellisyys- ja luksuksesta, vaan oli saatava ”rahvaanmiehen kalustuskysymykselle yksinkertainen, halpa, mutta kodikas ja mahdollisimman käytännöllinen ja mukava ratkaisu annettujen rajojen puitteissa.”³⁸⁴ Strengellin mielestä ehdotukset olivat kotimaisia puulajeja ja annettua hintaa ajatellen ”liian sirot ja hienot” toteutettaviksi, ja ”niiden leima vastasi usein salonkia tai budoiria tai isännänhuonetta paljon suuremmassa määrässä kuin yksinkertaista arkihuonetta”.³⁸⁵ Kaikkein suurin ongelma Strengellin mielestä oli, että ehdotuksista puuttui ”porvarillinen viihdykkyys”. Viihtyisyyden, ”lämpimäksi suunnitellun” ja kodikkaan puute haistasi Strengellin mukaan paitsi suomalaista huonekalutaidetta yleensä myös ”uus-ruotsalaista” suuntaa, jossa kaikki edellä mainitut ominaisuudet ”uhrataan ’tyylikkyyden’ alttarille.” Strengell puolusti porvarillisesta elämäntavasta periytyneitä kodinsisustuksen arvoja.

Kysymys kohderyhmästä ei siis ollut merkityksellisen ruotsalaisen tai saksalaisenkaan taideteollisuusreformin toiminnassa. Bomanin tapauksessa on mahdollista ajatella, että porvarilliseen kotikulttuurin traditioon kiinnittyneen keskiluokan esiin nostaminen modernin huonekalutaiteen erityisenä kohderyhmänä saattoi olla kansainvälistä vaikutusta.

382 “Kauniin kodin” kilpailujulistus, *Suomen Kuvalehti* 47/1928, 2029.

383 Ibid.

384 Gustaf Strengell, Kerettiläisiä mielipiteitä huonekaluista, *Suomen Kuvalehti* 1/1929, 22.

385 Ibid.

Toisaalta Suomessa oltiin juuri käyty kansaa kahtia repinyt sisällissota, mikä tuo tulkintaan oman ulottuvuutensa. Suomalaisessa 1920-luvun kodinsisustuskirjoittelussa voi kenties nähdä kulttuurisen, ajalle ominaisen toimintamallin: sisällissodan voittaneen valkoisen Suomen porvarilliset arvot nähtiin kaikkien suomalaisten ihanteina. Arkkitehdit ja muut asiantuntijat valistivat ja neuvoivat esimerkiksi *Kotilieden*, joulukuussa 1922 lanseeratun ”perheenemäntien” lehden lukijoita kodinsisustukseen liittyvissä asioissa. Lehden motto oli ”Koti on yhteiskunnan sydän”, jonka mukaisesti perhe ja koti nähtiin tärkeänä yhteiskunnan kehittämisen paikkana. Vaikka lehti katsoi edustavansa kaikkia suomalaisia kotitalouksia, kodin sisustusta käsittelevät artikkelit keskittyivät useimmiten porvarillisiin, keskiluokkaisiin koteihin. Vain harvoin artikkelit käsitelivät työläisasunnon sisustamista.³⁸⁶ Kuvaavaa on myös, että kodinsisustus ja siinä opastaminen oli lähes poissaoleva aihe vuodesta 1921 alkaen julkaistun vasemmistolaisen, Suomen sosiaalidemokraattisen naisjärjestön lehdessä, *Toverittareissa*, 1920-luvulla.³⁸⁷ Suomalaisessa 1920-luvun kodinsisustuksen diskurssissa porvarillis-keskiluokkaisesta kodista käytäntöineen ja arvoineen tuli normi, jonka mukaista ihannetta välitettiin kaikille.³⁸⁸

Porvarilliset, keskiluokkaiset kodit olivat selvästi mukana ruotsalaisessa uutta suuntaa hakevassa kodinsisustustoiminnassa 1920-luvun taitteessa. Kun modernismia käsittelevässä tutkimuksessa tavanomaisesti on tuotu esiin modernistien halu erottautua porvarillisuudesta ja sen 1800-luvulta juontuvasta ”ummehtuneesta” kotikulttuurista, edellä on nähty, miten 1900-luvun alun porvarillinen keskiluokka ja taideteollinen reformi liittyvät myös yhteen. On olennaista, että kyseisellä kohderyhmällä nähtiin olevan omia – muista sosiaaliryhmästä poikkeavia – tarpeita kodinsisustuksen suhteen. Ruokasali ja makuuhuone olivat Bomanin kilpailun yhteydessä ne keskeisiksi katsotut keskisäätöisen kodin huoneet, joihin arkihuonekaluja – kalustokokonaisuuksia – haluttiin tarjota.

3.1.2. ”Aika on rahaa!”: edullista huonekalutaidetta, verstastyön rationalisointia ja erikoistumista tytäryhtiö Huonekalutaiteessa³⁸⁹

Vaikkei tuloksiltaan täysin onnistunutkaan, Bomanin huonekalupiirustuskilpailu ”keskisäädyn arkipäivä-

386 Haila 1989, 12–24.

387 *Toveritar* 1922, 1923, 1925, 1929, 1930, 1937, 1939.

Ks. kuitenkin esim. nimim. Victoria, Kotiemme kauneus, *Toveritar* 5–6/1935.

388 Ks. esim. Sarantola-Weiss 1997, 242; Sarantola-Weiss 2003, 84–93; Korvenmaa 1998, 106, viite 7.

389 Luku perustuu aikaisemmin julkaisemaani artikkeliin Mäkikalli 2014.

Kuvat 49 ja 50. Huonekalutaide Oy:n mainokset yrityksen aloittaessa toimintansa syyskuussa 1924 ja seuraavana kesänä 1925. ”Halpahintaisuus” ja huonekaluvalmistuksen ”taiteellinen taso” ovat mainosten keskeiset viestit. Mainokset julkaistiin kokoomuslaisessa päivälehti *Uudessa Suomessa*.



Täyttäksemme kauan tunnetun aistikkaiden, kestävien ja samalla

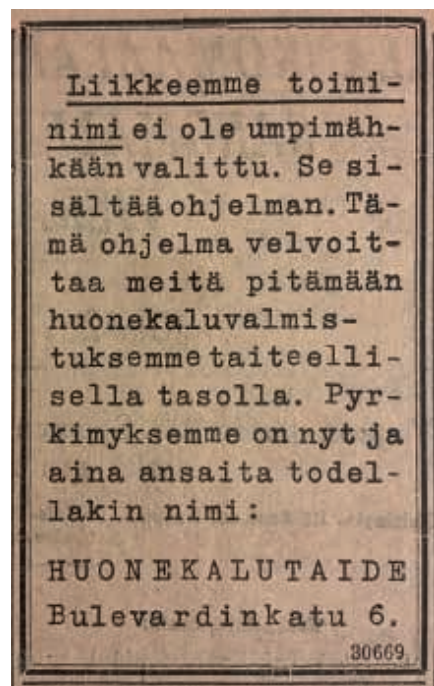
Halpahintaisten

huonekalujen tarpeen, olemme tsällä avanneet huonekalunäyttelyn Bulevardinkadun N:o 6:ssa huon. 1, josta täten ilmoitamme.

Helsingissä, syyskuun 1 p:nä 1924.

O.Y. HUONEKALUTAIDE

(S.L. 8147)



Liikkeemme toiminimi ei ole umpimähkään valittu. Se sisältää ohjelman. Tämä ohjelma velvoittaa meitä pitämään huonekaluvalmistuksemme taiteellisella tasolla. Pyrkimyksemme on nyt ja aina ansaita todellakin nimi:

HUONEKALUTAIDE
Bulevardinkatu 6.

30669

huonekalujen” aikaansaamiseksi ja Tampereen näyttelyssä palkitut kalusteet osoittavat, että yrityksellä oli kiinnostusta edullisempien huonekalujen valmistukseen ja asiakaskuntansa laajentamiseen. Kaksi vuotta myöhemmin, ja vuosi Nikolai Bomanin kuoleman jälkeen, keväällä 1924 Bomanin veljekset tekivät samaan suuntaan tähtävän toimenpiteen: he perustivat N. Boman Oy:n oheen tytäryrityksen, Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin.³⁹⁰ Naistenlehti *Våra Kvinnor* esitteli lukijoilleen sisustusalan uuden yrityksen kertoen, että sen tarkoituksena oli nimenomaan ”edullisten, mutta silti aistikkaiden ja kestävien”, ”tyylikkaiden ja taiteellisesti toteutettujen” huonekalujen valmistus ja myynti.³⁹¹

Huonekalutaide Oy ei ollut pitkäikäinen yritys, sillä se lopetti toimintansa jo vuonna 1931.³⁹² Bomanin

390 Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin 250 osakkeesta enemmistön omisti Ab N. Boman Oy (245 kpl). Lisäksi kukin seuraavista henkilöistä omisti yhden osakkeen: Fritiof Boman, Carl-Johan Boman ja Paul Boman, sekä edellisten veljenpoika Oswald Boman (1900–1966) ja konsuli Edgar Grönblom (1883–1960). Yhtiön toimitusjohtajaksi nimettiin Fritiof Boman ja hallituksen jäseninä olivat Paul Boman ja Edgar Grönblom, varajäseninä Carl-Johan Boman ja Oswald Boman. Anmälan till Handelsregistret 28.8.1924, 51289, KR, PRH, KA.

391 ”— en ny möbelaffär, som lägger an på att leverera prisbilliga möbel utan att likväl åsidosätta det smakfulla och durabla. — De, som i dessa bistra tider önska sätta bo eller förnya sitt bohag, kunna här för billigt skaffa sig stilenliga och konstnärligt utförda möbler.” Möbelkonst, *Våra Kvinnor* 17/1924.

392 16.6.1931 kaupparekisteriin jätettiin ilmoitus yhtiön loppettamisesta. Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonst, Anmälan till Handelsregistret om upphörande 16.6.1931, 51289, KR, PRH, KA.

tytäryhtiönä se kertoo alalla pisimpään toimineen yrittäjäperheen kiinnostuksesta ja pyrkimyksestä vastata taideteollisuusreformattoreiden peräänkuuluttamien arvojen toteuttamiseen käytännössä. Yritys pyrki ainakin julkisuuteen tuottamiensa lausuntojen ja mainosten mukaan laajentamaan taiteellisten käyttöesineiden asiakaskuntaa valmistamalla huonekaluja edulliseen hintaan. Vuonna 1925 Huonekalutaiteen mainoksessa julistettiin:

Liikkeemme toiminimi ei ole umpimähkään valittu. Se sisältää ohjelman. Tämä ohjelma velvoittaa meitä pitämään huonekaluvalmistuksemme taiteellisella tasolla. Pyrkimyksemme on nyt ja aina ansaita todellakin nimi: Huonekalutaide.³⁹³

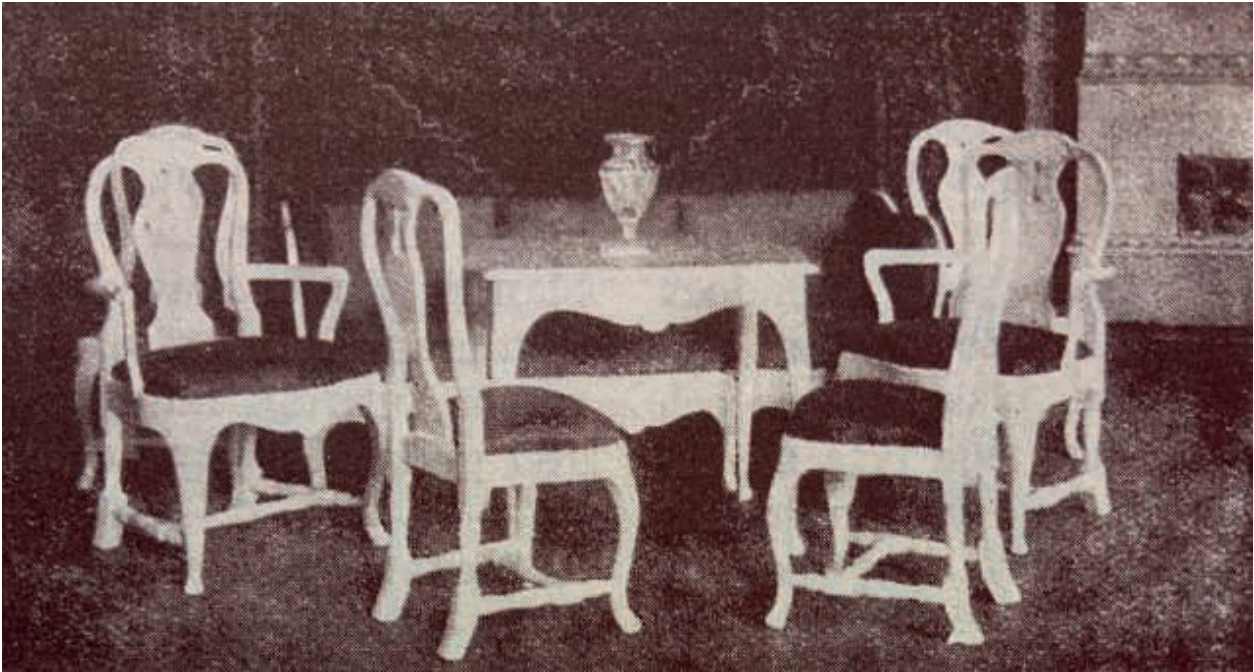
Oy Huonekalutaide – Möbelkonst Ab:n toimitusjohtajaksi tuli Pietarista Suomeen palannut Fritiof Boman. *Våra Kvinnor* -lehdessä Huonekalutaidetta esittelevän pienen uutisen yhteydessä todettiin ”alalla hyvin tunnetun johtajan nimen takaavan työn laadun.”³⁹⁴ Fritiof Boman kuitenkin kuoli pian yrityksen perustamisen jälkeen, ja uudeksi toimitusjohtajaksi tuli Paul Boman. Myös Sigurd Boman tuli nyt mukaan Huonekalutaiteen toimintaan.³⁹⁵

Seuraavana vuonna *Våra Kvinnor* -lehdessä kerrottiin Bomanin ja Huonekalutaiteen suhteesta

393 Huonekalutaiteen mainos, *US* 20.6.1925.

394 Möbelkonst, *Våra Kvinnor* 17/1924. Bomanin nimeä korostettiin kursivilla.

395 Sigurd Boman tuli mukaan Huonekalutaiteen hallituksen jäseneksi vuonna 1925. Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonst, Anmälan om ändring till Handelsregistret 6.4.1925, 51289, KR, PRH, KA.



Kuva 51. Kuva rokokoohenkisestä salonginkalustosta julkaistiin Huonekalutaide Oy:stä kertovan kirjoituksen yhteydessä *Våra Kvinnor* -lehdessä vuonna 1926.

tarkemmin. Otsikolla ”Den bästa möbelkonsten” varustettu teksti näyttää toimituksen tekemältä uutiselta, mutta sisällön perusteella se voi hyvin olla myös Bomanin ja Huonekalutaiteen yhteinen ilmoitus.³⁹⁶

Ingen möbelkonst i världen kan uppgå mot detta, att tillverka konstnärliga men billiga inredningsartiklar för hemmets behov. Man fordrar i vår tid, att linjen och proportionerna skola skapa harmoni över det bohag vilket man införlivar med sitt hem. Saknas den konstnärliga prägeln över möblerna, blir rummets inredning aldrig trivsamt och inbjudande.³⁹⁷

Tekstissä kerrotaan, kuinka kauniiden ja ”mielenkiintoisten” sisustusten luominen oli ollut taideteollisuuden ja huonekalutaiteen yhteinen pyrkimys vuosien saatossa. Sisustus ei voinut olla viihtyisä ja kutsuva ilman huonekaluja, joilla on ”taiteellinen leima”. Tekstissä kerrotaan edelleen, että juuri N. Boman on tullut tunnetuksi ”harvinaisen herkstä mittasuhteiden ymmärtämisestä, harmonisesta kokonaisuudesta ja linjasta” ja nyt Bomanin jalanjalkia seurasi yritys, jonka jokaisessa yksityiskohdassa taiteellisesti toteutettuja, puhdaslinjaisia huonekaluja voivat hank-

kia nekin, joilla ”on pienempi pääsy tämän maailman hyviin asioihin”. Taiteellisista ansioistaan jo tunnetun N. Bomanin ”liittolainen”, Huonekalutaide Oy, tarjosi nyt mahdollisuuden edullisten ja tarkoituksenmukaisten, mutta yhtä kaikki Bomanin tapaan ”taiteellisesti toteutettujen” huonekalujen hankkimiseen.³⁹⁸ Edullisuutta korostettiin myös yrityksen keskeisissä suomen- ja ruotsinkielisissä sanomalehdissä, myös vasemmistolaisessa *Suomen Sosiaalidemokraatissa*, julkaisemissa mainoksissa. Ilmoituskanavien perusteella voi nähdä, että asiakaskuntaa haettiin nyt myös työväestöstä ja maakunnista.³⁹⁹

Aluksi Huonekalutaiteella oli myynnissä monipuolinen valikoima kalusteita. Ensimmäisissä mainoksissaan yritys kertoi paitsi myyvän varastossa olevia huonekaluja ja kankaita myös toteuttavansa sisustuksia pankkeihin ja hotelleihin.⁴⁰⁰ Tämän tutkimuksen käytössä on vain vähän lähteitä, jotka kertoisivat Huonekalutaide Oy:n kalusteiden ulkonäöstä tai tyylistä. Vuonna 1926 *Våra Kvinnorin* toimittaja pistäytyi Huonekalutaiteen liikkeeseen⁴⁰¹

398 Ibid.

399 Huonekalutaide Oy:n mainokset, ks. esim. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 23.9.1924; *HBL* 14.9.1924; *HS* 14.9.1924 ja *US* 2.9.1924. Syksyllä 1925 yritys järjesti sisustus- ja huonekalukankaiden myyntitapahtuman mm. Porissa, Hämeenlinnassa ja Lahdessa. Ks. ilmoitukset esim. *Satakunnan Kansa* 22.11.1925 ja *Hämeen Sanomat* 17.11.1925.

400 Ab Möbelkonstin mainos, *Våra Kvinnor* 18/1924.

401 Liike sijaitsi aluksi osoitteessa Bulevardinkatu 6, ja viimeistään vuonna 1927 osoitteessa Hakaniemenkatu 4 (Kes-

396 Teksti julkaistiinkin muiden ilmoitusten täyttämällä sivulla. Den bästa möbelkonsten, *Våra Kvinnor* 9/1925. Ilmoitusten ja toimitusten välisistä suhteista naistenlehdissä 1920-luvun Suomessa *Kotilieden* osalta ks. Töyry 2005, 256–264 ja yleisemmin ks. Turunen 2011, 98–99, 112–113.

397 Den bästa möbelkonsten, *Våra Kvinnor* 9/1925.

”kodikkuutta loistavan” näyteikkunan houkuttelevana ja hänen kuvaamansa kalusteet ovat historiatyylisiä kalustoja. Näyteikkunassa kerrottiin olevan biedermeiertyylinen salongin sisustus, ja rokokoohenkinen istuinryhmä oli puolestaan artikkelin kuvituksena.⁴⁰²

Vaikka Huonekalutaide painotti mainoksissaan pyrkimystään tuotteidensa edullisuuteen, toisenlaiseen näkemykseen hinnoista päätyi vuonna 1925 Suomen Messuilla vierailut *Käkisalmen Sanomien* kirjoittaja, joka kommentoi lukuisten huonekaluvalmistajien esille asettamia kalustoja:

Ja hienoja ne olivat ne kalustot. Mahonkisia olivat useimmat, jokunen vain tammea ja muutamat suomalaista visaa, jätetty puunvärisiksi. Eikä niiltä hintaakaan puuttunut. Niinpä Oy Huonekalutaiteenkin messuille tuoma makuuhuoneen kalusto, johon kuului kaksi sänkyä, jokunen tuoli ja peili-kaappi tai piironki, maksoi kolmekymmentätuhatta (30 000) Smk, ja kalusto kuului olevan vielä halvempaa laatua. Siellä 18 000–30 000 välillä ne kalustot yleensä olivat. Huokasinpa todella tyytyväisyydestä, kun tuli mennä naimisiin siihen aikaan, jolloin kolmen huoneen ja keittiön kaluston sai vielä kukkaroa silmällä pitäen kolmellasadalla ja kahdellakymmenellä markalla – Enpä osannut muuta kuin ajatella, että kyllä niiden pitää olla eri poikia, jotka noihin tuoleihin istuvat ja pötkähtävät nukkumaan noihin sänkyihin.⁴⁰³

Toimittajan mielestä Huonekalutaiteen esittelemä kalusto oli puheista huolimatta kallis. Huonekalutaide kilpaili ”tusinatavaraksi” kutsumansa tuotannon kanssa, mitä vastaan se myös mainoksissaan pyrki profiloitumaan. Aikaisemmin lainattu *Uuden Suomen* ilmoitus, jossa korostettiin yrityksen nimeen sisältyvää ”ohjelmaa” ja huonekaluvalmistuksen ”taiteellista tasoa”, julkaistiin juuri kyseisten messujen aikaan. Yritys ilmeisesti joutui myös miettimään tarkemmin ja etsimään kohderyhmäänsä, sillä vähän myöhemmin se profiloiti mainoksiaan edullisuuden sijaan myös ”suuren maailman naiselle”, ”esteetikolle” tai ”loistoasuntoihin”, jonne Huonekalutaide voisi toimittaa ”taidetta ja hyvää makuu” ilmentävän sisustuksen.⁴⁰⁴

Huonekalutaiteen kokonaistilanne ei selvästikään ollut tyydyttävä, sillä vuonna 1926 yrityksessä päätettiin *erikoistua* pehmustettuihin (”täytettyihin”) huonekaluihin, eritoten noja- ja lepotuoleihin, ja yritys ilmoitti myyvänsä pois varastossaan olleet ”uudenaikaiset ruokasalin-, salin- ja makuu-

kuskatu vuodesta 1928 alkaen). Möbelkonst, *Våra Kvinnor* 17/1924; Ab Möbelkonstin mainokset, *Astra* 17/1927 ja *Astra* 4/1929.

402 ”Vi se en smakfull salongsinteriör i mörk mahogny och biedermeierstil mot fonden av ett karmosinrött draperi.” Madame Chic., Hemtrevnad, *Våra Kvinnor* 17/1926.

403 Messukirje II, *Käkisalmen Sanomat* 11.7.1925.

404 Ks. Huonekalutaiteen mainokset, *Iltalehti* 19.12.1925 ja *HBL* 5.12.1925.

huoneenkalustonsa.”⁴⁰⁵ Suomen ensimmäisillä Huonekalumessuilla 1927 Huonekalutaide esitteli pelkästään pehmustettuja istuinhuonekaluja, ”klubikalustoja”.⁴⁰⁶ Viimeistään ennen vuoden 1927 loppupuolta julkaistussa hinnastossa yrityksen kerrottiin olevan ”kangas- ja nahkahuonekalujen erikoisliike”, ja hinnastossa esitellyt tuotteet ovat nimenomaan nojatuoleja tai sohvia, ja niitä tarjottiin myös ”säästäville” ja ”vähempivarisille” kuluttajille.⁴⁰⁷ Edullisuutta korosti vuonna 1927 ensimmäisessä *Ornamon vuosikirjassa* julkaistava ilmoitus, jossa liikkeen päämääräksi ilmoitettiin niin kestävän, tarkoituksenmukaisen ja halvan lepotuolin valmistaminen, että ”jokaisella tämän maan kansalaisella on [siihen] varaa”:

Talven pimeät illat tarjoavat miellyttävää lepoa takkavalkean ääressä hyvän kirjan seurassa. – – Silloin on pehmeä lepotuoli välttämätön. Valitettavasti sellaisen hankkiminen on vähempivarisille ollut vaikeata. Mutta puute on nyt poistettu! Loistavalla tavalla! Oy. Huonekalutaide, Bulevardink. 6:ssa, Helsingissä, on tehnyt jokaiselle mahdolliseksi hankkia itselleen kestävä, pehmyt ja halpa lepotuoli. – – Toiminimemme päämääränä on valmistaa niin kestävä, tarkoituksenmukainen ja halpa lepotuoli, että jokaisella tämän maan kansalaisella on varaa hankkia sellainen itselleen ja oman mukavuutensa vuoksi hankkiikin sen kernaasti.⁴⁰⁸

Olivatko Huonekalutaiteen nojatuolit ja lepotuolit sitten edullisia kuten mainoksessa väitettiin? Ja kenen varallisuuteen nähden? Vuonna 1926 *Våra Kvinnorin* palstoilla nimimerkki Madame Chic. kiinnitti huomiotaan liikkeessä näkemäänsä ”käsittämättömän” edulliseen 750 markan⁴⁰⁹ hintaiseen nojatuoliin.

405 Ks. Huonekalutaiteen ilmoitukset, *US* 18.12.1926 ja *Iltalehti* 26.9.1927.

406 *Huonekalumessut – Möbelmässan* 1927, 21.

407 Keskittyminen noja- ja lepotuoleihin näkyy yrityksen mainoksissa vuosina 1927–1929. Ks. Huonekalutaide Oy:n mainokset *Koristetaiteilijain liitto Ornamon vuosikirja*, 1927; *Astra* 17/1927; *Astra* 24/1928 ja *Astra* 4/1929; Huonekalutaide Oy:n mainokset nro 1.–8., 1929, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Huonekalutaide Oy:n päiväämättömässä, mutta osoitetietoja vertailemalla arvioiden ennen vuoden 1927 loppupuolta julkaistussa hinnastossa (liikkeen osoitteeksi ilmoitetaan Bulevardinkatu 6, mutta *Astran* numerossa 17/1927 julkaistussa mainoksessa osoitteeksi ilmoitetaan Hagasundsgatan 4) on samoja kuvia, joita yritys käytti mainoksissaan vuosina 1927 ja 1929. ”Ei ole yhdentekevää, mistä ostate huonekalunne.” Huonekalutaide Oy:n hinnasto s.a., Pienpainatteet, Kansalliskirjasto.

408 Huonekalutaide Oy:n mainos, Lepotuoleja jokaiselle!, *Ornamon vuosikirja* I, 1927. Osittain vastaavana esimerkkinä voisi pitää Stockmannin vuonna 1925 markkinoimaa ”jokamiehen” kaappia. Ks. Stockmannin mainos, ’Var-mans-skåp’, en synnerligen elegant, liten möbel, passande för varje hem, *Våra Kvinnor* 11/1925.

409 Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen avulla laskettuna summa vastaa 255 euroa vuonna 2020 [haettu

O. Y. Huonekalutaide A. B. Möbelkonst

Helsinki. Bulevardinkatu 6. Puh. 21 044.

Lepotuoleja jokaiselle!

Talven pimeät illat tarjoavat miellyttävää lepoa takkavalkean ääressä hyvän kirjan seurassa.

Silloin on pehmeä lepotuoli välttämätön. Valitettavasti sellaisen hankkiminen on vähempivaroisille ollut vaikeata. Mutta puute on nyt poistettu! Loistavalla tavalla! Oy. Huonekalutaide, Bulevardink. 6:ssa, Helsingissä, on tehnyt jokaiselle mahdolliseksi hankkia itselleen kestävä, pehmeä ja halpa lepotuoli.

Miten ihmeteltävän vähäinen onkaan 580 mkn hinta tällaisesta ensiluokkaisesta joustinnojatatuolista!

Miten on tämä ihme mahdollinen?

Ammattimiesten ulkomaisten parhaimmissa työpaikoissa, pienimpiä yksityiskohtia myötä täydellistetyt valmistusmenetelmät, joukkotuotanto, erikoistuminen, kas siinä ne taitokoneet, jotka tekevät ihmeen mahdolliseksi.

Toimintamme päämääränä on valmistaa niin kestävä, tarkoituksenmukainen ja halpa lepotuoli, että jokaisella tämän maan kansalaisella on varaa hankkia sellainen itselleen ja oman mukavuutensa vuoksi hankkiikin sen kernaasti.

Kuva 52. Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin ilmoitus ”Lepotuoleja jokaiselle!” Koristetaiteilijain Liitto Ornamon ensimmäisessä vuosikirjassa vuonna 1927.

Kirjoittaja epäilikin ensin istuimen olevan kova ja epämukava, mutta kokeiltuaan tuolia hän totesi sen miellyttäväksi: ”Men – se på! Den är ju ljuvligt behaglig att sträcka sig uti!”⁴¹⁰

Muitakin Huonekalutaiteen myymien lepo- tai nojatuolien hintatietoja on tiedossa, ja niitä voidaan verrata suhteessa muiden valmistajien vastaavansiin tuotteisiin ja (oletettujen) asiakkaiden tuloihin. *Ornamon vuosikirjassa* julkaistun mainoksen (1927) lepotuolin hinta oli 580 markkaa. Samoihin aikoihin julkaistun yrityksen hinnaston esittelemien nojatuolien hinnat olivat kangaspäällysteisinä 650–3500 mk ja nahkaisena vastaavasti 975–3850 mk.⁴¹¹ Kilpaileva yritys Stockmann mainosti pehmustettuja nojatuoleja hintahaarukalla 850–3800 mk.⁴¹² Verrattavaksi voidaan ottaa myös funktionalismin innokkaiden edistäjien, Alvar ja Aino Aallon, makuuhuoneenkaluston nojatuoli, joka nähtiin kaksi vuotta myöhemmin (1929) Taideteollisuusnäyttelyssä. Näyttelystä *Kotilieteen* kirjoittanut Salme Setälä piti Aaltojen 610 mk:n⁴¹³ hintaista nojatuolia ”jokai-

sen ulottuvilla” olevana.⁴¹⁴ Sekä *Våra Kvinnor* että *Kotiliesi* olivat keskiluokkaisia vaikkakin keskenään erilaisia naistenlehtiä, ja ”jokainen” tai ”edullinen” ovat näissä yhteyksissä suhteellisia sanoja. Vuonna 1927 kansakoulunopettajien vuosipalkka Helsingissä oli 34 800 mk (10 vuoden palvelusajan jälkeen 43 800 mk).⁴¹⁵ Metalliteollisuuden miestyöntekijän keskituntiansio puolestaan oli 5 markkaa 99 penniä.⁴¹⁶ Huonekalutaiteen 580 markan lepotuoli vaati siis peruspalkkaiselta kansakoulunopettajalta reilusti alle viikon palkan ja metallityömieheltä 97 tunnin palkan. Joka tapauksessa lepotuolin kaltaisen sosiaalisesti ja kulttuurisesti merkityksellisen huonekalun hankinta ei lopulta ole edullisuudessaan tai kalleudessaankaan pelkästään rahakysymys, sillä sellaisen hankintaan on haluttaessa voitu myös sinnikkäästi säästää.

Miten Huonekalutaide Oy:n lepotuolien edullisiin hintoihin sitten päästiin? Sekä *Våra Kvinnor* -lehden jutussa (1926) että edellä siteeratussa *Ornamon vuosikirjassa* julkaistussa mainoksessa (1927) edullista hintaa pidettiin ”ihmeenä”, jonka ”täydellistetyt valmistusmenetelmät” tekivät mahdolliseksi. *Våra Kvinnorin* Madame Chic. haastatteli liikkeessä tapaamaansa johtaja Sigurd Bomania:

På vår undrande fråga, huru en så fin stol kan göras till detta löjligt låga pris, förklarar direktör Sigurd Boman, förbindlig som alltid, att det beror på firmans i minsta detaljer förfullkomnade tillverkningsmetoder. – Tid är pengar!, säger herr B. småleende. Ej ett handgrepp, ej en rörelse får gå förlorad! Allt är beräknat och uträknat så att ’und-

13.6.2021].

410 Madame Chic., Hemtrevnad, *Våra Kvinnor* 17/1926.

411 Hinnastoon on kuvattu 10 mallia (9 nojatuolia ja yksi sohva) hintatietoineen. Hinnoittelun pelisäännöt kerrotaan selkeästi. Sohvat maksavat 80 % nojatuoleja enemmän, mikä viitanee siihen, että sohvia valmistettiin nojatuolimallien pohjalta ja että kulut sidottiin materiaalin menekkiin. Lisäksi kerrotaan, että kahdessa mallissa kankaan hinta on 70 mk/metri ja muissa 100 mk/metri – ja mikäli asiakas valitsee kalliimman tai halvemmän kankaan ”lasketaan vastaava määrä lisää tai pois.”

412 Stockmannin mainos, *Våra Kvinnor* 22–23/1927.

413 Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen avulla laskettuna summa vastaa 200 euroa vuonna 2020 [haettu 13.6.2021].

414 Salme Setälä, Huonekalumietteitä taideteollisuusnäyttelyn johdosta, *Kotiliesi* 1/1930, 29.

415 Lindgren 1928, 58.

416 *Suomen taloushistoria* 3. Historiallinen tilasto 1983, 415.



Kuva 53. Nojatuoleja kangas- ja nahkahuonekalujen erikoisliikkeen profiloituneen Huonekalutaide Oy:n hinnastossa.

ret' må kunna ske utan förlust för någöndera parten. På materialet sparas nämligen alls icke! Detta är precis detsamma som för de dyra fätöljerna. Allt prima kvalité. Det är den mångåriga erfarenheten, yrkesskickligheten som gör trollkonsten att skapa hemmets trevnad för – faktiskt – en billig penning.⁴¹⁷

Sigurd Bomanin sanat pienempiä yksityiskohtia myöten parannetuista valmistusmenetelmistä – ”aika on rahaa”, ”yksikään liike ei saa mennä hukkaan”, ”kaikki on arvioitu etukäteen ja laskettu jälkeenpäin” – voi tulkita ilmentävän verstastyön rationalisointumista. Bomanin sanoja voi verrata esimerkiksi rationalisointiaatetta Suomessa aktiivisesti välittäneen Bertil von Alftanin kirjoitukseen vuodelta 1930:

Rationalisoinnin tarkoituksena on uutterin havainnoin ja järjestelmällisin tutkimuksin saada selville tappioiden alkusyyt sekä keksiä menettelytapoja ja keinoja niiden poistamiseksi. Rationalisointi työskentelee johdonmukaisesti budjettilaadinnan periaatteiden mukaan, t. s. se arvioi ennakolta tulokset, jotka on saavutettava, ja kontrolloi jälkeenpäin

417 Madame Chic., Hemtrevnad, *Våra Kvinnor* 17/1926.

missä määrin käytännössä saavutetut tulokset ovat yhtäpitävät tai siis poikkeavat ennakolta arvioidusta.⁴¹⁸

Kysymys oli työn tieteellisestä suunnittelusta, joka tunnettiin eritoten amerikkalaisen Frederick W. Taylorin (1856–1915) 1800- ja 1900-lukujen taitteessa lanseeraamasta opista. Bomanilla rationalisoinnin periaatteet tunnettiin ilmeisesti jo varhaisessa vaiheessa. Keskeisenä Taylorin sanansaattajana Suomessa – ja Pohjoismaissa laajemminkin – toimi valtiongeologi J. J. Söderholm, jonka kirja *Arbetets vetenskap* (1915) löytyi myös Carl-Johan Bomanin kirjastosta.⁴¹⁹ Kirjan etulehdelle on vuonna 1916 kirjannut nimensä ilmeisesti (käsialasta on hieman vaikea saada selvää) juuri Fritiof Boman, Huonekalutaiteen ensimmäinen toimitusjohtaja. Bomanin kirjastossa oli myös signeerauksella ”Boman” varustettu Fred. W. Taylorin *Shop Managementin* saksalainen, professori A. Wallichsin toimittama laitos vuodelta 1920.⁴²⁰ Pauli Kettunen on todennut taylorismista Max Weberiin viitaten, että kyseessä ei ollut vain oppi, vaan se ilmensi – ja osaltaan oikeutti ja vahvisti – nimenomaan länsimaille ominaista rationalisointiprosessia.⁴²¹ Taylorin erityisenä huomion kohteena oli ”elävän työn taloudellistaminen”, ei niinkään käsityön muuttaminen tehdastyöksi, vaan koneiden kontrollin ulkopuolelle jääneen teollisen työn taloudellistaminen.⁴²²

Suomessa työn tehostamiseen liittyviin ajatuksiin tutustuttiin erityisesti 1910-luvun taitteen jälkeen, mutta matka teoriasta käytäntöön oli pitkä.⁴²³ 1920-luvulla huonekalutuotannon alueella

418 Bertil v. Alftan, Rationalisoinnin alat, *Teollisuuslehti* 14/1930, 155. Bertil von Alftanista sekä rationalisoinnista yleensä ks. Michelsen 2001, 26, 34; Heinänen 2006, 78–79.

419 J. J. Sederholm, *Arbetets vetenskap*, Holger Schildts förlag, Borgå 1915, VI 1:1, CJBA. Kirja julkaistiin samana vuonna arkkitehti Jalmari Kekkonen suomentamana otsikolla *Työn tiede*, WSOY, Porvoo 1915. Kekkonen oli jo aiemmin kääntänyt Taylorin pääteoksen *The Principles of Scientific Management* suomeksi *Tieteellisen liikkeenhoidon periaatteet*, Karisto, Hämeenlinna 1914. Ks. Kettunen 1990, passim.; Michelsen 2001, 40.

420 *Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten*. Autosierte deutsche Bearbeitung der Schrift ”Shop Management” von Fred. W. Taylor Philadelphia Von A. Wallich Professor an der Technischen hochschule in Aachen. Dritte, vermehrte Auflage Dritter, unveränderter Neudruck 14.–17. Tausend. Berlin, Verlag von Julius Springer 1920. [3.p.; 1.p. 1914] VI 1:1, CJBA. Taylor julkaisi kirjansa *Shop Management* vuonna 1903, ja se oli saksaksi käännettynä Suomessa ostettavissa Akateemisesta Kirjakaupasta vuonna 1912. Kettunen 1990, 373.

421 Kettunen 1990, 364.

422 Ibid., 362–363, lainaus on Raija Julkusen kirjasta *Työprosessi ja pitkät aallot* 1987, 87. Ks. myös Mannevu 2015, erit. 45–52.

423 Kettunen 1990, 361–362, 372–374; Michelsen 2001, 95–96. Esimerkiksi keittiösuunnittelun alalla turhautumisen sa tieteellisen työsuunnittelun hitaaseen soveltamiseen toi

suuntauduttiin yhä enemmän kohti sarjatuotantoa, mutta usein tehdasvalmisteiset huonekalut kärsivät arvostuksen puutteesta ja käsityömäiset piirteet säilyivät monien tehtaiden toiminnassa edelleen.⁴²⁴ Myöskään Huonekalutaide Oy:n kohdalla rationaalisoitajattelu ei johtanut taloudellisesti kestäväan lopputulokseen. Rationalisoinnin merkitystä ei Bomanilla kuitenkaan unohdettu. Tämä käy ilmi erityisesti Carl-Johan Bomanin vuonna 1930 esittämistä ajatuksista, joita käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

Huonekalutaide Oy:tä koskevissa lähteissä ei mainita sanaa funktionalismi. Mainospuheessa yrityksen toimintaan liitettiin kuitenkin useita piirteitä, jotka nousivat esiin muutamaa vuotta myöhemmin tihentyneessä nk. funktionalismikeskustelussa. Huonekalutaide Oy:n yhteydessä mainittiin ”pyrkimys tarkoituksenmukaisuuteen”.⁴²⁵ Yhtenä edullisen lepotuolin mahdollistavana ”taikakeinona” mainittiin ”joukkotuotanto”, siis menetelmä ja sana, jota uuden ajattelutavan puolestapuhujat, kuten arkkitehdit Pauli E. Blomstedt tai Alvar Aalto, mielellään toistivat ja jonka avulla he näkivät uuden ”teollisuustaitteen” syntyvän.⁴²⁶ Jo vuoden 1922 huonekalukilpailussa Bomanin aikomuksena oli valmistaa huonekaluja ”suuremmassa määrin”, mutta kuten todettu, tarkempia tietoja ajatuksen käytäntöönpanosta ei ole. Eikä ole Huonekalutaiteenkaan osalta edellä käsiteltyä mainostekstiä enempää. Tehtiinkö Huonekalutaiteessa mainostettua joukkotuotantoa (sarjatuotantoa) ja minkälaista tuo joukkotuotanto käytännössä oli (si) ollut? Erikoistuminen liitettiin joukkotuotantoon, mutta Huonekalutaiteen kohdalla ei lopulta voida ajatella, että yksinomaan tuotantoon ja sen menetelmiin liit-

esiin arkkitehti Elna Kiljander kirjoittaessaan aiheesta vuonna 1929. Lagus-Waller 2006, 90. Amerikkalaisten nopeuden maksimoinnin ihanteesta 1800-luvun lopulla ks. Koivisto 1992, 136.

424 Sarantola-Weiss 1995, 74–75, 93–95; Korvenmaa 2009, 86. Puusepänteollisuuden käsityömäisistä piirteistä kirjoitti esimerkiksi Suomen Puuseppäteollisuuden liiton asiamies Frans Schuffert vuonna 1925. Ks. Schuffert 1925, 199–210.

425 Den bästa möbelkonsten, *Våra Kvinnor* 9/1925. Aikalaieskustelussa tarkoituksenmukaisuudesta kirjoitti esimerkiksi arkkitehti Pauli E. Blomstedt: ”Huonekalutaide ei ole muototaidetta niillä edellytyksillä kuin kuvanveisto. Muodonkin on siinä alistuttava tarkoituksenmukaisuuteen.” P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930, 139. Ks. myös esim. Sarantola-Weiss 2003, 90, 93.

426 Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin mainos, Lepotuoleja jokaiselle!, *Ornamon vuosikirja* I, 1927. Funktionalismikeskustelusta ks. esim. Blomstedt 1930, 140; P. E. Blomstedt, Vanha ja uusi taideteollisuus, *Pienasunto?* Näyttelyjulkaisu s.a. [1930], s.l., 16; Alvar Aalto puhuu vuoden 1930 *Pienasunto?*-näyttelyn luettelossa muodostumassa olevasta tuotantomenetelmästä, ”monistusteollisuudesta”. Alvar Aalto, Näyttelymme, *Pienasunto?*, Näyttelyjulkaisu s.a. [1930], s.l., 3.

tyvät syyt olisivat ajaneet yrityksen erikoistumaan pehmustettuihin nojatuoleihin. Yhtä hyvin yritys saattoi nähdä juuri noja- ja lepotuoleilla olleen tuona aikana erityistä kysyntää. Mainospuhe on joka tapauksessa kiinnostavaa, koska se kertoo myöhemmin funktionalismiin liitettyjen käsitteiden ja väitteiden ajankohtaisuudesta. Lehdissä julkaistut haastattelut ja mainokset kertovat, että Huonekalutaiteessa tunnettiin nämä sanat ja pyrkimykset ja niihin haluttiin tarttua – ainakin julkisuuteen suunnatussa mainospuheessa.

Lepotuoli – ja erityisesti vielä ns. klubituoili, joita Huonekalutaide esitteli osastollaan vuoden 1927 Huonekalumessuilla – oli huonekalu, joka tunnettiin ennen muuta sivistyneistön ja porvariston kodeista, erityisesti herrainhuoneista, joissa istuttiin pitkään, luettiin, joskus keskusteltiin vieraiden kanssa. Lepotuoleilla oli siis olemassa jo aikaisemmin rakentunut kulttuurinen ja sosiaalinen ympäristönsä.⁴²⁷ ”Lepotuoleja jokaiselle!” -mainoksessakin sanottiin: talven pimeinä iltoina oli miellyttävää levätä takkatulen äärellä hyvän kirjan seurassa ja ”siltoin on pehmeä nojatuoli välttämätön.”⁴²⁸ Funktionalismin ajatteluun peilaten ongelmana oli, että lepotuoli oli edullisenakin yksittäisistä huonekaluista kalleimmasta päästä, eikä kaikille ihmisille kuitenkaan niin ”välttämätön” kuin Huonekalutaide mainoksessaan julisti. Kun arkkitehti Pauli E. Blomstedt vuonna 1930 toivoi Suomeen uudenlaista huonekalutuotantoa, joka valmistaisi niin virkamies- kuin työväenperheidenkin tarpeisiin soveltuvia yksittäisiä, edullisia huonekalutyyppejä, hän pahoitteli, että toistaiseksi markkinoilla oli nuorille perheille välttämättömien huonekalujen sijaan kaikkein kalleimman hintaluokan yksittäisiä huonekalutyyppejä, kuten juuri ”nojatuoleja, laiskanlinnoja”.⁴²⁹ Mielenkiintoista Huonekalutaiteen kohdalla olikin, että edullisuuteen pyrkiessään he erikoistuivat nimenomaan kalliina pidettyyn huonekalutyyppiin. On selvää, että ”jokaisella tämän maan kansalaisella”, kuten mainostekstissä esitettiin, ei ollut varaa lepotuolin hankintaan.

Todennäköisesti myös Huonekalutaiteen silmämääränä olikin edellisessä luvussa käsitelty ”keskissäyty”, jonka kodinsisustusihanteissa porvarillisen koti- ja tapakulttuurin perinteillä oli edelleen merkitystä, vaikka niitä toteutettiin nyt aikaisempaa pienemmin taloudellisin (ja asunnon kokoon liittyvin) resurssein.⁴³⁰ Itse asiassa samoihin aikoihin myös N. Boman Oy otti huomioon sen, että huonekalujen

427 Tähän aiheeseen palataan tarkemmin luvussa 4.1.2.

428 Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin mainos, Lepotuoleja jokaiselle!, *Ornamon vuosikirja* I, 1927.

429 P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930.

430 Ks. esim. Saarikangas 2002, 166, 169–171; Sarantola-Weiss 2003, 89.

hankinta oli monille taloudellisesti haastavaa. Bomanin mainoksissa tuodaan esiin ajatus siitä, että Bomanin huonekalujen sisältämät ominaisuudet – ”ensiluokkainen” tai ”luja” työ, materiaali ja tyyli tai näiden lisäksi vuosikymmenien kokemus – tekivät huonekaluista pitkäikäisiä ja siten ajan oloon halvempia.⁴³¹ Edelleen osoitus hintakysymyksen huomioonottamisesta on Bomanin asiakkailleen tarjoama ”talousluotto” (bosättningskredit). Vuonna 1926 *Våra Kvinnorin* artikkelissa johtaja Paul Boman esitteli Bomanin uutta luottokäytäntöä, mikä oli nähty tarpeelliseksi, jotta nekin, joilla ei ollut suuria käteisvaroja, saattoivat ostaa kalliita, mutta – Bomanin mukaan – ajan myötä edulliseksi tulevia, huolellisesti valmistettuja ja siten kestäviä huonekaluja.⁴³² Myös muut huonekaluvalmistajat mainostivat edullista hintaa 1920-luvun loppupuolella.⁴³³

Voidaan siis todeta, että 1920-luvulla Bomanin perheen omistuksessa oli Helsingin keskustassa kaksi huonekaluliikettä, jotka erosivat toisistaan mainostensa ja *Våra Kvinnor* -lehden tarjoaman julkisuuden kautta hahmottuvilta profileiltaan. Boman halusi valmistaa ja myydä ”taiteellisesti täysipainoisiksi” kuvaamia huonekaluja eri hintaluokissa. Huonekalutaiteen tuotteita ja niiden edullisuutta mainostettaessa uudenaikaisten valmistusmenetelmien rinnalla korostettiin myös huonekalutehtaan työntekijöiden, ammattimiesten, sekä ensiluokkaisten materiaalien roolia. Huonekalutaiteen nojatuolien hinnastossa kerrottiin, että työntekijät olivat opiskelleet ja hankkineet ammatitaitonsa ulkomailla.⁴³⁴ Kiinnostavan tiedon tutki-

431 Bomanin mainokset mm. seuraavissa lehdissä ja näytelyjulkaisuissa: *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925; *Arkkitehti* 10/1926; *Arkkitehti* 6/1929; *Suomen Kuvalehti* joulou/1927 ja *Våra Kvinnor* 19/1927.

432 Tässä yhteydessä keskeisenä perusteluna Paul Boman piti keskuslämmitystaloja, joissa monet ”nykyään” asuivat. Näissä olosuhteissa, lämmönvaihtelun mukaan elävän puun, ja tästä johtuvien halkeamien välttämiseksi, oli tärkeää, että puuhuonekalut oli kunnollisesti tehty (ristiinvaneroitu). Siten Bomanin ”erikoistyöntekijät” suorittivat vaneroinnin ja ”[d]ärför komma Bomans tillverkningar att vara lika snygga om fyrahundra år som i dag. Därför äro Bomans bordskivor, utförda av förstklassiga materialer, billiga i sin dyrhet, under det att en slarvigt gjord bordsskiva är dyr i sin billighet. Därför är Bomans bosättningskredit en välgärning mot allmänheten. //Sannolikt är den heller icke skadlig för Bomans.” Köpa på kredit eller ej?, *Våra Kvinnor* 2/1926. Huonekalujen hintakysymys kiinnosti *Våra Kvinnorin* lukijoita. Samaisesta juttusarjasta käy ilmi, että myös Stockmannin tavaratalolla oli uusien kotien perustajille erityisalennuksia ja -luottoja. Ks. *Våra Kvinnor* 3/1926.

433 Ks. esim. Mobilian mainos, *Kotiliesi* 17/1928; Kalustaja Oy:n mainos, *Kotiliesi* 1929, 646.

434 ”Ei ole yhdentekevää, mistä ostate huonekalunne.” Huonekalutaide Oy:n hinnasto s.a., Pienpainaatteet, Kansalliskirjasto; Huonekalutaide Oy:n mainos, Lepotuoleja jokaiselle!, *Ornamon vuosikirja* I, 1927.

minen tarkemmin ei ole tässä mahdollista, mutta on joka tapauksessa tärkeää, että hyvien valmistusmateriaalien lisäksi nimenomaan työntekijöiden taito käsitellä materiaaleja ja hallita menetelmät nostettiin mainoksessakin avainasemaan.

– – Kun näin ollen myöskin uskallamme ottaa huonekalujen kestävyys ja laatu taataksemme, niin ymmärrätte, että huonekalumme kestävät monia sukupolvia. – – Monen vuoden kuluttua ovat ne vielä silmälle kauniit, houkutellen suloiseen lepoon. – – Säästävä ostaa sen tähden huonekalunsa Kangas- ja nahkahuonekalujen erikoisliikkeestä Oy Huonekalutaide.⁴³⁵

Emoyhtiö N. Bomanilla oli vakaa maineensa ja asiakaskuntansa. Vuoden 1922 huonekalupiirustuskilpailulla Boman lähti liikkeelle edullisempien huonekalujen valmistamiseksi, ja Huonekalutaiteen perustaminen oli jo varsin iso ponnistus kyseistä linjaa ajatellen. Kaikki nämä toimenpiteet on tulkittavissa osaksi Bomanin pyrkimyksiä laajentaa asiakaskuntaansa ja siten se liittyi myös ajankohtaisessa kansainvälisessä taideteollisuuskeskustelussa esiin nostettuun asiaan. Ajankoh-taisuudestaan huolimatta Huonekalutaide Oy lopetti toimintansa 1931. Lamavuosien taloudelliset vaikeudet, jotka koskettivat raskaasti myös emoyhtiö Bomania, epäilemättä vaikuttivat tilanteeseen.

3.1.3. Teollisuutemme tarvitsee rationalisointia

Kuten edellä on käynyt ilmi, Bomanilla tunnettiin rationalisointiin liittyvää kirjallisuutta jo 1910-luvulla, ja Huonekalutaide Oy:n yhteydessä esitettiin rationalisointiajatuksia julkisuuteen suunnatussa (markkinointi)puheessa, mutta lähteet eivät lopulta kerro, miten rationalisointia käytännössä toteutettiin. Muutamaa vuotta myöhemmin Carl-Johan Boman kirjoitti rationalisoinnista Suomen Työnantajain Keskusliiton julkaisemaan *Teollisuuslehteen* artikkelin, jonka otsikkona oli ”Mitä teollisuutemme tarvitsee”⁴³⁶. Ja nimenomaan ”ratsionalisointia” Boman näki teollisuuden tarvitsevan.

Artikkelissaan Carl-Johan Boman suhtautui teollisuuden rationalisointiin erittäin positiivisesti: ”’Ratsionalisoinnista’ on tullut meidän aikamme tunnussana. Ilman tätä uudestiluomista yksityinen on vaarassa sortua taloudellisessa jättiläistäistelussa.”⁴³⁷ Hän totesi rationalisoinnilla saavutetun merkittäviä hyötyjä niin Amerikassa kuin Euroopassakin, ja myös: ”Suomessa – – olisi teollisuuden täydellinen ratsionalisointi välttämätön.”⁴³⁸

435 ”Ei ole yhdentekevää, mistä ostate huonekalunne.” Huonekalutaide Oy:n hinnasto s.a., Pienpainaatteet, Kansalliskirjasto.

436 Carl I. Boman, Mitä teollisuutemme tarvitsee, *Teollisuuslehti* 4/1930, 41–42.

437 Ibid., 41.

438 Ibid.

Kirjoitus ilmestyi pari kuukautta New Yorkin pörssiromahduksen jälkeen, joten kansainvälinen talouskriisi oli akuutti uhka. ”Yksityisestä” huolehtiminen ”taloudellisessa jättiläistaistelussa” voi olla viittaus sosialismin uhkaan. Joka tapauksessa Bomanin mielestä teollisuuden ”uudestiluomisesta” hyötyisivät kaikki, niin työntekijät, yrittäjät kuin koko kansakunta. Karl-Erik Michelsen on tulkinnut Bomanin sanoja ”aikakauden teknokraattisen unelman” kiteytykseksi.⁴³⁹

Rationalisoinnin soveltamisen näkökulmasta Bomanin huolena yksityisenä teollisuudenharjoittajana oli asiantuntemuksen puute. Se, mitä Bomanin mielestä Suomessa ehdottomasti ja pikaisesti tarvittaisiin, olisi yrittäjiä neuvova ja opastava ”teollisuusneuvosto”, ”rationalisointimisto”. Mallin tällaiselle neuvontatoimistolle hän otti Ruotsista. Yksittäiset yritykset tarvitsivat hänen mielestään keskitettyä asiantuntijaopastusta omassa rationalisointityössään – ”uudistustyössään ja parannuksissaan”. Ruotsiin oli sikäläisen teollisuusliiton aloitteesta perustettu tämäläisyyppinen yritysliiton palveleva osakeyhtiömuotoinen teollisuustoimisto.⁴⁴⁰ Sen johtaja, yli-insinööri Olof Kärnekull⁴⁴¹ oli pitänyt edellisenä syksynä (1929) Suomessa ”herättävän esitelmän” ja puhunut huomattavista säästöistä, joihin rationalisoinnilla päästiin. Hänen mukaansa keskimäärin 30 % maksetusta työstä oli tuottamatonta ja aiheutti vain tuotannon kalleutta.

Ruotsalaisessa neuvontatoimistossa oli viisi osastoa: tarkastusosasto, rakennusteknillinen osasto, järjestelyosasto, liikenneosasto ja paloteknillinen osasto, ja näitä johtivat ”Ruotsin parhaimmat taloudelliset ja teknilliset kyvyt.” Suomessa taas Bomanin mielestä yritykset jäivät uudistustyön ponnisteluissaan yksin, ja

[i]lman pätevää johtoa voivat ratsionalisointityöt useissa tapauksissa olla enemmän vahingoksi kuin hyödyksi ja kokeilu ilman aikaisempia kokemuksia tulee myös kalliiksi ja vie aikaa. – – Meillä ei ole tällä alalla päteviä kykyjä liian runsaasti.⁴⁴²

Bomanilla oli omaa kokemusta pyrkimyksestä työn tehostamiseen (hintojen alentamiseksi) Huonekalutaidete Oy:n osalta, joten tällä huomautuksella hän saattoi viitata myös itse koettuihin vaikeuksiin. Joka tapauk-

439 Michelsen 2001, 75.

440 Boman tarkoittaa Sveriges Industriförbundin vuonna 1921 perustamaa Ab Industribyrå -yhtiötä.

441 Olof Kärnekull julkaisi 1920-luvulla useita työn- ja liikkeenjohtoa käsitteleviä kirjoja, kuten Modern arbetsled-

ning 1921, Om sparsamhet inom industriell drift 1922 ja Hur

man organiserar ett affärsföretag: en handledning i modern affärsorganisation 1924.

442 Carl I. Boman, Mitä teollisuutemme tarvitsee, *Teollisuuslehti* 4/1930, 42.

nessa ”viipymättä” perustettavaksi toivomaansa suomalaisen neuvontatoimistoon Boman ehdotti aluksi kahta erityisosastoa: kirjanpitolatteen ja työn suunnittelun osastot.

Erityistä painoa Boman asetti työn suunnittelulle. Hän piti sitä rationalisointityön tärkeimpänä kohtana:

Mikään ei kaikeksi ole niin tärkeää ratsionalisoinnissa kuin työn suunnittelu. Kaikki työt ovat suunniteltavat yksityiskohtia myöten ottaen huomioon, koska, missä ja miten ne on suoritettava. Useilla uudenikäisillä tehtailla on tätä tarkoitusta varten erikoinen työsuunnitteluosasto. Mitkään määräykset tai tilaukset eivät mene työnjohtajille tai esimiehille ilman että ne ovat kulkeneet tämän osaston kautta, mikä niin sanoaksemme tutkii työn, joka on suoritettava tilausta varten ja suunnittelee sen sopivimmalla ja tehokkaimmalla tavalla suoritettavaksi. Tulos osoittautui suotuisaksi tuotannon lisääntymiseen ja valmistuskulujen vähenemiseen nähden. Vieläpä niissä tehtaissa, jotka muuten ovat hyvin järjestettyjä, on työsuunnittelun toimeenpanemisen jälkeen saavutettu tuloksia, jotka ovat aikaisemmin saavutettuja huomattavasti korkeammalla tasolla.⁴⁴³

Alleviivausten perusteella luetuimman oloinen rationalisointia koskeva kirja Carl-Johan Bomanin kirjastosta arkistoon päätyneiden julkaisujen joukossa on vuonna 1929 Tukholmassa painettu, yli-insinööri John A. Carlsonin kirjoittama *Industriens rationalisering. En praktisk handbok*, jota Carl-Johan Boman on mahdollisesti tuoreeltaan käyttänyt valmistellessaan *Teollisuuslehdessä* julkaistua artikkeliaan.⁴⁴⁴ Kirja pohjautui F. W. Taylorin työtoverin (”på sin tid en av FWTs främste medarbetare”), amerikkalaisen organisaattori (organisatören) H. L. Ganttin kehittämien organisaatiomenetelmiin. Alleviivaukset paljastavat kirjasta luetun erityisen huolellisesti lukua II, joka käsittelee juuri työn suunnittelua.

Boman viittasi artikkelissaan lyhyesti myös Henry Fordiin, 1920-luvulla kansainvälisesti laajasti tunnettuun henkilöön, johon ”moderni maailma” keskeisesti ylipäättään symboloitiin.⁴⁴⁵ Boman kirjoitti:

Työsuunnittelu – – takaa yritykselle jatkuvan valmistustoiminnan juoksevan valmistusperiaatteen mukaan, mikä on kaiken tehokkaan ja taloudellisen teollisuustoiminnan perusta. Tämän periaatteen on kuten tunnettua menestyksellisesti toteuttanut Henry Ford. Mutta juoksevaa valmistustoimintaa on sovellettava myös pienemmissä yrityksissä kysymyksen ollessa pienistä määristä ja hyvin monenlaisista valmisteista. Siitä voisi mainita useita mielenkiintoisia esimerkkejä.⁴⁴⁶

443 Ibid.

444 John A. Carlson, *Industriens rationalisering. En praktisk handbok*. Av John A. Carlson Överingenjör. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm 1929, VI 1:1, CJBA, KA.

445 Michelsen 2001, 62–63.

446 Carl I. Boman, Mitä teollisuutemme tarvitsee, *Teolli-*

Valitettavasti Boman ei jatka kirjoituksessaan näihin viittaamiinsa esimerkkeihin pienempien yritysten soveltamasta ”juoksevasta valmistustoiminnasta”, mutta ajatus on joka tapauksessa tärkeä rationalisoinnin monipuolisen soveltamisen näkökulmasta. Jo vuonna 1915 taylorismin sanansaattaja ja puolestapuhuja arkkitehti Jalmari Kekkonen kirjoitti *Käsityö ja Teollisuus* -lehdessä työn tehostamisesta nimenomaan käsityöläisiä ja eritoten juuri puusepänteollisuutta ajatellen.⁴⁴⁷ Carl-Johan Bomanin osalta voimme vain todeta, että hän piti mahdollisena Fordin ”juoksevan valmistustoiminnan” soveltamista pieniin tuotantomääriin ja monenlaisiin valmisteesiin. Bomanin tulkinnan mukaan Fordin menetelmän ainoa sovellutus ei siten ollut ”miljoonittain valmistettavat standardityypit”, kuten esimerkiksi funktionalismin puolestapuhujana tunnettu arkkitehti P. E. Blomstedt kirjoitti ajankohtaisen joukkovalmistuksen yhteydessä taideteollisuusosalalla samana vuonna.⁴⁴⁸

Taideteollisuutta ja sen modernisoitumista ajatellen rationalisoinnin soveltamisen monialaisuus on tärkeä kohta. Se viittaa toiseen suuntaan kuin näkemys, joka aikaisemmassa muotoilun modernismin historiassa on usein liittännyt rationaalisuuden yksinomaan laajamittaiseen teolliseen joukko-tuotantoon. Toisin sanoen tuotannon rationalisointi modernin kehityksen hengessä ei olisi koskenut perinteisiä (käsityö)menetelmiä. Kuitenkin moderni rationaalisuus näkyi moniaalla ja esimerkiksi Leena Svinhufvud on nostanut esiin sotienvälisen ajan suomalaista tekstiilitaidetta käsittelevässä tutkimuksessaan, miten mm. perinteinen käsin kudonta tarjosi tekstiilitaiteilijoille mahdollisuuden rationalismin ihanteiden toteuttamiseksi.⁴⁴⁹ Myös käsityövaltaista verstastyötä voitiin rationalisoida ja saavuttaa taloudellista hyötyä, mikä näkyi myös tuotteiden hinnoissa. Todennäköisesti näin ajateltiin Huonekalutaide Oy:nkin kohdalla (ks. ed. luku). Carl-Johan Bomanin vuoden 1930 kirjoituksen hengessä voisi ajatella, että tällaisiin tuotantoprosessia kehittäviin seikkoihin myös Bomanin kaltainen käsityö- ja teollisuusyritys saattoi ”ajamukaisuudessaan” kiinnittää huomiota ja suorittaa asianmukaisia toimenpiteitäkin joutumatta suurempaan identiteettikriisiin yrityksensä koon tai työnsä luonteen suhteen.

Artikkelinsa lopussa Carl-Johan Boman perustelee teollisuuden ”uudestiluomisen” ja siinä tarvittavan ratsionalisoimistomiston perustamisen kaikkien osapuolten – niin yrittäjien, työntekijöiden, kuluttajien kuin koko maan saamalla hyödyllä:

Voitaneet tuskin liioitella järkipärisen teollisuusjohtajan merkitystä teollisuudellemme. Siitä on seurauksena tuotannon lisääntyminen, valmistuskustannusten aleneminen, suuremmat voitot, alemmat myyntihinnat. Meillä on suuremmat mahdollisuudet kilpailla maailman markkinoilla ja vallata laajempia myyntialueita. Suuremmat myyntimahdollisuudet johtavat teollisuuden edelleen kehittymiseen sekä useampiin työmahdollisuuksiin ja työläisten suurempiin ansioihin sekä koko maan hyvinvoinnin elpymiseen. // Mutta saavuttaaksemme sen tarvitsemme ratsionalisoimistomiston, yksityisen yrittäjän on saatava tukea ja johtoa taitavilta asiantuntijoilta ratsionalisointipyrkimyksissään.⁴⁵⁰

Bomanilla oltiin – Huonekalutaide Oy:n pyrkimysten (julkisuuteen tuodun puheen) ja Carl-Johan Bomanin puheenvuoron perusteella – halukkaita ”uudistustyöhön” ja ”tekemään parannuksia” yleisen rationalisointiliikkeen hengessä valmistustapojen kehittämiseksi, tuotannon lisäämiseksi ja vientimahdollisuuksien kehittämiseksi. Alkuvuodesta 1930 Carl-Johan Boman painotti, että teollisuuden rationalisointi oli ”koko maan hyvinvoinnin elpymisen” kannalta tärkeää. Juuri rationalisointikyvykkyytensä vuoksi Ruotsikin ”menestyksellisesti kilpailee maailman markkinoilla muiden etevien teollisuusmaiden kanssa.”⁴⁵¹

Carl-Johan Bomanin puheenvuoro on paitsi rationalisoinnin kannatuksen osoitus, kuitenkin lopulta myös avun tarpeen ilmaus. Neuvoja tarvittiin, sillä rationalisoinnin toteuttaminen käytännössä ei ollut ongelmatonta. Samana vuonna 1930 *Teollisuuslehdessä* julkaistun, rationalisointia Saksassa käsittelevän jutun yhteydessä kerrottiin rationalisointityön vaikeuksista, ja juuri huonekaluteollisuuden osalta mainitaan, että nimenomaan huonekalumallien ”liiallisen standardoinnin” seurauksena myyntiluvut olivat pienenneet. Yleisemmin todettiin, että ”Monissa tapauksissa on täytynyt luopua uudenaikaisesta koneellisista apukeinoista ja palata käsityöhön.”⁴⁵² Ongelmia oli muuallakin, ja monet näkivät koko talouslaman syylliseksi liiallisen rationalisoinnin, eritoten tayloristiset ja fordistiset menetelmät. Näin ei kuitenkaan ollut asia Suomessa, jossa rationalisointi nähtiin päinvastoin keinona selviytyä taloudellisesta taantumasta.⁴⁵³

Rationalisointi-ideologian vahvuutena länsimaisen modernisaation keskeisenä rakennusosana oli sen soveltuminen erilaisiin, jopa vastakkaisiin ja keskenään ristiriitaisiinkin aate- ja toimintaympäristöihin. Poliittisesti se löysi vastakaikua niin liberaalien, sosiaalidemokraattien, kommunistien kuin fasistienkin ajatusmaailmasta, ja se valjastettiin ra-

suuslehti 4/1930, 42.

447 Heinänen 2006, 204–205.

448 P. E. Blomstedt 1930, 16.

449 Svinhufvud 2009, 16 ja passim.

450 Carl I. Boman, Mitä teollisuutemme tarvitsee, *Teollisuuslehti* 4/1930, 42.

451 *Ibid.*, 41.

452 Rationalisointi Saksassa, *Teollisuuslehti* 18/1930, 202.

453 Michelsen 2001, 70, 73–74.

kentamaan niin kapitalismia kuin sosialismiakin.⁴⁵⁴ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Suomessa rationalisoinnilla nähtiin olevan monenlaisia käytännön sovelluksia, ja mietittiin mille kaikille toiminnan alueille sitä voitaisiin menestyksellisesti viedä. Mahdollisuuksia oli, mutta rationalisointiatujatuksia ryhdyttiin laajemmin soveltamaan vain tietyillä aloilla.⁴⁵⁵

On tärkeää huomata, että teollisuuden rationalisointia puoltavassa kirjoituksessaan Boman ei viittänyt käsityön häviämiseen tai edes senkaltaiseen asetelmaan, jossa valittavana olisi joko rationalisointi joukkotuotanto tai käsityö. Huolimatta siitä, että Suomessa 1930-luvun taitteen taideteollisuuskeskustelussa tuotantotapakysymystä puitiin erityisesti Arttu Brummerin toimesta käsityön puolustamisen lähtökohdasta ja siitä, että myös teollisuuden rationalisointia voimakkaasti ajavat tahot ennustivat käsityön häviämistä järkevemmän tuotantotavan voittaessa edeltäjänsä, myös sekä -kanta ja toisaalta jonkinlainen epävarmuus ja odottelevuus käsityön ja joukkotuotannon tulevaisuuden suhteen oli leimallista monille tuon ajan edustajille. Esimerkiksi Rafael Blomstedt kirjoitti vuonna 1928 murrosajan olosuhteissa olevan vaikea nähdä ”missä määrin tuotantomenetelmät näillä aloilla myöskin Suomessa teollistetaan”.⁴⁵⁶ Bomanilla oli valmistettu arvokkaita, huolellisesti viimeisteltyjä huonekaluja koneiden avulla jo 1870-luvulta alkaen. Vaikka tässä tutkitun aineiston valossa mikään ei todista Bomanin ryhtyneen artikkelinsa kirjoittamisen ajankohtana toimenpiteisiin tuotantonsa muuttamiseksi esimerkiksi laajamittaiseksi sarjatuotannoksi, joka tapauksessa on selvää, että rationalisoinnista oltiin erittäin kiinnostuneita. Se, että Carl-Johan Boman painotti artikkelissaan työn suunnittelua ja ”juoksevan valmistustoiminnan” soveltamista myös pienempiin yrityksiin, monipuolisiin valmistuksiin ja pienempiin tuotantomääriin kuvastaa, miten huonekaluteollisuutta voitiin ajatella taloudellisessa mielessä järjeistettävän ilman, että se tarkoitti pelkästään yhden mallin suurta valmistusmäärää. Rationalisointi voitiin ymmärtää monella tavalla.⁴⁵⁷

Aikaisemmin tutkimuksessa on todettu, että vuosien 1929–1931 lama johti huonekaluvalmistajat uudistamaan tuotantonsa ”teknisesti, markkinoiltaan ja muodonannoltaan. – – Kun valmistajat omaksuivat fordismia ja taylorismin ajatukset tehokkaasta tuotannosta, syntyivät edellytykset uuden muotokielen muuntamisesta joukkotuotannoksi.”⁴⁵⁸ Voidaan ajatella, että Huonekalutaide Oy on

esimerkki jo vuosikymmenen taitteen taantumaa varhaisemmasta yrityksestä hyödyntää taylorismin taloudellista rationaliteettia huonekalujen hinnan laskemiseksi ja siten uuden markkinan – vähävaraisemman – tarpeisiin vastaamiseksi. Löydetyn aineiston varassa voidaan todeta, että Huonekalutaide pyrki tekemään edullisia, kuitenkin ”taiteellisia” ja kestäviä, hyvistä materiaaleista valmistettuja huonekaluja, tarkoituksenmukaisia eli mukavia ja (jotkut niistä) pienikokoisiinkin asuntoihin sopivia, mutta muotokieleen puuttuvasta uudistuksesta ei mitenkään korostetusti ollut kysymys.

Huonekalujen muotokieltä ajatellen on kiinnostava huomata, että niin Huonekalutaide Oy:n tapauksessa kuin Carl-Johan Bomanin artikkelissa rationalisoinnin yhteydessä ei viitata laisinkaan valmistettävien esineiden suunnitteluun, niiden muotoiluun, muotokieleeseen. Näissä rationalisoinnista puhutaan vain keinona esineiden tai ylipäätään koko tuotannon edullisemmaksi tai kannattavammaksi tekemisestä. Huonekalutaide Oy:n hinnastossa kuvatuissa malleissa on kuvattuna yhdeksän nojatuolimallia, joiden joukossa halvin on myös muotokieleltään yksinkertaisin. Huonekalutaide Oy:n mainosten tai lehtijuttujen yhteydessä ei erikseen mainita, että huonekalut olisivat taiteilijan – yrityksen oman tai ulkopuolisen – suunnitteleamia. Taiteellisuudesta kuitenkin puhutaan *Våra Kvinornin* palstoilla: taiteellisten huonekalujen mittasuhteilla ja linjoilla aikaansaadaan harmoninen kokonaisuus, viihtyisä koti.

3.1.4. Laatuhuonekaluja

Bomanin yhteydessä *korkea laatu* yleensä ja *ensiluokkainen työ* aivan erityisesti olivat termejä, eräänlaisia perusprinsippejä, jotka nostettiin usein esiin 1920-luvulla niin yrityksen – sekä N. Boman Oy:n että tytäryhtiö Huonekalutaide Oy:n – omissa mainoksissa kuin työn tuloksia arvioineissa julkisissa näyttelyarvosteluissakin. Vuonna 1927 N. Boman Oy ilmoitti teollisuustilaston ilmoituslomakkeessakin valmistusalakseen aikaisemman ”möblfabrikation” tai ”möbel och inredningar” sijaan ”kvalitetsmöbler”, *laatuhuonekaluja*.⁴⁵⁹ Kyseessä on aikalaistermi, joka esiintyi erityisesti saksalaisessa taideteollisuuskeskustelussa. ”Qualitätsarbeit” oli Deutsche Werkbundin keskeisiä käsitteitä, ja teollisuustuotteiden laadusta kirjoitti myös Gregor Paulsson *Vackrare vardagsvarassa* vuonna 1919.⁴⁶⁰ On mahdollista ajatella, että myös Bomanin käyttämä laatu-puhe oli omaksuttu kansainvälisistä lähteistä. Mutta mitä sillä oikeastaan tarkoitettiin?

454 Kettunen 1999, 222.

455 Michelsen 2001.


456 Rafael Blomstedt, Taideteollinen opetus, *Ornamon vuosikirja* III, 1928, 6.

457 Ks. Michelsen 2001, 75.

458 Sarantola-Weiss 2003, 95.

459 Ab N. Boman Oy, teollisuustilaston yleislomake, 1924, 1926, 1927, TT, KA.

460 Campbell 1979; Paulsson 1919, luku 3: Skönhet och kvalitet. Ks. myös esim. Vihma 2002, 60–62.



Laatuhuonekaluille
on ominaista:

- 1) Ääriivivain kauneus ja sopusointu;
- 2) Tarkoituksenmukaisuus jokaista yksityiskohtaa myöten;
- 3) Täysikelpoisuus työhön ja aineisiin nähden.

Tietoisina näistä vaatimuksista pyrimme me aina täyttämään ne.

Huonekaluja tarvitessanne kääntykää luottamuksella meidän puoleemme.

HUONEKALUTAIDE OY.
Bulevardinkatu 6
Helsinki
13284



Huonekalu: Ch. Boman

Korkein laatu –

Boman-huonekalu on vankka ja kestävä, se kestä monta sukupolvea. Se perustuu enemmän kuin puolen vuosituhadan kokemukseen. Sen tyylit ja sen säveltoivojen kauneus ovat tunnettuja ja tunnustettuja.

Boman-huonekalu on vuosi vuodelta saavuttanut yhä suuremman kysynnän arvostelukykyisten asiakkaiden puolelta, jotka tietävät, että on edullisempaa ostaa Boman-huonekaluja.

Boman-huonekalu kätkee sisänsä huoksimaksi.



N. Boman Osakeyhtiö

Kuvat 54 ja 55. ”Laatuhuonekalujen” ja ”korkeimman laadun” ominaisuuksia esiteltiin Huonekalutaide Oy:n ja N. Boman Oy:n mainoksissa. Vas. *Uusi Suomi* 1.5.1925 ja oik. *Suomen Kuvalehti* 51–52/1927. ”Korkein laatu”-mainoksen alareunassa on Ruotsin Kunink. Hovihankkijan tunnus, jonka yritys sai vuonna 1925. Mainoksen kuvan on tehnyt ilmeisesti kuvataiteilija Catherine Boman-Kolomijzowa, Paul Bomanin vaimo.

Deutsche Werkbundista ja sen laatutyön ajatuksesta kirjoitettiin Suomen käsityö- ja teollisuuslehdissä 1910-luvun alussa. Werkbundin tarkoituksena korostettiin olevan ”ammattityön jalostaminen taiteen, teollisuuden ja käsityön välisen yhteistyön avulla.”⁴⁶¹ Laadulla ei tarkoitettu pelkästään esteettistä laatua, vaan työn suorituksen teknistä laatua sekä käytettyjen materiaalien laatua. Laadukkaiden esineiden valmistaminen nähtiin kansantaloudellisesti tärkeänä, valmistusmateriaaleja ei kannattanut haaskata. Myös Suomen olosuhteisiin tuotuna laatutyö nähtiin kansantalouden näkökulmasta tärkeänä.⁴⁶²

Vaikka laadusta oltiin siis Saksassa keskusteltu jo 1900-luvun alussa, Stefan Muthesiuksen mukaan ”Qualität” -teema nousi saksalaisessa käsityö- ja taideteollisuuskeskustelussa 1920-luvulle tultaessa jopa entistä voimakkaampana esiin. Saksan huonekaluja valmistavissa erilaisissa ryhmissä – niin käsityöammattin (Handwerk) kuin taideteollisuus-

denkin (Kunstgewerbe) edustajilla – ”laatu” oli keskeinen termi. Kukin taho kuitenkin täsmensi ja liitti sen aina omiin vahvuuksiinsa, esimerkiksi käsityön laatu (handwerkliche Qualität) tarkoitti ”taitavuutta, viimeistelyä ja erityisesti 1920-luvulla näkyvää kalliiden materiaalien käyttöä.”⁴⁶³

Suomessa kotiteollisuuden aktiivinen edistäjä, Suomen Messujen johtaja Lauri Mäkinen (vuodesta 1924 alkaen Kuoppamäki) raportoi syksyllä 1922 tekemänsä Saksan messumatkan vaikutelmia. Erityisesti amerikkalaista tuotantoa vastaan kilpaillessaan

Saksassa on herätty yleisemmin huomaamaan, mikä aarre heillä on siinä vanhassa käsityötaidossa, joka perinnäisenä vielä elää nykyisenkin polven verissä – Tämän taitonsa varassa saksalaiset nyt ponnistelevat etupäässä teollisuustuotantonsa laadun parantamiseksi.⁴⁶⁴

461 Heinänen 2006, 113.

462 Ibid.

463 Muthesius 1999, 90.

464 Sit. Heinänen 2006, 116.

Suomen ensimmäisten Huonekalumessujen (1927) yhteydessä arkkitehdit Nils Wasastjerna ja Gustaf Strengell kirjoittivat kumpainenkin artikkelin *Hufvudstadsbladetin* huonekalujen valmistuksesta. Wasastjerna keskittyi kysymykseen erityisesti materiaalien ja Strengell koneiden käytön näkökulmasta. Artikkelissaan ”Möbelmaterial och kvalitetsarbete” Wasastjerna totesi, että jos huonekaluissa käytetään koristeellisia puulajeja väärin, johtaa se lopputuloksen osalta taiteellisesti heikkoon tasoon (konstnärligt svagt). Esimerkiksi voimakaskuvioiset ja erityisen väriset – usein ulkolaiset – puulajit olisi säästettävä pintoihin, ja kaikki rakenteelliset, kantavat ja kehystävät (omramande) osat tulisi olla vähemmän voimakaskuvioisista lajeista tehtyjä. Väärin valittuna materiaalit menettivät tehonsa. Wasastjernan mielestä *huonekalutaiteesta* voitiin puhua vasta silloin, kun kaunis puuainekäsittely taitavasti, taiteellisella harkinnalla oikein ja liitettiin hyvin suunniteltuun (jossa juuri käytettävä materiaali on otettu huomioon) huonekaluun.⁴⁶⁵

Wasastjerna oli kiinnittänyt huomiotaan huonekalujen, ja ylipäättään taideteollisuuden, valmistustekniseen laatuun myös vuonna 1924 arvioidessaan Helsingissä nähtyä Ruotsin taidekäsityö- ja taideteollisuusnäyttelyä *Arkkitehti*-lehteen:

– – Ruotsinmaalaisen taideteollisuusnäyttelyn merkitys on suuri ja ehken etenkin sen vuoksi, että se on opettanut niinhyvin taiteilijoita kuin yleisöä ymmärtämään, että taideteollisuusalalla työn laatu on taiteellisen kulttuurin pääedellytys, ja pyrkisämme eteenpäin, on meidän uhrattava paljon enemmän huolta työn teknisille valmistustavoille. Taiteellisuus ilman teknillisiä edellytyksiä on verrattain vähäarvoinen.⁴⁶⁶

Puusepänalalla käsityön ja teollisen konetuotannon erottelu toisistaan eriäväksi valmistusmenetelmiksi ei sinänsä ollut aivan yksinkertaista. Vastaperustetun Suomen Puusepänteollisuuden liiton asiamies Frans Schuffert määritteli vuonna 1925 *Teknillisessä Aikakauslehdessä* julkaistussa, alaa laajasti arvioivassa artikkelissaan ”Suomen puuseppäteollisuus” käsityön ja teollisuuden eron seuraavasti:

Käsityön tunnusmerkkinä täytyykin pitää nykyään juuri monipuolista työtaitoa ja tuotantoa, kappalevalmistusta laatutyönä, joka toimitetaan tilauksesta ja voi tämä tapahtua koneiden avullakin, varsinaisen teollisuustoiminnan taas ollessa erikoiskoneiden avulla tapahtuvaa spesialisoitua joukkotuotantoa, joka tehdään myyntimarkkinoita varten.⁴⁶⁷

465 Nils Wasastjerna, *Möbelmaterial och kvalitetsarbete*, *HBL* 17.9.1927.

466 Nils Wasastjerna, Ruotsinmaalainen taideteollisuusnäyttely, *Arkkitehti* 5/1924, 67.

467 Schuffert 1925, 206.

Pienissäkin huonekaluverstaissa käytettiin valmistuksessa koneita, mutta toisaalta suuremmitaan tehtaaita eivät käyttäneet niitä tehokkaimmalla tavalla. Tietyt käsityölle ominaiset piirteet säilyivät myös laajamittaisemmassa teollisessa tuotantotavassa. Molemmissa ryhmissä tuotanto oli monipuolista: valmistettiin sekä materiaaleiltaan että käyttötarkoituksiltaan mitä erilaisimpia huonekaluja ja toisaalta myös huonekalujen valmistuksesta paljonkin poikkeavia rakennustarvikkeita ja -töitä, ja usein tämä kaikki tapahtui yksittäisten tilausten perusteella.⁴⁶⁸ Myös Frans Schuffert totesi tehtaissa tapahtuvan tuotannon olleen sangen usein luonteeltaan käsityötä, joka vain tapahtui suuremmissa mittakaavassa koneiden avulla ja sai siten ulkoisesti teollisuustyön leiman.⁴⁶⁹ Puusepänteollisuuden tuotanto oli kuitenkin jäänyt muun teollisuuden tuotannon kehityksestä jälkeen, ja Schuffert totesi juuri kuvatuskaltaisen tuotantomallin, ”teollisuutta muistuttavan käsityön”, olevan alan kehityksen jarruttaja, josta oli päästävä eroon:

Jotta puuseppäteollisuus Suomessa voitaisiin saada menestymään ja täyttämään päätehtävänsä sahateollisuutemme valmistaman puolituotteen edelleenjalostajana, on sen siis vapauduttava vastaavalta käsityöammatilta perimistään tuotanto- ja liiketavoista, toisin sanoen luovuttava kuluttajan tilauksesta suoritettavasta kappaletyöstä, – – ja erikoistuttava esinelajien mukaan joukkotuotantoa varten.⁴⁷⁰

Schuffertin tavoitteena oli siis puuseppäteollisuuden kehittäminen kohti tehokasta sarjatuotantoa, ja tämän aikaansaamiseksi yrittäjien olisi ponnistettava.

Huonekaluvalmistajien kannalta ajatellen 1920-luvun kuluessa aihetta Schuffertin kaipaamaan tuotannon tehostamiseen ei kuitenkaan Suomessa liiemmin ollut. Kotimaan pienet, pitkälti yksittäisten tilausten pohjalta toimivat markkinat mahdollistivat pientenkin yritysten kannattavuuden suurista tuotantokustannuksista huolimatta. Lisäksi ajateltiin, että sarjatuotantotehtaille ei tehokkaimmasta merkityksessään ollut pelkästään Suomen markkinoita ajatellen riittävää kysyntää eikä siihen suuntaan ollut välttämätöntä tarvetta kehittyä. Puuseppäteollisuuden pitäytyminen kotimarkkinoilla piti yllä vallinneita tuotantotapoja sen sijaan, että olisi rohkaissut alan yrittäjiä tehostamaan ja rationalisoimaan toimintaansa suurempia tuotanto-

468 Kuoppamäki 1933, 26–27.

469 Schuffert 1925, 205–206; ks. myös Kuoppamäki 1933, 26–27. Pekka Suhonen on kiinnittänyt huomiota myös Alvar Aallon ja hänen huonekalujaan valmistaneen Huonekalu- ja Rakennustyötehtaan alkuvaiheen kokeilevan yhteistyön käsityöhenkeen kaikesta ”tieteellisestä tutkimustyöstä” huolimatta. Suhonen 1985, 31. Käsityön roolia Aallon huonekalujen valmistuksessa on korostanut myös Marjo-Riitta Simpanen. Ks. Simpanen 1998.

470 Schuffert 1925, 207. Ks. myös Kuoppamäki 1933, 45.

määriä kohti. Teollisuudenalan tehostamisesta huolehtivat tahot toivoivatkin suomalaisen huonekaluteollisuuden sarjatuotannon kehittyvän nimenomaan ulkomaisten markkinoiden voimalla.⁴⁷¹

Tuotantotapakysymykseen liittyi myös kysymys valmistettavien huonekalujen laadusta. Huolimatta käsityöperinteiden yleisestä haitallisuudesta puusepänteollisuuden kehitykselle Frans Schuffert piti niiden positiivisena antina tuotteiden korkeaa laatutasoa.⁴⁷² Myös Ruotsissa 1920-luvulla huonekaluvalmistuksessa käsityö käsitettiin korkean laadun takeeksi. Runsaasti koristellut tyylihuonekalut ymmärrettiin hienon käsityötaidon esimerkeiksi ja tyylihuonekalujen oikeaoppisuus kertoi tekijän tiedon korkeasta tasosta.⁴⁷³

Kun laajamittaisempi sarjavalmistus vähitellen yleistyi, huonekalujen laatuksymykset tulivat ajankohtaiseksi. Sarjavalmistajien huono laatutaso johtui toisaalta tehtaissa käytetyistä kehittämättömistä kuivausmenetelmistä sekä toisaalta myös käytännöstä, jonka mukaisesti huonekaluja ei viimeistely itse tehtaalla, vaan usein ne myytiin puolivalmistaina tehtailta kauppiaille, jotka tahoillaan suorittivat tarvittavan pintakäsittelyn. 1920-luvun loppupuolella huonekalujen kysynnän vilkastuessa myös laatuvaatimukset kasvoivat, ja valmistajienkin oli kiinnitettävä asiaan huomiotaan. Niin tehtiin esimerkiksi Lahden Puuseppätehtaassa, jossa uuden käyttöön otetun kuivausjärjestelmän ohella myös esineiden viimeistelyyn ja pintakäsittelyyn suhtauduttiin nyt aiempaa huolellisemmin.⁴⁷⁴ Vuonna 1930 huonekaluvalmistuksen tason nähtiinkin jo hieman kohentuneen.⁴⁷⁵

Kysymys laadusta nousi esiin myös pohdittaessa puuseppien koulutusta. Ammatienkasvatushallitus pyysi vuonna 1928 Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton näkemystä konepuuseppien työkokeen kehittämiseksi. Liiton lausunnon pohjana oli Stockmannin ja sen omistaman Keravan Puuseppätehtaan⁴⁷⁶ johtajan K. M. Peltosen näkemys konepuuseppien ammattitaidon luonteesta. Peltosen jakoi koneistetut huonekalutehtaat neljään kategoriaan: 1) koneiden avulla rakennustarvikkeita, kuten ovia ja ikkunoita valmistavat puuseppätehtaat,

471 Schuffert 1925, 208–209; Kuoppamäki 1933, 108–109. Puuseppäalan kehitystä hankaloitti lisäksi 1920-luvulla vankiloissa tapahtunut huonekalutuotanto, joka muodostui todelliseksi haitaksi jo sinänsä pienistä kotimaan markkinoista kilpailtaessa. Schuffert 1925, 207. Ks. myös Miestamo 1980, 50–51, Sarantola-Weiss 1995, 74–79.

472 Schuffert 1925, 205.

473 Frick 1991, 80.

474 Miestamo 1980, 34; Susitaival 1950, 284.

475 Besök i möbelaffärer och snickeriverkstäder, *Domus* 7/1930, 157–160; Setälä 1930, 8.

476 Oik. Keravan Puuseppätehdas Oy. Käytän Leena Karttusen esimerkin mukaisesti yrityksen nimestä muotoa Keravan Puuseppätehdas. Ks. Karttunen 2014.



Kuva 56. Boman käytti ilmoituksissaan pyöreää merkkiä 1920-luvun alussa. Ilmoitus Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoitto- ja taideteollisuusnäyttelyn luettelossa vuonna 1922.

2) massatuotantona koneiden avulla yksinkertaisia huonekaluja (standard möbler) valmistavat tehtaat, 3) koneiden avulla korkeampilaatuisia huonekaluja, tyyppihuonekaluja (bättre, standardiserade typmöbler) ja sisustuksia erikoisvalmistajien valmistamat tehtaat sekä 4) korkeinta laatua edustavat huonekalut ja sisustukset, ns. loistohuonekalut (lyxmöbler). Näistä kolmas kategoria oli Peltosen mielestä keskeisin, ja se vaati myös ammattitaitoista työntekijäkuntaa. Laadun ja huonekaluteollisuuden tehostamisen näkökulmasta kiinnostavaa on, että K. M. Peltosen erotti yksinkertaisten huonekalujen massatuotannon ja koneiden avulla suoritettavan tyyppihuonekalujen valmistuksen. Stockmannin piirustuskonttorin kanssa yhteistyötä tehneen huonekalutehtaan johtajan näkemys ”tulevaisuuden ratkaisuksi” oli taitavien ammattipuuseppien monipuolisten koneiden avulla valmistamat laadukkaat tyyppihuonekalut ja sisustukset. Tämä oli eri asia kuin huonekalujen massatuotanto tavalla, joka hänen luokittelussaan sijoittui kategoriaan 2.⁴⁷⁷

Tavaramerkkejä rekisteröitiin Suomessa vuodesta 1889 lähtien,⁴⁷⁸ mutta nimenomaan 1920-lukua on pidetty ”kotimaisen tavaramerkkijattelun uudisraivaajakautena.”⁴⁷⁹ Ajan markkinointijattelun mukaisesti tavaramerkki takasi tuotteen laadun, mutta se myös tehosti mainoksia ja jatkuvasti toistuvana muistutti yleisöä liikkeen olemassaolosta sekä sen

477 Kervo Snickerifabriks Ab / K. M. Peltosen esitys Snickeriindustrin i Finland Arbetsgivareförbundet 5.10.1928, 2766:2, C2, SPTTLA, ELKA.

478 Hovi 1994, 7.

479 Heironen & Konttinen 2001, 51. Varhaisia tunnettuja tavaramerkkejä olivat mm. Karl Fazer ja Vaasan Höyryleipomo.



Kuvat 57 ja 58. Puusta valmistetut kyltit, joihin on kuvattu Bomanin tavaramerkki. Vaikka kuva-aihe pysyi samana, huonekalujen ja numeroiden ääriiviivat modernisoitiin myöhemmin valmistettuun kylttiin. Merkit esiintyvät myös Bomanin leimoissa, joita käytettiin mm. asiakaspiirustuksissa. Uudempi leima oli käytössä viimeistään vuonna 1950. Kuvien kylttejä käytettiin esimerkiksi näyttelyissä Bomanin osastoilla.

”yhtenäisestä leimasta”.⁴⁸⁰ Boman-tavaramerkki rekisteröitiin vasta 1930-luvun puolivälissä, mutta itse merkin suunnitteli mainoskuvituksen varhainen edustaja, taiteilija Bruno Tuukkanen Bomanille jo 1910-luvulla. Tuukkanen kuului aikansa huomattavimpana piirtämönä pidetyn Koristetaiteellinen toimisto De Tre’n jäseniin.⁴⁸¹

1920-luvun alussa Boman käytti mainoksissaan myös pyöreää merkkiä, mutta viimeistään vuonna 1925 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttelyn luettelossa julkaistussa Bomanin ilmoituksessa nähtiin nelikulmainen merkki.⁴⁸² Merkkiin on kuvattu korkea, pallojalkainen kaappi, jonka sivuilla ovat pikkutuolit ja kaapin päällä karttapallo. Yläreunaan on kirjattu yrityksen perustamisvuosi 1871 ja alareunaan nimi Boman. Tämä merkki, johon myös yrityksen huonekaluissaan käyttämä leima perustui ja josta tehtiin puisia kylttejä esimerkiksi näyttelyiden yhteydessä käytettäväksi, pysyi perustaltaan samanlaisena (ainakin) vuoteen 1955 asti, jolloin yritys myytiin Wärtsilälle. Merkkiä kuitenkin modernisoitiin ajan myötä suoristamalla kaapin ja tuolien historiatyyleihin viittaavat pyöristetyn muodot suoralinjaisiksi.⁴⁸³

”Boman-merkillä” oli oma roolinsa Bomania koskevien mielikuvien rakentamisessa. Esimerkiksi Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttelyn luettelon ilmoituksen teksti kertoi, että ”Boman-merkki Teidän huonekaluissanne on todisteena sivistyksestä ja hienoudesta kodissanne.”⁴⁸⁴ Sekä N. Boman Oy että Huonekalutaide Oy painottivat 1920-luvun puolivälin mainoksissaan ”laatuhuonekalu” -ter-

miä. Bomanin laatuhuonekalujen määreitä olivat em. mainoksessa: ”Valikoitu ja ensiluokkainen aines / Huolellinen ja kestävä työ / Puhdas ja taiteellinen aistikkuus”.⁴⁸⁵ Huonekalutaide Oy:n mainoksessa puolestaan lueteltiin: ”1) Ääriiviivain kauneus ja sopusointu; 2) Tarkoituksenmukaisuus jokaista yksityiskohtaa myöten; 3) Täysikelpoisuus työhön ja aineisiin nähden”.⁴⁸⁶ Bomanin mainoksessa siis materiaalit, työ ja ”puhdas ja taiteellinen aistikkuus”, ja Huonekalutaide Oy:n markkinoinnissa materiaalin, työn ja muodon (”ääriiviivain kauneus ja sopusointu”) lisäksi myös esineen tarkoituksenmukaisuus nimettiin laatuhuonekalun ominaisuudeksi.

Mainosten välittämänä Boman antoi ymmärtää, että tehtaan valmistuksen laatukriteerit olivat edelleenkin yrityksen vanhan maineen veroiset. Kysymys oli Bomanin sanoin kuitenkin ”nykyaikaisesta huonekaluteollisuudesta”, jonka tasokkuuden loivat yllä lainattujen mainosten mukaisesti ”uudenaikaisten työhuoneiden” ohella laadukkaat ja huolellisesti käsitellyt valmistusmateriaalit sekä juuri Bomanin erityisominaisuutena vuosikymmenien saatossa korkean ammattitaidon ja kokemuksen hankkinut työntekijäkunta.⁴⁸⁷ Pitkäikäisyys oli myös yksi keskeinen Boman-huonekaluihin liitetty laatumääre. Bomanin tuotteet olivat mainospuheessa ”vankkoja ja kestäviä”, ”sukukalleuksia, jotka säilyivät isältä pojalle”.⁴⁸⁸

Entä oliko ”laatutyöllä” jokin suhde valmistettujen esineiden muotokieleen bomanilaisessa ymmärryksessä? Mitenkään korostetusti esineiden muoto-

480 Hovi 1994, 43–44, 48.

481 Ibid., 43; Hovi 1990, 84, 87–88.

482 Bomanin mainos, *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely 1925*.

483 Bomanin huonekaluissa on käytetty eri aikoina leimoja ja laattoja, joskus myös liimattuja paperilappuja.

484 Luettelon ruotsinkielisessä painoksessa sana ”kultur” on käännetty ”sivistykseksi”. ”Boman-märket i Eder möbel bär vittne om kultur och förfining i Edert hem.” *Konstflitföreningens i Finland 50-års jubileumsutställning* Stenmans konsptalats Helsingfors 16 sept. – 7 okt. 1925. Katalog.

485 Bomanin mainos, *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely 1925*.

486 Huonekalutaide Oy:n mainos, *US* 1.5.1925.

487 Ks. Bomanin mainokset julkaisuissa: *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely 1925*; *TS* 18.6.1929; *Turun Messut*, luettelo 1929. Usein työntekijät viihtyivät Bomanilla pitkään, joissain tapauksissa lähes koko työskentelyiän. Juhliva turkulainen teollisuuslaitos. N. Bomanin puusepäntehdas 50-vuotias, *Uusi Aura* 30.10.1921; Trotjänare-intarsia-skärare, *HBL* 27.4.1952, IV 2:1, CJBA, KA.

488 Ks. Bomanin mainokset esim. *Suomen Kuvalehti* 51–52/1927 ja 11/1930.

kieli tai tyyli ei nouse Bomanin mainoksissa esiin – ”taiteellinen ja puhdas maku” mainitaan, mutta asiaa ei täsmennetä. Sen sijaan esimerkiksi vuoden 1927 Huonekalumessujen aikaan Bomanilla valmistettiin suosittuja historiattyylikalustoja – erityisesti barokkia ja Chippendalea, ja myös nämä liitettiin ”laatutyön” yhteyteen. Esimerkiksi Bomanin konttoripäällikkö Henrik Wolff kertoi *Uuden Auran* haastattelussa vuonna 1927:

- Ihmiset ovat yhä enemmän alkaneet hankkia kokosisustuksia ja ruvenneet panemaan arvoa laatutyölle. Viime aikoina on etupäässä tahdottu leikkauksilla varustettuja kalustoja, niin että tehtaaseemme on ollut vaikea saada puunveistäjiä riittävästi. Suosittuja tyyliä ovat nykyään barokki- ja englantilainen Chippendale-tyyli. Tilauksia on niin paljon, ettei ole aikaa tehdä varastotyötä juuri ollenkaan.⁴⁸⁹

Huonekalutaide Oy:n mainoksissa puhutaan puolestaan laadun yhteydessä ”tarkoituksenmukaisuudesta”, ja vaikka se oli tärkeä termi muotoilureformin korostamassa käytännöllisyydessä, tarkoituksenmukaisuuden toteuttaminen saattoi johtaa monenlaisiin tuloksiin muutokieltä ajatellen.

Vuoden 1929 lopulla alkaneen taantumien myötä olosuhteet muuttuivat olennaisesti huonekalualalla.⁴⁹⁰ Teollisuusmiesten kiinnostus vientiin vahvistui entisestään. Pääosin kotimaista raaka-ainetta käyttävänä ja sitä pitkälle jalostavana sekä runsaasti työllistävänä tuotantoalana puusepänteollisuuden kehittämistä kansainvälisillä markkinoilla menestyväksi tehokkaaksi suurtuotannoksi pidettiin koko kansantalouden kannalta tärkeänä tehtävänä.⁴⁹¹ Puusepäntalan rationalisoinnista tekemässään tutkielmassa Kauko Kuoppamäki ennusti vuonna 1933 käsityötuotannon häviävän maasta kokonaan sen jälkeen, kun suurtuotanto saataisiin syntymään vientimarkkinoiden avulla. Käsityötuotannosta ei olisi vientiin, sillä hinnat vientikaupassa määräytyisivät suurteollisuuden massatuotantohintojen mukaan.⁴⁹²

489 Huonekalumarkkinat ovat hyvät. Yleisö panee arvoa laatutyölle. Leikkauksilla varustetut kalustot muodissa. U.A.:n haastattelutietoja, *Uusi Aura* 20.9.1927.

490 Sarantola-Weiss 1995, 75–78. Ks. myös Jokisalo 1957, 14, 18, 22, 27–31.

491 Kuoppamäki 1933, 7–15, 111, 116. Puuteollisuuden viennin alhaiseen jalostusasteeseen oltiin toki kiinnitetty huomiota jo 1800-luvun lopulta lähtien, ja kehoituksia puusepänteollisuuden kehittämiseen ja kasvattamiseen juuri vientiä silmällä pitäen oli kuultu. Tähän oli viitannut vuoden 1899 teollisuustilastossa K. E. Palmén sekä myöhemmin mm. Martti Kovero vuonna 1913. Ks. esim. Kovero 1913, 13–17; Kuoppamäki 1933, 103–106.

492 Kuoppamäki 1933, 36, 62. Aloitteentekijänä tutkielmalle oli Suomen Puusepänteollisuuden Liitto ja sen rahoitti Puutekniikan Tutkimuksen Kannatusyhdistys.

Laatuhuonekaluja.

Ensiluokkainen aines, hienostunut maku sekä ammattitaitoinen ja huolellinen työsuoritus ovat BOMANIN huonekalujen tunnusmerkillisiä ominaisuuksia.

Kokemus osoittaa, että se yllin yllin, mikä johtakin Bomanin huonekalusta suoritetaan, todella kannattaa ei yksinomaan tämän huonekalun pidemmän säilyvyyden, vaan myös sen pysyvän, ainoalaatuisen arvon takia, joka jo suosikymme on ollut ominainen jokaiselle Bomanin huonekalulle.

Ehdotuksia ja luonnoksia jaetaan maksutomasti.

Ab. N. Boman Oy.

Näyttelyitä: Helsingissä, Mikonkatu 4. Turussa, Linnan-
katu 9–11, sekä **Turun Messuilla**, näyttelyrakennus A
(Suomalainen Tyttöseura), huone 2, palkka 4.

Kuva 59. Bomanin mainos Turun Messujen luettelossa vuonna 1929.

3.2. Edustuskoteja ja ”omaan aikaamme sovitettuja” historiattyylejä

3.2.1. Lähetystökoteja ja Ruotsin kuninkaallinen hovihankkija

Edellisessä luvussa nähtiin, että 1920-luvun alusta alkaen Bomanilla tehtiin toimenpiteitä, jotka liittyivät kansainvälisen taideteollisuusreformin pyrkimykseen valmistaa edullisempia, keskiluokan arkikäyttöön ajateltuja huonekaluja. Tämän orientaation rinnalla Bomanin tehtaalla jatkui Nikolai Bomanin ajoista periytnyt maine valmistajana, jonka puoleen käännettiin silloin, kun sisustettiin valtiollisen, taloudellisen tai myös kulttuurisen yläluokan koteja. Näissä kodeissa usein myös edustamisella oli roolinsa yksityisen perhe-elämän ohella. Tässä luvussa tarkastellaan Bomanin huonekaluja nk. edustuskotien kontekstissa ja tarkennetaan katsetta erityisesti historiattyylisen modernisoimisen 1920-luvulla.

Nikolai Bomanin ajoista alkaen Bomanin puusepäntehdas oli toimittanut huonekaluja ja sisustuksia arvokkaisiin ja edustaviin asuntoihin, esimerkiksi valtiollisiin rakennuksiin, kuten Helsingin keisarilliseen palatsiin (myöh. Presidentinlinna) ja Kenraalikuvernoörin taloon 1800- ja 1900-luvun taitteen molemmin



Kuva 60. Pääministerin virka-asunnon (Etelä-Esplanadi 4) ruokasali vuonna 1928. Boman toimitti huoneen barokkityylisen tammikaluston, johon kuului ruokapöytä ja 24 tuolia, tarjoilupöytä ja astiakaappi.

puolin,⁴⁹³ vaurasta teollisuusporvaristoa edustaneen liikemies Maximilian Othmar Neuschellerin rakennuttamaan Suur-Merijoen kartanoon (valm. 1904) tai arkkitehtitoimisto Saarinen, Gesellius & Lindgrenin erämaa-ateljeeseen Hvitträskiin (valm. 1903).⁴⁹⁴ 80-vuotissyntymäpäivähaastattelussaan vuonna 1963 Carl-Johan Boman kertoi Serbian kuningas Pietari I:n (hallitsijana 1903–1918) tilanneen Bomanilta sisustuksen kuninkaallisen linnan useisiin saleihin juuri ennen ensimmäistä maailmansotaa.⁴⁹⁵

Tämäntyyppisen asiakaskunnan perinne jatkui myös Carl-Johan ja Paul Bomanin johtajuuskaudella. Vuonna 1928 julkisuudessa esiteltiin Suomen pääministerin uutta virka-asuntoa (Etelä-Esplanadi 4:ssä), johon Bomanilta oli tilattu salongin ja herrainhuoneen kalustot.⁴⁹⁶ Ajallisesti myöhempiä esimerkkejä Bomanin asiakkaista ja sisustuskohdeita ovat pääministerin virka-asunto tai Tasavallan Presidentin kesäasunto Kultaranta Naantalissa.⁴⁹⁷ Myös esimerkiksi Jean ja Aino Sibeliuksen Aino-

laan ja Helsingin kotiin tehtiin Bomanilta hankintoja 1930-luvulla.⁴⁹⁸ Viran tai sosiaalisen tapakulttuurin sanelema edustaminen ja vieraiden kestäminen olivat näiden kotien sisustamisessa huomioon otettavia asioita, mutta usein koti oli julkisen tehtävänsä lisäksi myös yksityinen koti, työtila ja perhe-elämän paikka.

Erityisesti edustaminen liittyi uusiin lähetystöihin, joita Suomi perusti itsenäistymisen jälkeen. Lähetystöt, nk. ministerihotellit, olivat usein myös lähettiläiden asuntoja, joskus kanslia tai edustustilat sijaitsivat erillään. Yksityinen koti ja erityisellä tavalla kansallisuuteen liittynyt julkinen tila limittyvät lähetystökodeissa toisiinsa usein hyvin konkreettisesti. Edustustoja on pidetty oman maansa näyteikkunoina ja käyntikortteina, ja niiden on myös usein haluttu ”edustavan parasta, mitä lähettäjävaltiolla on tarjota.”⁴⁹⁹ Tähän Suomenkin edustajat havahtuivat 1920-luvun alussa. Kotimaassa aikakauslehdet esittelivät mieluusti Suomen lähetystökoteja lukijoilleen kuva-artikkeleissaan.⁵⁰⁰

Suomen ulkomaan lähetystötilojen hankinnassa ja niiden sisustamisessa lähettiläällä itsellään ja hänen puolisoillaan oli usein keskeinen rooli. *Kotilieteen* kirjoittanut Helmi Krohn raportoi Tukholman lähetystön sisustamisesta ja nosti ministerinrouva Sigrid Söderhjelmin erityisen aktiivisena

493 Relas 2013, passim. Ks. myös Kokki 2017, 116–117, 122–125.

494 Bomanin yhteistyöstä Eliel Saarisen kanssa ks. Amberg 1990.

495 Jo hyväksytyjä suunnitelmia ei kuitenkaan sodan sytyttyä koskaan toteutettu. Lehtihaastattelussa Carl-Johan Boman kertoi: ”Ett antal salar i det nya kungliga palatset i Belgrad skulle inredas, och vi fick fria händer, med det undantaget att ingenting grönt fick förekomma. Firman arbetade länge på saken och åtskilliga skisser åkte ner till Serbien och godkändes. Men innan interiörerna förverkligades kom skottet i Sarajevo emellan.” Veteran ur snickarsläkt: svensk hovleverantör i Finland. *Svensk Snickeritidskrift* 23–24/1963, 599, IV 2:2, CJBA, KA.

496 Statsministern har fått ny våning, *HBL* 28.10.1928.

497 Relas 2014, 117–119; Pääministerin asunto, piirustukset [1938, 1939] III 2:4, CJBA, KA.

498 Bomanilla valmistettiin mm. Ainolan kirjastoon Aulis Blomstedtin suunnittelemat nojatuolit. Helsingin kotiinsa Sibeliukset hankkivat Bomanilta sängyt. Savolainen 2005, 138, 146, 149.

499 Koskela, Lahe & Ridanpää 2016, 15–16.

500 Ks. esimerkiksi Suomen Pariisin lähetystön perustamisesta, paikan etsinnästä ja sisustuksesta Clerc 2017, 46–52.

Ritva Hapuli on kuvannut lyhyesti Aino Kallaksen lähetystökotia 1920-luvun Lontoossa julkisen ja yksityisen tilan näkökulmasta. Kyseessä ei kuitenkaan ollut Suomen, vaan Viron lähetystö, jota johti Kallaksen puoliso Oskar Kallas vuosina 1922–1934. Hapuli 2003, 224–225.



Kuvat 61 ja 62. Suomen Tukholman lähetystön salonki ja ruokasali kuvattuna *Astrassa* vuonna 1924.

esimerkkinä kotimaisen tuotannon suosijasta. Kun lähetystörakennuksen ulkoasua ei voitu nimikylttiä ja lippua lukuun ottamatta suomalaistaa, sitäkin tärkeämpää oli sen sisustuksen rakentaminen ”Suomelle luonteenomaiseksi”.⁵⁰¹ Tässä yhteydessä myös kansalliselta pohjalta lähtevällä taideteollisuudella nähtiin olevan keskeinen rooli. Vuonna 1924 *Naisten Ääni* -lehdessä todettiin uusien lähetystöjen sisustuksesta:

Ne sisustetaan aina niin, että kaikki mikä meille on omintakeista, meidän taidettamme, meidän koti- ja taideteollisuuttamme edustavaa, meidän kansallista kauneusaistiamme kuvaavaa, on siellä nähtävänä. Täydellisimmin tämä varmaankin on onnistunut Tukholmassa jo senkin vuoksi, että sinne on ollut lähempi ja mukavampi lähettää tavaroita kuin muualle ja kun sitten Ruotsissa pannaan niin suurta painoa taide- ja kotiteollisuuteen, on se vielä erityisesti ollut lisäämässä innostusta hankkia sinne parhaita, mitä meillä voidaan valmistaa.⁵⁰²

Kun tarkempi tutkimus varhaisten suomalaisten lähetystökotien sisustamisen historiasta odottaa tekijäänsä, todettakoon tässä, että aihe on tärkeä myös taideteollisuuden historian näkökulmasta. Taideteollisuus on liitetty kansalliseen edustusrooliin kansainvälisten näyttelyiden yhteydessä, mutta sillä oli roolinsa myös lähetystöcodeissa. Esimerkiksi Oslon lähetystön sisustamisessa (1926) ornamolainen taideteollisuusväki oli erityisesti esillä: sisustuksen suunnitteli ja toteutuksen valvoi Henry Ericsson, huonekalut suunnitteli Werner West (valm. Keravan Puusepäntehdas), valaisimet Henry Ericsson (valm. Taito Oy) ja tekstiilejä valmistettiin Suomen Käsityön Ystävissä ja Kotiahkeruus Oy:sä.⁵⁰³ N. Boman Oy:n huonekalu-

ja tilattiin ainakin Tukholman, Varsovan, Geneven, Washingtonin ja Tokion ”ministerihotelleihin”. Eriytyisen hyvin kansalliseen edustamiseen sopi Bomanin Varsovan lähetystöön toimittaman ruokasalin kaluston materiaali, kotimainen visakoivu.⁵⁰⁴

Tarkastelen lähemmin Bomanin osalta Suomen Tukholman lähetystön sisustusta, joka hankittiin lähetystön muuttaessa uusiin tiloihin vuonna 1922. Jarl Werner Söderhjelm tuli Tukholman Suomen lähettilääksi (silloin ”ministeri”) vuonna 1919. Söderhjelm perheineen sekä lähetystökanslia muuttivat vuonna 1922 uusiin tiloihin (Strandvägen 5 B), joita esiteltiin myös useiden kotimaan lehtien palstoilla.⁵⁰⁵ Bomanilta lähetystöön tilattiin – rouva Sigrid Söderhjelm aloitteesta – kaksi kalustokokonaisuutta: ruokasaliin ja salonkiin.

Ruotsiin sopivasti kustavilaistyylliseksi luonnehdittu salongin kaluston verhoilukankaan väreinä oli sininen ja kullankeltainen. Huonekalukangas oli rouva W. Madsenin⁵⁰⁶ suunnittelema ja se, kuten myös sa-

nittelema ruokasalinkalusto, joka valmistettiin Helsingin keskusvankilassa; Elli Ruuth, Suomalaisia huonekaluja vieraalla maaperällä, *Kotiliesi* 1929, 76–77.

504 Lähetystöjä, joiden sisustukseen Boman osallistui, esiteltiin mm. aikakauslehdissä *Suomen Kuvalehti* 14/1924; *Naisten Ääni* 7/1924; *Kotiliesi* 20/1923 (Tukholma); *Suomen Kuvalehti* 4/1925 (Tokio); *Aitta* 11/1927 (Varsova); *Suomen Kuvalehti* 47/1928 (Washington). Ks. myös Bomanin mainos, Kuka on tehnyt mitäkin Suomessa?, esim. *HS* 3.9.1929. Varsovan lähetystöön ministeri Hj. Procopé tilasi Bomanilta ruokasalin ja oman työhuoneensa sisustuksen. Procopé kertoi *Aitta*-lehdessä: ”Erittäinkin ruokasalin huonekalusto, tummennetusta koivuvisasta, on herättänyt monen ulkomaalaisen huomion. Nämä huonekalut, kuten Käsityön Ystävien valmisteet, ovat epäilemättä erittäin hyvänä ja kauniina todistuksena siitä, mihin suomalainen taideteollisuus pystyy.” ”Vernissaus” Varsovan lähetystössä, *Aitta* 11/1927, 34–39.

505 Ainakin *Suomen Kuvalehti* 14/1924; *Naisten Ääni* 7/1924; *Naisten Ääni* 20/1923; *Kotiliesi* 20/1923; *Astra* 6/1924.

506 Rouva W. Madsen tarkoittanee Valborg Madsén-Himasta. Madsén-Himanan toimi Suomen Käsityön Ystävien kutomon johtajana ja 1920-luvun alussa myös Taideteollisuus-

501 Helmi Krohn, Suomalaista taideteollisuutta ulkomaille, *Kotiliesi* 20/1923, 589–591.

502 Selostaja, Suomen lähetystön oma talo Tukholmassa, *Naisten Ääni* 7/1924, 104–105.

503 *Suomen Kuvalehti* 50/1926. Vuonna 1927 puolestaan Berliinin lähetystöön hankittiin arkkitehti Elli Ruuthin suun-

maiseen sisustukseen tilattu, Greta Ahlstedtin suunnittelema suuri lattiaryijy valmistettiin Suomen Käsityön Ystävissä.⁵⁰⁷ *Astran* lähetystä esittelevässä artikkelissa pähkinäpuusta valmistetun kaluston kerrottiin antavan ”sekä elegantin että mukavan vaikutelman”. Suoralinjaista kustavilaistyyliä pehmensivät takan äärelle sijoitetut lepotuolit. Kattokruunun ”pari” oli Turun linnassa. Ruokasalin kalusto oli puolestaan tummaa tammea, ”nyky aikaista (modern) raskasta ja arvokasta tyyliä”. Ruokasalin seinillä oli 1700-luvulta peräisin olevia suomalaisia ryijyjä, jotka *Astran* mukaan rouva Söderhjelm oli itse ostanut Suomen maaseudulta. Lattialla oli Ab Hemflit (Kotiahkeruus Oy:n) kutoma ”lämpimän kullanuskean” värinen lehmänkarvamatto.⁵⁰⁸

Tukholman lähetystön sisustuksessa yhdistyivät monipuolisesti kaksi kansallisuutta ja niiden yhteinen historia. Suomen historiaan liittyvät esineet viittasivat sekä kansaan (ryijyt) että valtioon (Turun linna museoineen), nykyisyyttä edustivat puolestaan Suomen Käsityön Ystäviltä tilatut matot ja sisustuskankaat sekä Bomanin valmistama ”muodikas” ruokasalin kalusto. Salongin kalustossa otettiin huomioon myös lähetystön sijaintimaa, kustavilaistyyliin viittanneen kaluston verhoilukankaisiin valittiin Ruotsin värit kullankeltainen ja sininen.

Helmi Krohn piti Tukholman ja erityisesti rouva Söderhjelmien aktiivisuutta kannustavana muillekin: Suomen tulisi osoittaa sekä itselleen että maailmalle, että kotimaisen tavaran suosiminen edustustehtävässä jopa tasoltaan niin korkeassa taideteollisuusmaassa kuin Ruotsi ei ollut enää ”jonkinmoinen armeliaisuus”, vaan Suomen taideteollisuudesta saattoi olla ylpeä ja sitä tuli arvostaa.⁵⁰⁹ Kotimainen taideteollisuus tuli ottaa mukaan lähetystökotien edustustehtävään.

Samoihin aikoihin, 1920-luvun alussa, N. Boman Oy toimitti erinäisiä huonekaluja myös Helsinkiin perustetun Ruotsin lähetystön, ”Kuninkaallisen Ruotsin Ministerihotellin” (Kungl. Svenska ministerhotellet) vierashuoneisiin.⁵¹⁰ Ruotsi oli

hankkinut omistukseensa nk. Tschernischeffin talon (Pohjois-Esplanadi 7) vuonna 1921 keskeiseltä paikalta Presidentinlinnan läheisyydestä. Talon mittavien uudistustöiden (1922–1923) suunnittelusta vastasi Ruotsin rakennushallituksen nimittämä arkkitehti Torben Grut. Rakennuksen fasadi muutettiin muistuttamaan Tukholman kuninkaanlinnaa. Lähetystön sisustus koostui sekä vanhoista että uusista ruotsalaisista aineksista: Tukholman Bukowskilta hankittiin (ruotsalaisia) antiikkihuonekaluja ja ruotsalaisilta taiteilijoilta tilattiin niin huonekaluja kuin taidetta. Esimerkiksi juhlasaliin hankittiin Carl Malmsténin piirtämät ja Nordiska Kompanietin valmistamat tuolit.⁵¹¹ Kun Ruotsin kuningaspari teki valtiovierailun Suomeen elokuussa 1925, Boman toimitti huonekaluja, sisusti ja koristeli myös Presidentinlinnan vierashuoneita.⁵¹²

Syksyllä 1925 yritykselle päätettiin hakea Ruotsin kuninkaallisen hovihankkijan nimitystä. Paul Bomanin allekirjoituksella varustetun N. Boman Oy:n hakemuskirjeen toimitti Helsingin Ruotsin lähetystö ministeri Henning Elmquistin puoltavan kirjeen kera Ruotsin Kuninkaan Hovimarsalkkaviranomaisille (Hans Maj:ts Konungens Hovmarskalksämbe). Elmquist oli tullut lähettilääksi Helsinkiin vuonna 1922, ja puolisonsa kanssa hän oli vahvasti mukana lähetystön sisustuksen lopullisessa muotoutumisessa.⁵¹³ Elmquist oli myös Svenska Slöjdföreningenin puheenjohtaja ja toiminut aloitteentekijänä yhdistyksen vuonna 1924 Helsingissä, Stenmanin taidesalongissa järjestämässä ruotsalaista taidekäsityötä ja taideteollisuutta esitelleessä näyttelyssä.⁵¹⁴ Marraskuussa 1925 N. Boman Oy:stä tuli Ruotsin kuninkaallinen hovihankkija.⁵¹⁵

Nimitys Ruotsin kuninkaallinen hovihankkija juontui 1600-luvulta ja jatkoi perinnettä, jossa kuningas antoi tunnustusta hoviin erilaisia tarvikkeita toimittaneille käsityöläisille ja kauppiaille. Kyse ei ollut varsinaisesta arvonimestä, vaan nimenomaan todisteesta ”asianomais-

tille, Helsingfors 24.9.1925. Bifallna ansökningar i hovleverantörsärenden, Slottsarkivet, Riksarkivet.

511 Kärki 1972, 75–89; C. L. Ruotsin lähetystöalo Helsinkiin. *Arkkitehti* 5/1924, 57–58, kuvat sivuilla 59, 61, 63, 65, artikkeli ei mainitse Bomania.

512 Ab N. Boman Oy:n kirje Ministern Henning Elmquist, Helsingfors 24.9.1925; Henning Elmquistin kirje Hans Maj:ts Konungens Hovmarskalksämbe, Helsingfors 26.9.1925, Bifallna ansökningar i hovleverantörsärenden, Slottsarkivet, Riksarkivet; Ripatti 2017, 190–191.

513 Kärki 1972, 75, 79; Ab N. Boman Oy:n kirje Ministern Henning Elmquistille, Helsingfors 24.9.1925; Henning Elmquistin kirje Hans Maj:ts Konungens Hovmarskalksämbe, Helsingfors 26.9.1925. Bifallna ansökningar i hovleverantörsärenden, Slottsarkivet, Riksarkivet.

514 Hjelm 2009, 157.

515 Myöhemmin, Paul Bomanin lähdettyä yrityksestä ja perustettua yrityksensä Ab Paul Boman Oy:n hän haki uudelleen ja saikin Ruotsin kuninkaan hovihankkijan tunnuksen; vrt. Susitaival 1951, 170.

keskuskoulussa opettajana. Hän oli aloittanut SKY:n kutomon johdon apulaisena 1918 ja suunnitellut mallit vuonna 1919 Suomen Käsityön Ystävissä esitelyihin ilmeisesti ensimmäisiin käsin kudottuihin huonekalukankaisiin, ns. metrikankaisiin. *Svinhufvud* 2009, 39–40, 112–113.

507 Lattiaryijyn lankojen värjäys ja kudonta oli tehty A. Hellénin johdolla. Helmi Krohn, Suomalaista taideteollisuutta ulkomaille, *Kotiliesi* 20/1923, 590–591.

508 Det nyinredda Finländska ministerhotellet i Stockholm, *Astra* 6/1924, 50–51.

509 Helmi Krohn, Suomalaista taideteollisuutta ulkomaille, *Kotiliesi* 20/1923, 590–591; Krohnin tiedot perustuivat huonekalujen ja kankaisten osalta vasta tilaukseen, seuraavana vuonna *Astra* esitteli valmista sisustusta salonkia ja ruokasalia esittävien kuvien kera artikkelissa Det nyinredda finländska ministerhemmet i Stockholm, *Astra* 6/1924.

510 Ab N. Boman Oy:n kirje Ministern Henning Elmquist-

ten valmistamista ensiluokkaisista tavaroista ja että heidän toimintansa on saanut virallisen tunnustuksen.⁵¹⁶ Nimitys annettiin 1920-luvullakin tunnustukseksi yritykselle tai henkilölle, joka oli ansiokkaalla tavalla hoitanut tehtäviään. Vuonna 1927 julkaistussa, tunnuksen saaneita yrityksiä esittelevässä kirjassa Boman on paitsi ainoa suomalainen myös ainoa puusepäntalan yritys hovihankkijoiden joukossa.⁵¹⁷

Mitä Ruotsin kuninkaallinen tunnustus merkitsi Bomanille? Asiaa hyödynnettiin jonkin verran markkinoinnissa: mainosten yhteyteen lisättiin joskus hovihankkijan tunnusmerkki.⁵¹⁸ Aluksi tunnus somistettiin myös Bomanin Helsingin Mikonkadun näyteikkunaan, johon esimerkiksi *Astran* toimittaja kiinnitti huomiotaan. Mutta hovihankkijan tunnus oli lehden artikkelissa vain eräs muutenkin uudistetussa näyteikkunassa toimittajan huomion kiinnittänyt yksityiskohta, jonka hän ohitti nopeasti ja keskittyi kirjoittamaan varsinaisesta aiheestaan: Bomanilta löytämistään kangasuutuuksista.⁵¹⁹

Suomen taideteollisuuden 1940- ja 1950-lukujen edustusnäyttelyitä tutkinut Harri Kalha on kirjoittanut Ruotsin kuningashuoneen kiinnostuksesta suomalaisen taideteollisuuden Ruotsin Kansallismuseossa vuonna 1941 järjestetyn suomalaisen taideteollisuuden näyttelyn yhteydessä, ja tämän huomion merkityksestä alan itsetunnolle ja arvostukselle kotimaassa. Kalhan mukaan ”korkean tason kiinnostus naapurimaasta – ’hovin kosketus’ – antoi lopulta esineille legitimitetin ja kulttuuristatuksen myös niiden kotimaassa.”⁵²⁰

516 Vuonna 1927 Carl Forsstrand esitteli Ruotsin kuninkaallisen hovihankkijan nimikkeen historiaa: Nimitys ”kuninkaan kauppias” oli käytössä viimeistään 1600-luvulla. Sen saivat käsityöläiset ja kauppiat, jotka Tukholman kuninkaallisen linnan (tai muiden kuninkaallisten linnojen) läheisyydessä toimivat erilaisia tarvikkeita hoviin. Käyttöön tuli etuliite ”Kunglige Maj:ts”, esimerkiksi ”K. Maj:ts bagare”, ja sittemmin tämän tilalle tuli etuliite ”hovi”, esimerkiksi ”K. Hovbagare”. Nämä eivät olleet varsinaisia hovin arvonimiä (hovtitlarna), vaan niitä annettiin porvareille, ammatin tai elinkeinon harjoittajille. Joskus nimike esiintyi yhdessä ”ammatinvanhimman” nimikkeen (älderman) kanssa. Lisäksi yritysten nimissä saattoi 1700-luvulta alkaen esiintyä ”hovi”-liite, esimerkiksi Hovapotek Lejonet. Huonekaluja ajatellen kuului sinä oli 1700-luvulla vaikuttanut hovipuuseppä (hovsnickare, hovschatullmakare) Georg Haupt. Forsstrand 1927, 8–10.

517 *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927. Myös Suomessa asiasta julkaistuissa sanomalehtien pikku-uutisissa arveltiin, että nimitys oli ensimmäinen laatuaan Suomessa. Ks. Bomans blir kungl. svensk hovleverantör, *HBL* 3.12.1925; Pieniä tietoja. – Tunnustusta huonekalutaiteellemme, *Kauppalähti* 3.12.1925; Boman-yhtiö on otettu Kustaa V:n hovihankkijaksi, *Iltalehti* 4.12.1925; Bomanin huonekalut, *HS* 5.12.1925.

518 Bomanin mainokset esim. *Garm* 19/1926; *Suomen Kuvalehti* joulu/1927, *Våra Kvinnor* 1927; *Journalen Våra Kvinnor* 1/1928; *HS* 29.3.1934.

519 B-na., En detalj i ruminredningsspörsmålet, *Astra* 12/1926, 188.

520 Kalha 1997, 73.

1920-luvun puolivälissä Bomanin saama Ruotsin hovin tunnustus ei vaikuttaisi saaneen osakseen juuri lainkaan huomiota Suomessa taideteollisuusväen keskuudessa tai puusepäntalalla – tosin huomion todentaminen on lähteiden näkökulmasta vaikeaa, sillä taideteollisuusalan kuten myös puusepäntalan julkisuus oli vielä tuolloin rajatumpaa kuin jo muutamaa vuotta myöhemmin. On myös mahdollista ajatella, että Ruotsin kuninkaanhovin kiinnostus suomalaista huonekaluvalmistajaa kohtaan 1920-luvun puolivälissä ei välttämättä saanut erityistä vastakaikua esimerkiksi suomalaisen taideteollisuusväen keskuudessa: kyseisenä ajankohtana ornamolaisten mielissä olivat kenties pikemminkin suomalaisen keskiluokan tarvitsemat käyttöesineet kuin Ruotsin hovin tarpeet tai myötämielisyys. Esimerkiksi maan ensimmäisten Huonekalumessujen aikaan syksyllä 1927 Boman julkaisi hovihankkijan tunnukseella varustetut mainokset, joiden otsikkona oli ”Korkein laatu”.⁵²¹ Huonekalumessuja käsittelevissä julkisissa kannanotoissa taideteollisuusväki oli kuitenkin pikemminkin huolestunut koristetaitteen ”loistotuotannosta”, liiallisesta ”hienoudesta”, koristeellisuudesta ja kalleudesta. Sen tilalle kaivat tiin ”tavallisen porvariskodin” tai ”kansan syvien rivien” tarpeisiin soveltuvia huonekaluja. Arttu Brummer kiteytti vuonna 1927 taideteollisuuden näkökulmasta sosiaalisen murroksen aiheuttaman muutoksen: sosiaalisen eliitin ”juhlaporeilu”, kuten Brummer vauraan väestönosan elämäntyylä nimitti, sai kernaasti jatkaa olemassaoloaan ja tarjota taiteilijoille ansiolähteitä, mutta taideteollisuuden alan keskeisenä huomion kohteena tuli olla pikkuporvaristo vaatimattomine varoineen.⁵²² Vaikka Bomankin nosti mainoksissaan esiin huonekalujen hinta-kysymyksen, Ruotsin kuninkaallisen hovihankkijan tunnus viestitti kuitenkin täysin päinvas- taisesta linjasta.

Kahden kohderyhmän läsnäolo Bomanin toiminnassa välittyi esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* julkaistussa pikku-uutisessa, jossa nimimerkki -ari. pistäytyi Bomanin liikkeessä muutamaa päivää aikaisemmin julkaistujen hovihankkija-uutisten innoittamana. Toimittaja totesi kunnianosoituksesta: ”onkinhan Bomanin toiminiimi jo kauan ollut alansa johtavimpia: työn sekä taiteellisuus että laatu ovat aina olleet tunnetut ensiluokkaisuudestaan.” Mutta liikkeessä näkemänsä runsaan valikoiman perusteella hän totesi lisäksi:

Edustettuina ovat sekä ylellisimmät että yksinkertaisemmat huonekalut. – – muistettava on hinnoitetaan halvempien yksinkertaisten, mutta silti tyy-

521 Ks. Bomanin mainokset lehdissä *Våra Kvinnor* 19/1927 ja *Suomen Kuvalehti* 51–52/1927.

522 Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huolittelusta. Uusia tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927.



Kuva 63. Chippendale-tyylin itämaista eksotiikkaa ja Boman-huonekalujen laadun luonnehdintaa *Hufvudstadsbladet*:ssa julkaistussa mainoksessa vuonna 1929. Mainos on laadittu mainostoimisto Erwin Wasey & Co:ssa. Kiillotetusta mahongista valmistettu kaappi nähtiin myös Huonekalumessuilla vuonna 1927.

likkääten ja taiteellisten huonekalujen kauppaan tuonti. Bomanin näyttelyhuoneistossa voi siis käyttää laihempikukkaroinenkin – uudesta arvonimestä huolimatta.⁵²³

Samaa tasapainoilua edullisen ja loistokkaan välillä henkii joululahjoiksi sopivista kankaista muistutettava Bomanin mainoskin, joka julkaistiin muutamaa viikkoa myöhemmin: ”Vaativattomista halvoista laaduista aina ylhäisiin loistokankaihin.”⁵²⁴

Vaikka suomalaisessa kodinsisustuskeskustelussa kodin edustustehtävään alettiin suhtautua varsin kriittisesti, Boman korosti juuri Huonekalumessujen aikaan julkaisemassaan mainoksessa kodin merkitystä ”huomattavien miesten” ja ”Suomen menestyksellisimpien henkilöiden” menestyksen osana.⁵²⁵ Bomanin mainoksen viesti oli, että kotia sisustetaan myös merkityksellisiä vieraita varten:

523 Bomanin huonekalut, *HS* 5.12.1925.

524 Bomanin mainos, Sopivia Joululahjoja, *TS* 23.12.1925.

525 Mainos julkaistiin samalla tekstillä, mutta eri kuvalla kahdesti syyskuun aikana sanomalehti *Uudessa Suomessa*, *US* 8.9.1927 ja *US* 17.9.1927. Se julkaistiin myös *Hufvudstadsbladet*:ssa 4.9.1927.



Kuva 64. Bomanin mainoksessa vuonna 1927 korostetaan vieraiden viihtymistä ajatellen sisustetun kodin merkitystä ”monen huomattavan miehen tiellä menestykseen”. Ruotsin Kunink. Hovihankkijan tunnus on mukana. Piirustuksen nimikirjaimet LK viittaavat Bomanin piirustuskonttorissa työskennelleeseen, Venäjältä Suomeen muuttaneeseen arkkitehti Leonid Kurpatowiin.

Koti on – – miellyttävä ja viihtyisä ympäristö, missä hän [mies] on solminut arvokkaita ystävyys-siteitä ja hankkinut suhteita tuttavallisen kosketuksen kautta vaikutusvaltaisiin, sivistyneisiin ja yhteiskunnallisessa asemassa oleviin ihmisiin. // Kalustaa ja sisustaa koti, missä ihmiset mielellään viihtyvät vieraina, ei siis ole mitään loisteliaisuutta, vaan pikemminkin pääomansijoitus.⁵²⁶

Koti nähtiin tässä mainoksessa nimenomaan edustustilana, jolla on perheen ulkopuolista elämää ajatellen paitsi ylipäättään sosiaalinen myös nimenomaan menestymiseen liittyvä funktio. Mainoksessa esitetään, että vieraiden ajattelu kodin sisustuksen yhteydessä on rationaalista toimintaa, investointi, – ei turhan ”loisteliaisuuden” tavoittelua sinänsä. Koti on tässä paikka, mutta myös väline, jonka avulla solmitaan ja ylläpidetään sosiaalisia suhteita – sekä ”arvokkaita ystävyys-suhteita” että ”vaikutusvaltaisiin, sivistyneisiin ja yhteiskunnallisessa asemassa oleviin ihmisiin”. Näillä on oletettu merkityksensä kodin omistajan, joka Bomanin mainoksen määrittelemänä on mies, tiellä hänen omaan, henkilökohtaiseen menestykseensä myös kodin seinien ulkopuolella.

Sosiaalisen verkoston merkitys henkilökohtaiseen menestykseen oli 1920-luvun perspektiivistä katsoen vanha perinne aateli- ja porvarissukujen keskuudes-

526 Bomanin mainos, Koti ennen kaikkea, *US* 8.9.1927.

sa.⁵²⁷ On kiinnostavaa, että teema nostettiin esiin Bomanin mainoksessa 1920-luvun puolivälin jälkeen tilanteessa, jossa aikaisempi sosiaalinen jaottelu oli muuttumassa ja ns. uusi keskiluokka oli yhä vahvemmin noussut kodinsisustuksen kohderyhmäksi. Bomanin mainoksen viesti on kohdistettu potentiaalisille asiakkaille, joille kodin merkitystä ”edustuksen” näkökulmasta on ilmeisestikin (Bomanin markkinoinnista vastaavien mielestä) syytä esittää. Samanaikaisesti Bomanin viesti oli vahvasti ristiriidassa niiden asumiseen ja sisustamiseen liittyvien niiden uusien näkemysten kanssa, joissa säädynmukaisesta kodin edustusfunktiosta voitiin ja oli syytäkin modernissa demokratiassa luopua. Vuonna 1929 Salme Setälä kritisoi edustushaluja sisustusoppaansa, jonka hän suuntasi ”yksinkertaisia porvarillisia asuntoja” sisustavalle ”Eeva-rouvalle”:

Asunto ei ole mikään näyttelyhuoneisto, ei museo, ei vastaanottolokaali, sitä ei saa suunnitella kutsuja ja vieraita varten – Eevan aviomies ei kuitenkaan joutune presidentiksi eikä pääministeriksi, ja silloinkin he saisivat muuttaa toiseen, siihen tarkoitukseen varattuun asuntoon. Asunto on tietenkin suunniteltava siinä asuvaa perhettä silmällä pitäen, perheen omaa elämää, mukavuutta ja tarpeita ajatellen, – –.⁵²⁸

Tasa-arvoisessa, luokattomassa yhteiskunnassa ei tarvittu esimerkiksi salia tai ns. parempaa huonetta vieraita varten vaan koti tuli sisustaa ennen muuta itselle ja oman perheen käyttöön.⁵²⁹

3.2.2. Edustavaa ja modernisoitua historiaa tehtailijan kodissa – Villa von Rettig

Kun Arttu Brummer pohti *Ornamon vuosikirjassa* vuonna 1927 sisustustaiteen muuttunutta tilannetta, jossa ”pikkuporvaristo” oli asettanut taiteilijakunnalle uudet tehtävät, hän pohti myös perinteisen asiakaskunnan roolia muuttuneessa yhteiskunnallisessa tilanteessa:

[v]arakkaammat yhteiskuntaluokat, joitten elämään kuuluu juhlaporeilu, huolitelkoot mielellään juhlahuoneensa edustavaa elämäntapaansa vastaaviksi. Näillä viimemainituilla saattaa kernaasti esikuvina väikkyä renessanssin upeat palatsit, rokokoon vaaleat, viivaviehkeät salongit ja empiretyyliset keisaripalatsit, mutta pienen kodin asukkailla on näistä hyvin vähän suoranaista käytännöllistä hyötyä. Heitä varten on todella luotava uutta, arvioitava kaikki arvot uudestaan.⁵³⁰

527 Edustaminen liittyi 1800-luvulla muotoutuneeseen porvarillisen kodin tilankäyttöön, jota Kirsi Saarikangas on tarkastellut eräänlaisena teatterina. Se jakaantui julkiseen ja kullissien takaiseen osaan: päänäyttämö on sali, jossa ”näytteille pano” ja asukkaiden persoonan esittäminen korostuu. Saarikangas 2002, 147–148.

528 Setälä 1929, 11.

529 Saarikangas 2002, 9, 33–34, 258.

530 Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huolittelusta. Uusia

Tässä luvussa tarkastelen erästä kirjoituksen aikoihin rakennettua ja N. Boman Oy:n osin sisustamaa kotia, jonka tilaaja edusti Brummerin mainitsemää aikaisemman sisustustaiteen suosijana merkittävää, mutta hänen näkemyksensä mukaan siis jo vähitellen häviämässä ollutta asiakaskuntaa, ”etuoukeutetussa asemassa ja erittäin varakkaissa oloissa elänyttä ylimystöluokkaa”.⁵³¹ Vuonna 1928 Suomen vanhimman rakennetun kaupunkiympäristön ytimeen, Turun historialliseen keskusta – Aura-joen rantaan, keskiaikaisen tuomiokirkon, vanhan suurtorin, raatihuoneen (1736/1829) ja tähtitornin (1819) läheisyyteen – nousi huomattava yksityinen uudisrakennus, tupakkatehtailija ja Ruotsin varakonsuli Hans von Rettigin (1894–1979) rakennuttama yksityisasunto, Villa von Rettig.⁵³²

Rakennusta alettiin kutsua niin yleisön kuin myöhemmin myös talon asukkaidenkin puheessa Rettigin palatsiksi. Kyseessä oli 1800-luvulla teollisuudessa ja liike-elämässä menestyneen ja myös Turun kaupungin kulttuurielämää tukeneen, vuonna 1898 aateloidun perheen koti. Se oli paitsi vieraiden kestitsemiseen tarkoitettu edustuskoti myös ulkopuolisten katseilta suojaavan muurin ympäröimä yksityinen koti, keskellä kaupunkia, oman tehtaan välittömässä läheisyydessä. Yleisön silmissä talo henkilöityi nimenomaisesti Hans von Rettigiin.⁵³³

tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927, 9.

531 Ibid., 6.

532 Rakennus sijaitsee Nunnankadun ja Itäisen rantakadun rajaamalla tontilla. Rakennuksessa toimii nykyään Aboa Vetus Ars Nova -museo. Tämän luvun osalta olen tehnyt yhteistyötä Rettigin palatsin sisustusta käsittelevässä näyttelyhankkeessa Aboa Vetus Ars Nova-museon museonjohtaja Johanna Lehto-Vahteran sekä amanuenssi Ulla Clercin kanssa. Näyttely *Rettigin palatsi 90 vuotta* oli avoinna Aboa Vetus Ars Novassa 19.10.2018–26.5.2019. Merkittävänä apuna lukua kirjoittaesani ovat olleet rakennuksesta tehdyt julkaisemattomat Sari Hilskan ja Juha Hakalan tekemät tutkielmat (Hilska 1994; Hakala 1994), sekä Turun maakuntamuseon tutkija Tarja-Tuulikki Laaksosen tekemä rakennushistoriallinen dokumentointi, Laaksosen 1995. Käyttämäni lähdeaineisto muodostuu Villa von Rettigiin tehdyistä huonekaluista, valokuvista, piirustuksista, kirjeenvaihdosta, laskuista ja haastatteluista. Palatsin sisustus huone huoneelta valokuvattiin 1970-luvulla, mutta rakennusajankohdan osalta valokuva-aineisto on vähäisempää. Carl-Johan Bomanin arkisto CJBA, KA; Piirustukset, Villa von Rettig, Museoarkisto, TMK; Hans von Rettigin arkisto, ELKA; Villa von Rettigissä olleet huonekalut, yksityisomistus BA; Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017; Oiva Lavijärven haastattelu, 15.1.2000. Palatsin sisustusluettelo vuonna 1979 tehdyn perunkirjoituksen pohjalta, ks. Hakala 1994, 96–110.

533 Seppinen 2008; Hakala 1994, 1; Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017. Uudisrakennuksen tieltä tontilta purettiin vuonna 1832 rakennettu uusklassinen rakennus, joka oli toiminut mm. kylpylänä ja sittemmin Rettigin tehtaana. Palatsin viereen jäi Rettigin suvun kaupunkitalo, jossa asui Hans von Rettigin äiti Anna von Rettig (nyk. Konsulinna). Nunnankadun toisella puolen olevassa korttelissa sijaitsi Ret-



Kuva 65. Rettigin palatsi Disan ja Hans von Rettigin Bomaneille lähettämässä joulukortissa.

Rettigin palatsin tapauksessa tarkastelen erityisesti, miten historia ja nykyaika (vuonna 1928) kohtasivat Bomanin toteuttamassa sisustuksessa. Lähestyn asiaa tarkastelemalla sekä Villa von Rettigin sisustusta ja sen yksittäisiä huonekaluja että aikalaisten esittämiä näkemyksiä historiatyyleihin suhtautumisesta. Min-käläisiä ajatuksia arkkitehdit ja muut ammattilaiset, mukaan lukien N. Boman Oy, esittivät julkisuudessa historiatyyleihin suhtautumisesta 1920- ja 1930-luvun tyylimurroksen vuosina? Bomanin osalta lähteenäni ovat yrityksen edustajien ajatukset eri tilanteissa lehtiin antamissaan haastatteluissa sekä Bomanin mainokset. Näiden rinnalla tarkastelen kodinsisustuksen ja arkkitehtuurin ammattilaisten alan lehdissä julkaistuja näkemyksiä historiatyyliden käytöstä sisustuksessa. 1920-luvulla uusien historiatyyleihin liittyvien huonekalujen tarkempi analysointi paljastaa niiden sisältäneen myös nykyaikaistamista ja ajankohtaista muotia.

Nojaan tarkastelussani erityisesti arkkitehtuuri- ja sisustushistorian tutkimuksiin, joissa on analysoitu sekä modernin asunnon että modernin interiöörin kehkeytymistä 1800-luvulta 1900-luvulle.⁵³⁴ Lähtökohtanani on kodinsisustamisen, modernin interiöörin historian tutkimuksessa esitetty näkemys siitä, että moderniteettiin liittyvät kokemukset eivät materialisoituneet kotien sisustuksissa ainoastaan nk. modernistiseen tyyliin, vaan niitä voitiin ilmaista myös historiatyylejä sisältäneessä sisustuksessa.⁵³⁵ Näkemys moder-

niteetin ja interiöörin välisestä yhteydestä on noussut esiin erityisesti 1800-luvun porvarillisen asunnon ja sen sisustuksen tutkimuksessa.⁵³⁶ Myös 1920- ja 1930-lukujen taitteen suomalaisessa sisustuskeskustelussa esiintyi erilaisia näkemyksiä historiatyyliden käytöstä. Näihin näkemyksiin palaan luvun lopussa.

Hans von Rettig oli tupakkateollisuudessa menestyneen suvun perillinen. Vuonna 1924 hän siirtyi isänsä Henning von Rettigin jälkeen vuonna 1845 perustetun tupakkatehdas P. C. Rettig & Co:n omistajaksi ja johtajaksi. Samana vuonna hänet nimettiin, samoin isänsä jälkeen, Ruotsin varakonsuliksi. Kaksi vuotta myöhemmin hän ryhtyi myös laivanvarustus-alalle hankkiessaan omistukseensa Höyrylaiva Oy Boren osake-enemmistön.⁵³⁷ Vuonna 1925 aloitettiin suunnitelmat tehtailijan uuden kodin rakentamiseksi. Arkkitehtiveljekset Bertel ja Valter Jung saivat tehtävän, ja suunnitelmissa edettiin nopeasti. Ensimmäiset luonnokset on päivätty vuonna 1927, lopulliset suunnitelmat huhtikuussa 1928 ja jo joulukuussa 1928 von Rettigit muuttivat uuteen kotiinsa.⁵³⁸ Bertel Jung oli toiminut vastikään (1919–1925) Turun kaupunginarkkitehtinä,⁵³⁹ mutta Villa

536 Rice 2007; Sparke 2008; Lasc 2016, xvi.

537 Myöhemmin vuonna 1935 Hans von Rettig nimettiin Ruotsin konsuliksi ja pääkonsulina hän toimi 1942–1966. Bahne 1950, 269; Seppinen 2008. Hans von Rettig oli tärkeä asiakas Oy Boman Ab:lle myöhemmin myös laivanvarustajan roolissa: laivanvarustamot Bore Oy ja sen osin omistama Suomen Etelä-Amerikan Linja tilasivat Bomanilta kolmen laivan matkustajatilojen sisustuksen 1930-luvun lopulla (*s/s Bore II*, *m/s Atlanta* ja *m/s Aurora*). Jo ennen näitä, 1930-luvun alussa Bomanilla valmistettiin von Rettigin huvijahti *Seagull II*:een sisustus.

538 Laaksonen 1995, 26.

539 Tämän jälkeen perustettiin arkkitehtuuritoimisto Jung & Jung, ja 1920-luvun lopulla arkkitehtiveljesten toimisto

tigin tupakkatehdas. Pirjo Sanaksenahon määritelmän mukaan erityyppisten pientalojen joukossa ”Villa on huvila-sanan ruotsinkielinen vastine, jota käytetään myös suomen kielessä, kun puhutaan ylellisestä tai yksilöllisesti suunnitellusta yhden perheen talosta. Villa voi olla loma-asunto tai ympärivuotinen talo.” Sanaksenaho 2017, 349.

534 Esim. Saarikangas 2002; Rice 2007; Sparke 2008.

535 Sparke 2008.

von Rettigin suunnittelussa päävastuu oli Valter Jungilla (1879–1946). Koti rakennettiin Ruotsin varakonsulille, mutta samalla myös vauraalle, nuorelle pariskunnalle ja heidän tulevalle perheelleen ja henkilökunnalleen.⁵⁴⁰ Villa von Rettig oli siis tarkoitettu sekä yksityiseksi kodiksi että tehtaanjohtajan ja varakonsulin edustustilaksi. Konsuli järjesti tapaamisia, lounas- ja illallisjuhlia, sekä toisinaan myös majoitti arvovieraita, kuninkaallisiakin. Talon varustukseen kuului mm. von Rettigin suvun vaakunalla varustettu 50 hengen päivällisastiasto ja Ruotsista tilattu Orreforsin kristallilasisto shampanjalaseista liköörilaseihin.⁵⁴¹

Villa von Rettigin sisustustöissä oli keskeisesti mukana myös N. Boman Oy, jossa piirrettiin ja valmistettiin sekä huonekaluja että sisustuksen kiinteitä osia. Näitä tehtiin erityisesti pääkerroksen (nk. juhla-kerroksen⁵⁴²) huoneisiin: halliin, herrainhuoneeseen (jota kutsuttiin myös kirjastoksi tai olohuoneeksi), kabinettiin (Hans von Rettigin työhuone), salonkiin, ruokasaliin ja talvipuutarhaan (nk. rundeli) yhteistyössä Bertel ja Valter Jungin kanssa. Myöhemmin 1930- ja 1940-luvuilla Boman Oy (ja 1950-luvun alussa myös Paul Boman Oy) toimitti taloon uusia huonekaluja ja tekstiilejä. Boman oli mukana myös, kun talon sisustusta uudistettiin toisen kerroksen isäntäparin makuuhuoneen ja salongin sisustuksen osalta vuosina 1948 ja 1949 Hans von Rettigin toisen puolison Disan von Rettigin ja hänen lastensa muutettua taloon.⁵⁴³

suunnitteli Turkuun muitakin liike- ja asuinrakennuksia: nk. Reginan talo, jonne Bomankin muutti myymälänsä, sekä Hans von Rettigin vuonna 1929 tilaama Bore-yhtiöiden liike- ja asuintalo. Boren talo oli Villa von Rettigiä modernimpi, pelkistetympi muotokieleltään. Ks. Hilska 1994.

540 Hans von Rettig ja Edith (o.s. Svensson) vihittiin 1923, lapset Gilbert ja Marianne syntyivät vuosina 1928 ja 1931.

541 Hakala 1994, 13; Svenska Glasmagasinet Räkning 1.12.1928, kotelot 138, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA. Palatsin ensimmäiset kuninkaalliset vieraat olivat Ruotsin kruununprinssi Gustaf Adolf puolisoineen vuonna 1932. Hakala 1994, 49–51. Myöhemmin konsulintuomisto sijaitsi palatsissa vuosina 1944–1952. Sille varattiin pieni ”konttorihuone” eteisen ja hallin välissä (toimisto oli avoinna klo 10–14, muuten sekin huone ”vapautui osaksi kotia”. Hakala 1994, 9; Hilska 1994, 22; Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017.

542 Rakennuksen arkkitehdit käyttivät sanaa ”pääkerros”, piirustuksissa se on merkitty ”Ia väningen”. Juhla-kerros-nimitys esiintyy Rettigin palatsista tehdyissä tutkielmissa. Ks. Hakala 1994, luku 5.2.; Laaksonen 1995. On kuitenkin epäselvää, käytettiinkö kyseistä nimitystä esimerkiksi perheen keskuudessa. Vuonna 1948 taloon muuttanut Birgitta Packalén, Hans von Rettigin toisen puolison Disan von Rettigin tytär edellisestä avioliitosta, vierasti juhla-kerros-nimitystä: ”Se oli kuitenkin tavallinen koti... kaikki huoneet olivat käytössä tilanteen mukaan”. Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017.

543 Oy Boman Ab:n kirjeet ja laskut Hans von Rettigille 1948–1949, Brev 1948–1949, kotelot 167–168, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA.

Villa von Rettigin arkkitehdit luonnehtivat rakennusta *Arkkitehti*-lehden esittelyssä ”meidän oloisamme kallisarvoiseksi ja melko kookkaaksi taloksi”.⁵⁴⁴ Sitä ei siis voi pitää esimerkkinä edellisen vuosisadan lopulla kehkeytyneestä tyyppillisestä porvariston kaupunkiasunnosta, vaan pikemminkin loisteliaasta kaupunkipalatsista, joista 1900-luvun alkupuolen arkkitehtuurihistoriassa tunnettuja kansainvälisiä ja kotimaisia esimerkkejä ovat vaikkapa Josef Hoffmannin ja Wiener Werkstätten suunnittelema ja toteuttama, pankkiiri Adolphe Stockletin yksityiskoti Palais Stocklet Brysselissä (1905–1911) tai Eliel Saarisen suunnittelema, ruukinpatruuna August Keirknerin Villa Keirkner⁵⁴⁵ (1918) Helsingin Kaivopuistossa.

Hans von Rettig tunnettiin ahkeruudestaan, järjestelmällisyydestään ja tarkkuudestaan. Hänen työpäivänsä olivat täsmälliset kestoltaan. Muistikirjojihinsa hän teki huolellisia ja systemaattisia muistiinpanoja ja merkintöjä erilaisista aiheista, esimerkiksi vastasyntyneen poikansa painon noususta, palatsin lämpötilasta tai rakkaasta harrastuksestaan, teatterissa näkemistään näytelmistä.⁵⁴⁶ Yhtiön johtoon astuttuaan Hans von Rettig aloitti mittavat rakennushankkeet paitsi yksityisasuntonsa myös tehtaan puolella, Nunnankadun molemmin puolin. Tupakkatehdasta oltiin kehitetty jo 1920-luvun alussa hankkimalla saksalaisia, hollantilaisia ja ruotsalaisia savukkeentäyttö- ja hylsykoneita, vanunsyöttölaitteita sekä tupakanleikkuukoneita. Savukkeiden tuotanto lisääntyi ennätyslukuihin, ja 1920-luvun puolivälistä lähtien yrityksessä aloitettiin mittava tuotantolaitosten uudistaminen, keskittäminen ja laajentaminen – ”nykyaikaistaminen”, kuten Eric Bahne kirjoitti toiminimen 100-vuotishistoriikissa vuonna 1950. Vuosina 1928–1929 vanhaa tehdasta uudistettiin ja se yhdistettiin uuteen lisärakennukseen. Uudessa 67 metriä pitkässä, viisikerroksisessa tehdasrakennuksessa työvaiheet seurasivat toisiaan uusien, ”uudenaikaisinta rakennetta olevien” koneiden tehostamina.⁵⁴⁷

544 Jung & Jung, Konsuli Hans von Rettigin yksityistalo Turku, *Arkkitehti* 8/1933, 122.

545 Ks. Villa Keirknerin, nk. Marmoripalatsin rakennushistoriaselvitys Luhtala & Manninen 2012.

546 Hans von Rettigin muistikirja 193.1928, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA; Hakala 1994, 33–34.

547 Uusi tehdasrakennus, jonka arkkitehtina oli Albert Richardtson, ei saanut varauksetonta suosiota paikallisten silmissä. *Turun Sanomat* esitteli syyskuussa 1928 ”Turkulaista ja uutta eurooppalaista arkkitehtuuria” kuvin ja lyhyin kommentein. Mm. Le Corbusier’n töitä sisältäneessä kuvakoosteessa todettiin ranskalaisarkkitehti Robert Mallet-Stevensin modernistisesta suunnitelmasta: ”Yllättävän hieno uusi yksityisasunto Pariisissa”, mutta Rettigin tehdasrakennus Isolla Hämeenkadulla sai tyrmäyksen: ”Tyyliä ja mauton julkisivu”. *TS* 9.9.1928. Kirjoittajasta ei ole tietoa. Sivulla nähdään myös mm. Alvar Aallon Lounais-Suomen maalaistalo sekä Jung & Jungin Reginan talo, jonne myös N. Boman Oy muutti



Kuva 66. ”Nykykaikaiselle naiselle” suunnattu P. C. Rettig & Co:n mainos *Astrassa* vuonna 1934.

Tehtaanjohtajana Hans von Rettig oli siis tuotannon uudistushaluinen modernisoija, ajanmukaisen teknologian aktiivinen soveltaja. Myös tehtaan tuotteista välitettiin modernia mielikuvaa ruotsinkielisen naistenlehden lukijoille, kun Rettigin valmistamia savukkeita markkinoitiin uudelle, ”modernille naiselle” 1930-luvun alussa.

Niin moderni uudistaja kuin Hans von Rettig tehtaallaan olikin, myös historia kiinnosti häntä. Tässä hän seurasi erityisesti isoisänsä Fredrik von Rettigin esimerkkiä. Fredrik von Rettig oli ollut mm. aktiivinen toimija Turun kaupungin historiallisen museon perustamisessa (1881) ja Koroisten alueen arkeologisten kaivausten taloudellinen tukija. Fredrik von Rettig lahjoitti Turun kaupungille myös kirjastorakennuksen (1903), mikä sijaitsee palatsia viistosti vastapäätä Aura-joen vastarannalla. Tultuaan isänsä kuoleman jälkeen yrityksen omistajaksi ja johtajaksi Hans von Rettigin toimesta yritys lahjoitti Henning von Rettigin muistoksi uudelle Turun yliopistolle varat suomalaisen arkeologian ja kulttuurihistorian professuuriin.

myymälänsä.

Hans von Rettig oli keskeinen taustahenkilö ja rahoittaja myös Turun merenkulun historiaa käsittelevän tutkimuksen (*Åbo sjöfarts historia, 1927–1930*) synnyssä.⁵⁴⁸

Rettigin palatsi rakennettiin tyylimurroksen keskellä. Arkkitehtuurin historiassa Turku tunnetaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisen kansainvälisen modernismin varhaisena suosijana Suomessa. Kaupungin yleinen mielipide näytti suosivan keskustan komeita uusia kivitaloja ja modernia tyyliä.⁵⁴⁹ Muutamien korttelien päässä Villa von Rettigin rakennustyömaasta, joen toisella puolella valmistuivat tai olivat rakenteilla esimerkiksi Alvar Aallon toimiston sekä Erik Bryggmanin varhaiset uusien suunnitteluihanteiden mukaiset rakennukset. Aallon toimistossa aktiivisena osapuolena työskenteli Aino Marsio-Aalto ja heidän suunnittelemaansa Lounais-Suomen Maalaistentaloon (1927–1928) valmistui myös arkkitehtipariskunnan koti. Rakennus muuttui tyyliltään pohjoismaisesta klassismista kohti koristeettomampaa funktionalismia rakennusprosessin aikana ja sitä pidetään ”eräänlaisena avainteoksena Aaltojen siirtymisessä kansainväliseen modernismiin.”⁵⁵⁰ Von Rettigit ja Aallot muuttivat uusiin koteihinsa lähes samanaikaisesti joulukuussa 1928.

Villa von Rettig suunniteltiin tyylillisesti kuvastamaan ”vaikutusvaltaisen ja varakkaan” tilaajan asemaa, mutta myös sopeutumaan historialliseen lähiympäristöön.⁵⁵¹ Entisenä Turun kaupunginarkkitehtina Bertel Jung tunsi ympäristön. Hän arvosti ylipäättään vanhojen kaupunginosien ”pysyvää kauneusarvoa”⁵⁵² ja suhtautui uuteen funktionalismiin kriittisesti.⁵⁵³ Vuonna 1932 Suomen Arkkitehtiliiton (SAFA) julkaisemassa *Suomen Rakennustaidetta* -kirjassa, jonka toimituskunnan pu-

548 Turun yliopisto päätti osaltaan käyttää rahat toisin, sosiologian oppiaineen perustamiseen. Kulttuurihistorian professuuri toteutettiin vasta vuosikymmeniä myöhemmin (1972). Bahne 1950, 267; Hakala 1994, 41–42, 44; Seppinen 2008.

549 Lahtinen 2004, 159–160. Ks. myös Suominen-Kokkonen 2004, 84, 86–89.

550 Suominen-Kokkonen 2004, 91. Lounais-Suomen Maalaistentalosta laajemmin ks. Suominen-Kokkonen 2004, 90–93. Ks. myös Hipeli 2004a, 57–59; Hipeli 2004b, 70.

Alusta alkaen kansainvälisen modernismin hengessä suunnitellut standardivuokratulo (eli Tapani-talo) ja Turun Sanomien liike- ja asuintalo valmistuivat vuosina 1929 ja 1930. Bryggmanin siirtymää funktionalismiin kuvaava Asunto-osakeyhtiö Atriumin, Hospits Betelin ja Betel-kirkon uuden torniosan muodostama kokonaisuus rakennettiin vuosina 1926–1927 ja 1929.

551 Hilska 1994, 22.

552 ”Pilvenpiirtäjiä” vai ei?, *Arkkitehti* 3/1928, 34.

553 Bertel Jung kriittisesti esimerkiksi Helsingin keskustan pilvenpiirtäjähankkeesta 1928, ks. Laine 2011, 258–261; Bertel Jungin funktionalismiin kohdistuva kriittinen keskustelunavaus ”Funktionalismi” -artikkeli julkaistiin *Arkkitehti*-lehdessä 4/1930. Ks. myös Nikula 1990, 93, 99–100.

heenjohtajana Bertel Jung toimi, arkkitehti Hilding Ekelund luonnehti kirjoituksessaan Jung & Jungin uusimpia mittavia töitä, Hotelli Tornia (1929, valm. 1931) Helsingissä sekä asuin- ja liiketaloja Helsingissä ja Turussa sanoilla: ”korutonta rakennustaidetta klassilliseen henkeen”.⁵⁵⁴

Hillityssä ja pelkistetyssä muodossaankin klassistinen Villa von Rettig oli perinteitä kantavassa hengessä suunniteltu: ”Ulkoisesti palatsi edusti monumentaalista harmoniaa, joka tuntui korostaneen mielummin konservatiivisia arvoja ja perinteitä kuin dynaamista muutoksenhalua.”⁵⁵⁵ Barokin (kuten myös renessanssin) tyylipiirteiden lainaaminen oli ollut hyvin suosittua 1910-luvulta alkaen: rakennuksen funktio oli suunnittelun lähtökohta ja barokkia pidettiin sopivana esikuvana aateloituneen suvun, menestyneen tehtailijan ja johtajan kotiin. Rakennuksella oli esikuvana myös Ruotsissa, suvun muissa kartanoissa. Ajatellen 1920-luvulla käytyä kiistaa kielikysymyksestä ja suomalaisen ja suomenruotsalaisen kulttuurin ristiriidoista taidehistorioitsija Sari Hilska on tulkinnut rakennustaan arkkitehtuurin barokkiklassismin ruotsalaisten esikuvien vuoksi myös ”eräänlaisena muurien sisälle kätkeytyneenä suomenruotsalaisen kulttuurin linnakkeena.”⁵⁵⁶ Hilskan mukaan palatsia voi pitää ”eräänlaisena maaseutukartanon ja kaupunkipalatsin välimuotona”.⁵⁵⁷ Ruukinkartanoiden aika oli ohi, mutta kuten nekin aikanaan myös Rettigin kartanomainen yksityiskoti puistoineen yhdessä tehdasmiljöön kanssa muodosti ympäristöstään erotautuneen saarekkeen.⁵⁵⁸ Voidaan kuitenkin ajatella, että vaikka Rettigin asunto ja tehdas, Hans von Rettigin koti ja työpaikka, olivat lähellä toisiaan, kodin ympärillä oleva muuri myös erotti nämä kaksi sfääriä toisistaan 1800-luvulla kehkeytyneen porvarillisen elämänmuodon mukaisesti.

Juuri modernin kokemuksessa tärkeän julkisen ja yksityisen tilan problematiikan ja modernin yksityisyyden näkökulmasta keskeinen elementti on rakennusta ympäröinyt poikkeuksellisen massiivinen muuri. Se rajasi palatsin pihoineen paitsi Nunnankadun toisella puolella olevasta tehdasympäristöstä myös muusta kaupungista ja kaupunkilaisista. Muuri tarjosi suojan niin uteliailta katseilta kuin fyysiseltä lähestymiseltäkin, mikä oli

myös yhteiskunnallisesti levottoman ajankohdan (rakennuksen valmistuessa sisällissodasta oli kulunut vasta kymmenen vuotta) näkökulmasta huomioon otettava asia.⁵⁵⁹ Rettigin palatsin yhteydessä muurin voi katsoa edustavan eräänlaista jatkumoa keskiaikaisesta kaupunki- ja linna-arkkitehtuurista puolustusmuureineen 1800-luvun porvarillisen kotikulttuurin ihannoiman koti turvapaikkana -ajatteluun. Turkulaisten mielissä muurin sisällä olevasta palatsista puutarhoineen tuli salaperäinen linnake, jossa maan vauraimpiin lukeutuva mies perheineen eli elämäänsä tiukasti yksityisyyttään suojellen.⁵⁶⁰ Yksityisen perhe-elämän erottaminen korostui julkisen kaupunkitilan keskellä.

Aino ja Alvar Aallon uudesta kodista Lounais-Suomen Maalaistentalossa tuli puolestaan median välityksellä pian julkisesti tunnettu. Erityisesti sen Saksasta hankituilla metalliputkikalusteilla sisustettuja huoneita esiteltiin laajasti lehdissä. Julkisuudella oli epäilemättä roolinsa arkkitehtien uran edistämiseksi. Renja Suominen-Kokkonen sanoin: ”Muutamain tarkoin valikoiduin kuvin tuotiin yleisön tietouteen äskettäin Turkuun muuttaneen nykyaikaisen arkkitehtipariskunnan asunto, joka huokui mannermaisena uuden muotoilun tuntemusta.”⁵⁶¹ Sen sijaan yleisön nähtävälle ei tuotu Aino Aallon perimää kustavilaistyylistä ruokasalinkalustoa, jota asunnossa myös päivittäin käytettiin.⁵⁶² Hans ja Edith von Rettigin uudesta Villa von Rettigistä ei sisustuskuvia julkisuudessa juurikaan nähty. Vuonna 1933 arkkitehtitoimisto Jung & Jung kirjoitti *Arkkitehti*-lehden rakennuksesta lyhyen esittelyn, jonka kolmesta valokuvasta yksi esittää rakennuksen sisustusta: hallista otetun kuvan keskellä koemielee Bomanin valmistama barokkikaappi.⁵⁶³

Uuden tyylin orastaessa lähistöllä Villa von Rettig viittasi arkkitehtuurillaan menneisyyteen, ja varsinkin sen sisustuksessa historiatyyliellä oli merkittävä rooli. Rakennuksen sisätilat jäsenyivät

554 Ekelund 1932, XVIII.

555 Hilska 1994, 22–23. Tarja-Tuulikki Laaksosen kuva rakennushistoriallisessa tutkimuksessa suunnitteluprosessin aikana tapahtunutta muutosta pelkistetympään muotoon. Laaksonen 1995, 25–32. Suunnitelmat tehtiin ilmeisesti varsinkin nopeasti ja on pidetty mahdollisena sitäkin, että Valter Jung hyödynsi aikaisemmin suunnittelemaansa, mutta toteuttamatta jäänyttä huvilaa vuodelta 1917. Hilska 1994, 14–16.

556 Hilska 1994, 23.

557 Ibid., 21.

558 Ibid.

559 Hilska 1994, 20; Laaksonen 1995, 26. Turvallisuuksi oli ajateltu myös juhla-kerroksen ikkunoiden rautakaihtimien kohdalla. Hakala 1994, 8.

560 Hilska 1994, 20; Hakala 1994, 72–73. Kun Rettigit myivät palatsin vuonna 1988 Turun Työväen Säästöpankille, ovet aukaistiin muutamaksi päiväksi yleisölle: ”Kun Rettigin palatsin kesällä 1988 vaihtoi omistajaa, turkulaisille tuli ensimmäisen kerran mahdollisuus päästä rakennusta ympäröivän muurin sisäpuolelle tutustumaan salaperäisyyttä ja mielikuvitusta kiehtoneeseen kohteeseen.” Laaksonen 1995, 5. Ks. myös esim. Eva Latvakangas, *Tupakkatehtailijan turvapaikka*, *TS* 18.9.2011.

561 Suominen-Kokkonen 2004, 102.

562 Ibid.

563 Jung & Jung, Konsuli Hans von Rettigin yksityistalo Turku, *Arkkitehti* 8/1933, 123. Julkaistu kuva on Valokuvavaa-voiton ottama ja se on osa rakennuksen huoneita kuvaavaa sarjaa, jonka muita kuvia ilmeisesti ei julkaistu. Carl-Johan Bomanin arkistossa on Welinin ottamat kuvat hallista, salongista ja ruokasalista. IV 1, CJBA, KA.

1800-luvun porvarillisen asuntoihanteen mukaisesti julkiseen, yksityiseen ja talousosaan. Hans von Rettigin konsulintoimen vuoksi edustamisella oli rakennuksessa erityinen rooli. Julkisia edustustiloja olivat pääkerroksen halli, herranhuone (kirjasto), salonki, ruokasali ja talon joenpuoleisen päädyn rotundaan sijoitettu huone, joka piirustuksissa nimitään talvipuutarhaksi, mutta josta perhe käytti nimitystä rundeli ja jota käytettiin tarpeen mukaan ruokailutilanakin merkittävien lounas- tai illallisvierailujen yhteydessä. Yksityiset tilat makuuhuoneineen ja salonkeineen olivat toisessa kerroksessa, ja taloustilat puolestaan pääkerroksen alapuolella. Ylimmässä kerroksessa olivat observatorio sekä biljardisali, jonne myöhemmin sijoitettiin Hans von Rettigin keräämä laivojen pienoismallien kokoelma. Tässä tutkimuksessa käytetyt lähteet eivät kerro sitä, millä tavoin taloon vuonna 1928 muuttanut lapsiperhe käytti pääkerroksen huoneita arkisessa elämässään, mutta viimeistään 1940-luvun lopulta eteenpäin edustustilat olivat myös perheen jokapäiväisessä käytössä.⁵⁶⁴

Aikaisemmassa muotoilun (ja tähän liittyen myös huonekalusuunnittelun ja sisustusarkkitehtuurin) historiantutkimuksessa modernismin (tai modernin liikkeen) keskeisenä ominaispiirteenä on pidetty sen historismivastaisuutta. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen kiteytyneen uuden ideologian ja tyylin olennainen vastakohta oli nimenomaan historismi, jota sisustuksissa ns. tyylikalusteet edustivat. Paul Greenhalghin mukaan historismivastaisuuteen päädyttiin useasta modernistisen ideologian lähtökohdasta. Ensinnäkin ajatus edistyksestä ja parempaan etenevästä kehityksestä perusteli menneisyydestä kumpuavien tyylien tai niihin viittaavien elementtien karsimisen pois uuden tyylin muotokielestä. Universalismin hengessä kehitettiin aikaan ja paikkaan sitomisen sijaan abstraktia, geometriaan perustuvaa muotokieltä.⁵⁶⁵ Historiatyyleissä käytettiin usein sorvattuja ja veistettyjä koristeaiheita, jotka pölyä kerätessään olivat myös modernin tieteen löytämän ja korostaman puhtauden ja hygienian tärkeyden vastaisia ominaisuuksia.

Historiatyylien suhde moderniin elämään tai modernin kokemiseen on kuitenkin noussut esiin uudemmassa sisustushistorian tutkimuksessa aikaisemmasta poikkeavalla tavalla.⁵⁶⁶ Modernin ja historian suhde näyttäytyy uudessa valossa tutkimuksissa, joissa lähtökohdana on ajatus modernista interiööristä laajemmin liittyneenä ihmisten kokemukseen modernista maailmasta, joka heidän

ympäristössään kehkeytyi. Olennaista tässä on aikajänteen venyttäminen 1800-luvulle, ja – jo edellä käsiteltyyn – porvarillisen asunnon kehkeytymiseen. Penny Sparke ajoittaa modernin interiööriin 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun puoliväliin ja määrittelee sen ”as the inside location of people’s experiences of, and negotiations with, modern life”.⁵⁶⁷ Interiöörin visuaalisella kielellä, tyyllillä ei ole tästä lähtökohdasta, interiööriin (joka voidaan suomentaa paitsi sisustukseksi myös sisätilaksi) kiinnitetystä modernin kokemuksesta katsoen rajaavaa merkitystä.⁵⁶⁸ Sen sijaan sillä on, että koti muodostaa yksityisen turvapaikan vastakohtana moderniin liittyville kodin ulkopuolisille rasitteille. Jatkuvan muutoksen keskellä historiatyylit liittyivät pysyvyyteen, jatkumoon, kokemukseen turvallisuudesta, mikä oli ollut kodin keskeinen tehtävä modernissa maailmassa 1800-luvulta alkaen.

Tyylhistorian näkökulmasta 1920-luvun modernisoitumista on tarkasteltu klassismin traditiota vasten, ja esimerkiksi arkkitehtuurin historiassa on oltu kiinnostuneita jatkumosta, jolla arkkitehtien kuten Alvar Aallon tai Erik Bryggmanin suunnittelemissa rakennuksissa klassismin muotokielen koristeellisuus on vähitellen karsiutunut ja antanut tilaa ”puhtaalle” funktionalismille.⁵⁶⁹ Sisustusten yhteydessä taas esimerkiksi Sabine Wieberin tutkimassa 1800-luvun lopun Saksassa historiatyylien yhtäjaksoisen suosion on nähty päättyneen 1890-luvulla, jolloin ”moderni liike” (jugend) alkoi näkyä ja historiatyylit väistyivät taka-alalle. Kuitenkin Wieberin tutkimien historiallisten tai modernien tyylien aikalaisvastaanoton tarkastelu paljastaa monipuolisemman suhteen myös historiatyylien kokeamiseen osana ”ajankohtaisena olemista”.⁵⁷⁰

Menneisyyteen viittaavat tyylit saattoivat myös tulla tiettyinä ajankohtana muodikkaiksi. Penny Sparken mukaan huonekalujen tyyllillä ei ollut lopulta niinkään suurta merkitystä modernisuuden ilmaisussa kuin sisustustavalla (’decorative scheme’). Esimerkiksi 1900-luvun alussa amerikkalaisen sisustussuunnittelija Elsie de Wolfin kirjoittamassa sisustusoppaassa vanhojen historiatyylien joukosta nostettiin esiin 1700-luvun Louis XV ja Louis XVI -tyylit, joiden nähtiin soveltuvan hyvin ajanmukaisiin ihanteisiin. Niiden kevyet, heleät värit ja suhteellisen yksinkertaiset muodot tarjosivat modernin vaihtoehdon viktoriaaniselle sisustukselle.⁵⁷¹ Historia lomittui moderniin tyyliin myös 1920-luvun englantilaisissa muotilehdissä esitetystä sisustustyylistä, jota Christopher Reed on kutsunut nimellä ”Amusing style”. Tässä keskeistä oli sisustajan boheemi vapaus valita sisustuk-

564 Hakala 1994, 14; Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017.

565 Greenhalgh 1990, 11. Historismin vastustamisessa jo 1900-luvun alun saksalaisessa taideteollisuuskeskustelussa ks. Schwartz 1996, 19.

566 Esim. Sparke 2008; Wieber 2009; Reed 2009.

567 Sparke 2008, 8.

568 Ibid., 8–9, passim.

569 Ks. esim. Nikula 1981, 72–88.

570 Wiber 2009, 53, 58–63.

571 Sparke 2009, 70–71.

seensa juuri sellaisia huonekaluja ja esineitä kuin häntä ”huvitti”. Lopputulos nähtiin nimenomaan modernina.⁵⁷² Myös art decoon liittyy ajatus eklektisyydestä ja esineissä näkyvä inspiroituminen muiden lähteiden ohella myös historiatyyleistä.⁵⁷³

Villa von Rettigiä voidaan tarkastella myös näistä lähtökohdista käsin. Rakennus ja sen sisustus sisälsivät historiaan ja menneisyyteen viittaavia elementtejä, mutta minkälaisia ne tarkemmin ottaen olivat? Hans von Rettig edusti paitsi ajanmukaista teollisuutta myös mittavaa, perittyä vaurautta – ja mitä ilmeisimmin tähän liittyvää säädynmukaista sisustuskulttuuria – sekä historiaharrastusta. Tilaa-ajan persoonalla, mieltymyksillä ja harrastuksilla oli paljon merkitystä sisustuksen yksityiskohdissa.⁵⁷⁴ Vanhoja historiallisia tyyliä kertaavien tyylihuonekalujen valmistuksessa Bomanilla oli puolestaan jo pitkät perinteet. Asiaan oli perehdytty tehtaan toiminnan alkuajoista alkaen ja historiatyylisiä kalustoja oli valmistettu koko tehtaan toiminnan ajan ja edelleen valmistettiin.⁵⁷⁵

Minkälainen rooli N. Boman Oy:llä oli Villa von Rettigin sisustuksessa? *Arkkitehti*-lehdessä julkaisussa rakennuksen esittelyssä Valter Jungin (avustajanaan mm. Gunnar Nordström) kerrotaan suunnitelleen ”kaiken sekä ulko- että sisäarkkitehtuurin” lukuun ottamatta ”ruokasalin ja herranhuoneen sisustusarkkitehtuuria”, joka suunniteltiin Bomanilla. Lisäksi Henry Ericsson suunnitteli ”muutamia yksityiskohtia” halliin.⁵⁷⁶ On kuitenkin ilmeistä, että ruokasalin ja herranhuoneen lisäksi myös muihin huoneisiin sijoitettuja huonekaluja piirrettiin ja valmistettiin Bomanilla. Näitä huonekaluja oli alun perin ainakin hallissa, Hans von Rettigin työhuoneessa sekä talvipuutarhassa.⁵⁷⁷

572 Reed 2009, 83.

573 Benton & Benton, 14, 16.

574 Laaksonen 1995, 26.

575 Ks. N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, piirretty kuvasto s.a. [1897–1900], Museoarkisto, TMK (näköispainos *N. Bomans Ångsnickeri, Åbo* 2002); N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, mallikansio s.a. [1906–1911], IV 1:2 CJBA, KA; Ivan Kudrjazewin kirje Paula Toppilalle 27.9.1992, PT; Käyntejä huonekaluliikkeissä ja puusepäntehtaissa, *Domus* 7/1930, 161–162; Elsa von Born, Genom ett nytt stort affärspalats, *Astra* 12/1930, 284; Röhneholm 1945, 188.

576 Jung & Jung, Konsuli Hans von Rettigin yksityistalo Turku, *Arkkitehti* 8/1933, 122; Hilska 1994, 16-17.

577 Turun museokeskuksen Rettig-kokoelmassa on lukuisia Bomanilla laadittuja piirustuksia huonekaluista ja seinäpaneelista myös halliin, kirjastoon sekä talvipuutarhaan. Piirustukset, Villa von Rettig, Museoarkisto, TMK; Laaksonen 1995, 37, 40. Huonekaluissa ja kalustoissa, jotka ovat aikanaan sijainneet palatsin hallissa, Hans von Rettigin työhuoneessa, ruokasalissa ja talvipuutarhassa, on Bomanin osoittavia tunnistaita (esimerkiksi kaapin tai laatikon avain, jossa on nimi ”Boman”, tai hallin kaapin oven sisäpuolelle intarsiatekniikalla tehty Bomanin tunnistaita) tai perimätiedon mukaan ne ovat Bomanilla valmistettuja. Säilyneissä huonekaluissa ei kuiten-



Kuva 67. Villa von Rettig. Halli eteisen suunnasta kuvattuna alkuperäisessä asussaan. Kuva julkaistiin myös rakennuksen esittelyssä *Arkkitehti*-lehdessä vuonna 1933.

N. Boman Oy:n osuuden tarkka erottaminen Jungin suunnitelmista sisustusarkkitehtuurinkaan osalta ei ole kaikilta osin aivan yksiselitteistä,⁵⁷⁸ eikä yhteistyö myöskään sujunut täysin ongelmitta. Asiaa koskevissa kirjeissä Paul Boman kirjoittaa, että lähtökohtana oli ollut, että Boman piirustuskontto-reineen toimii suunnittelutyössä arkkitehtitoimiston ohjeiden mukaisesti, mutta aikataulun kiristyessä ja tarvittavien ohjeiden puuttuessa Bomanilla oltiin

kaan aina ole Boman-tunnistetta. BA; Carl-Johan Bomanin arkistossa on Villa von Rettigistä Welinin valokuvaamon ottamat kuvat hallista, salongista ja ruokasalista sekä halliin sijoitetusta arkusta, joka oli mukana myös Suomen osastolla Barcelonan maailmannäyttelyssä 1929 (ks. luku 3.4.2.).

578 Esimerkiksi hallin seinäpanelointeja suunniteltiin sekä Bomanilla että Jung & Jungilla. Luettelo piirustuksista, Villa von Rettig, Museoarkisto, TMK; Laaksonen 1995, 35–36. Villa von Rettigin arkistossa on myös toteutumatta jääneitä huonekalupiirustuksia, joten prosessin edetessä muutoksia on tehty joko yhdessä tilaajan tai arkkitehtitoimiston kanssa. Hans von Rettigin yksityisarkistossa on Bomanin kirjeitä, joissa häntä pyydetään tarkistamaan tehdyt kalustusehdotukset isoon ja pieneen ruokasaliin, kirjastoon sekä halliin (ks. Ab N. Boman Oy:n kirjeet Hans von Rettigille, Åbo 14.5.1928 ja Helsingfors 11.8.1928) sekä ilmeisesti talvipuutarhaan viittaavaan ”seurusteluhuoneeseen” (Ab N. Boman Oy:n kirje Hans v. Rettig, Åbo 25.4.1929), Brev 1929, kotelot 138 ja 139, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA.



Kuvat 68 ja 69. Villa von Rettig. Halli eteiseen ja yläkertaan johtavien portaiden suuntaan sekä vastapäiseen suuntaan kuvattuna 1970-luvulla. Kuva 70. oikealla yllä. Villa von Rettigin hallin korkea kaappi, yksityiskohta.

ryhdytty laatimaan suunnitelmia itsenäisesti Hans von Rettigin toiveiden pohjalta. Kaikki ehdotukset oli kuitenkin lähetetty Jung & Jungille hyväksyttäväksi.⁵⁷⁹ Bomanin piirustuskonttorissa tehdyissä, Bomanin leimalla varustetuissa huonekalu- ja sisustuspiirustuksissa – joko toteutetuissa tai ei-toteutetuissa – on miltei poikkeuksetta signeeraus ”LK”, mikä todennäköisesti kuuluu Venäjältä Suomeen emigroituneelle ja Bomanilla työskennelleelle arkkitehti Leonid Kurpatowille.⁵⁸⁰

579 N. Boman/Paul Bomanin kirje Herr Konsul Hans von Rettigille, Helsingfors 3.5.1928 ja kopio [N. Bomanin] kirjeestä Arkitekturbyrån Jung & Jungille, Helsingfors 3.5.1928, Brev 1929, kotelo 139, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA.

580 Villa von Rettig, Piirustuskokoelma, Museoarkisto, TMK. Se, miten itsenäisesti Kurpatow suunnitteli piirtämiään malleja ja mikä rooli esimerkiksi Carl-Johan Bomanilla oli Villa von Rettigin sisustusten suunnittelussa yleensä, jäävät tässä vaille vastausta. Arkkitehti Leonid Kurpatowin samoin kuin toisen Venäjältä Suomeen muuttaneen arkkitehti Istselenovin työskentelystä Bomanilla on kertonut hänen kollegansa, myös Venäjältä Suomeen emigroitunut Ivan Kudrjazew Paula Toppilalle Suomen venäläistä taiteilijayhdistystä käsittelevän taidehistorian pro gradu -tutkielman aineistonkeruun yhteydessä. Paul Bomanin perustettua Helsinkiin oman puusepäntehtaansa Leonid Kurpatow muutti Helsinkiin ja jatkoi työskentelyään ko. yrityksen palveluksessa. Istselenov puolestaan muutti jossakin vaiheessa Ranskaan. Ivan Kudrjazewin kirjeet Paula Toppilalle 22.8.1992, 18.9.1992 ja 27.9.1992, PT. Ks. myös Toppila 1993.

Historiaan viittaavia huonekaluja tavattiin Villa von Rettigissä ainakin kolmessa muodossa: ensinnäkin antiikkikalusto, toiseksi tyylikausien pohjalta tehdyt toisintokalusteet (hallin barokkiin viittaavat kalusteet) ja kolmantena muotona olivat historiatyylisen muotoihin perustuvat, mutta uusiin tarpeisiin sovitettuja, nykyaikaistettuja tyylihuonekaluja. Seuraavassa tarkastelen Villa von Rettigin sisustusta erityisesti yhden huoneen, hallin ja sen barokkiin viittaavien huonekalujen osalta. Tämän jälkeen tarkastelen tarkemmin Hans von Rettigin työhuoneeseen ja talvipuutarhaan suunniteltuja chippendale- ja kiinalaistyyllisiä huonekaluja.

Hallia on pidetty yksityisen ja julkisen välisen rajakäynnin näkökulmasta keskeisenä tilana kodin sisäpuolella.⁵⁸¹ Vuoden 1928 näkökulmasta halli huoneena viittasi sekä menneisyyteen että nykyiseen. Sen juuret juonsivat keskiaikaiseen linna-arkkitehtuuriin, mutta 1800-luvun mittaan halli tuli uudelleen suosituksi erityisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun huviloissa ja maaseututaloissa ulkomailla ja myös Suomessa. 1800-luvun lopun halli poikkesi aikaisemmasta arkisemmalla luonteellaan. Niistä tuli usein talon keskuksina toimivia monitoimitiloja, tapaamisiin ja esimerkiksi pelien pelaamiseen sopivia olohuoneita. Saksassa niiden nähtiin myös vahvistavan perheyhteisöä kodeissa,

581 Keeble 2013, 27.



Kuva 72. Hallin arkun kannessa on Turun kaupunkia vuonna 1928 kuvaava intarsia: vasemmalla tuomiokirkko, oikealla Turun linna, oikeassa alakulmassa Bomanin tehdas ja keskellä Villa von Rettig.

joissa oli nyt aikaisempaa enemmän perheenjäsen-ten yksityisiä tiloja.⁵⁸² Suomessa halli oli keskeinen huonetila myös uusien asuinkerrostalojen asunnois-sa, joita 1920- ja 1930-luvulla rakennettiin Helsin-gissä uuteen kaupunginosaan, uuden keskiluokan ja sivistyneistön asuttamaan Töölöön.⁵⁸³

Vaikka poikkeuksellisen komean yksityistalon, Villa von Rettigin, vertailu modernin (keskiluok-kaisen) asunnon ominaispiirteisiin voi tuntua vä-kinäiseltä, se ei ole täysin hedelmätöntä. Villa von Rettigissä halli oli edustusfunktion kannalta keskei-nen huone, sillä siellä vieraat vastaanotettiin ennen siirtymistä herranhuoneeseen (kirjasto), salonkiin ja edelleen ruokasaliin ja talvipuutarhaan.⁵⁸⁴ Hallin tak-ka ja sen edustalle sijoitettu mukavannäköinen sohva viestivät kuitenkin myös tilan käytöstä porvarillisen kodikkuuden hengessä. Villa von Rettigin halli oli-kin viimeistään 1940-luvun lopulta alkaen myös yk-sityiskäytössä keskeinen oleskelutila, jossa vietettiin arkisinkin aikaa ja jossa myös esimerkiksi joulukuu-sella oli vakioapaikkansa. Myöhemmin huoneessa oli (kaappimallinen) televisiokin.⁵⁸⁵

Halliin oli sijoitettu Bomanilla suunnitellut ja val-mistetut barokkityyliset kalusteet, kookas 3-ovinen kaappi sekä arkku, jonka kannessa oli Turku-aiheinen intarsia. Vastakkaisille sivuille sijoitettujen kaapin ja arkun molemmin puolin sijoitettiin käsinojalliset, samoin barokkityyliset tuolit. Kuten edellä mainittiin, takan äärelle sijoitettiin mukavan- ja pehmeännäköi-nen sohva, jonka pallojalat kävivät yhteen barokki-kaapin ja -arkun kanssa. Sohvan selkänojaa vasten oli puolestaan sijoitettu kapea pöytä, jolla oli – vuonna



Kuva 71. Villa von Rettigin hallin arkku, materiaalina on jalopähkinä.

1933 julkaistuissa valokuvassa – Hans von Rettigin työhön liittyen laivan pienoismalli. Halliin oli tässä vaiheessa sijoitettu myös flyygeli.

Hallin ikkunoiden väliin sijoitetun, jalopähkinä-puusta valmistetun barokkiarkun – joka pian lainattiin Barcelonan maailmannäyttelyn Suomen osastolle esi-teltäväksi (ks. luku 3.4.2.) – kannessa on intarsia, joka esittää Turun kaupunkia vuonna 1928. Intarsian on Carl-Johan Bomanin idean pohjalta piirtänyt Gunnar Clément, Bomanin johtajien sisaren poika, ja sen on toteuttanut Hjalmar Ericsson.⁵⁸⁶ Intarsia kuvaa kau-

586 Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan valokuvan taak-se on kirjoitettu: ”Denna kista tillhör Svenska General kon-suln Dr. Hans von Rettig, Åbo. Å locket en stiliserad intarsia, vy av Åbo stad, tecknad av Gunnar Clément (enl. ide utkast av C-J Boman) Decoupeur Hj. Eriksson” CJBA. Toisen kuvan taakse on kirjattu arkun mitat: ”lock 147 x 60 cm, höjd 72 cm”. Valok. CJBA, KA. Arkun suunnittelija jää epäselväksi, mutta Carl-Johan Boman valikoi sen mukaan lähettäessään esimerkkejä uransa aikana suunnittelemistaan huonekaluista amerikkalaiselle professori Mary Jo Wealelle 1960-luvun lopulla, I 4:3, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin kirje Hans von Rettigille 5.4.1929 Turku. ELKA/Rettigin perharkisto/Hans

582 Amberg 2003, 75–81

583 Saarikangas 2002, 180–181.

584 Hallin käytöstä tässä roolissa erityisesti aristokratian kodeissa ks. Macknight 2009, 84.

585 Birgitta Packalénin haastattelu, 19.4.2017.

pungin läpi virtaavaa jokea ja sen varrella olevia rakennuksia. Turkuu katsellaan (uuden) kauppatorin suunnasta: kuvan vasenta ja oikeaa reunaan rajaavat Suomen uskonnollisen ja hallinnollisen varhais historian vakaat tuntomerkit: Turun tuomiokirkko ja Turun linna. Keskellä takana nähdään vasemmalla C. L. Engelin piirtämä tähtitorni sekä oikealla Martinmäen tuulimylly. Oikeassa alareunassa, linnan naapurina nähdään Bomanin tehdas. Intarsian keskellä on kokonaisuuden tärkein rakennus: kaupungin ytimessä – niin intarsiassa kuin todellisuudessa – sijaitsi uusi yksityiskoti, Villa von Rettig, jonne arkku suunniteltiin ja jossa se sijaitsi. Intarsian voi nähdä esityksenä Rettigin perheen ja sen edustaman (ruotsinkielisen) teollisuuden, yksityisen toimijuuden, omistajuuden ja vallan asemasta Turun kaupungissa vuonna 1928.⁵⁸⁷

Runsain veistoksien ja voimakaskuvioisten vaneeripintojen yhdistelmällä koristeltu, pähkinäpuusta valmistettu barokkityylinen kaappi muistutti läheisesti Bomanin edellisenä vuonna (1927) Huonekalumessuilla esittelemää mallia, jonka ”loistoa” messuvieraat ihailivat, mutta joka nimenomaisesti ”loistotuotannon” edustajana sai osakseen myös kritiikkiä messujen julkisissa arvosteluissa (tästä tarkemmin luvussa 3.4.). Kaapin otsalaudassa on von Rettig-suvun vaakuna ja ovien sisäpuolelle on tehty intarsiatekniikalla monogrammit, jotka kertovat sekä huonekalun omistajan (”H. v. R.”) että tekijän (”Boman”) ja valmistusajankohdan (”1928”).⁵⁸⁸ Jo syntymähetkellään esine ikään kuin signeerattiin, kiinnitettiin syntyänsä ja sen syntyyn vaikuttaneisiin ihmisiin (omistajaan ja valmistajaan). Omistajaan, sukuun ja Hans von Rettigiin viittaava tunnistus toistuu Villa von Rettigin sisustuksessa, erityisesti kiinteissä sisustuksissa, kuten esimerkiksi patterinsuojuksissa.⁵⁸⁹ Tämä liittyy omistajuutta viestittävään nimikointiperinteeseen, mutta nostaa tässä tapauksessa kiinnostavasti esiin myös talon sisustajan ja yleisemmin sisustamiseen liitetyn sukupuolen. Tämän tutkimuk-

von Rettig/ Brev/1929/kotelo 139.

587 Vuonna 1930 arkku oli yleisön nähtävillä Helsingissä, Bomanin uuden näyttelyhuoneiston aulassa. Näyttelyssä vierailut ja siitä ruotsinkieliseen naistenlehti *Astraan* kirjoittanut toimittaja Elsa von Born kuvaili arkkuja: ”Vi se här den praktfulla Åbokistan, känd från Barcelona utställningen, ett mästerverk i komposition och snickarkonst, kistan från anno 1928 med bilder av det nutida Åbo med dess måleriska profil och gatubild. Det är en hel saga inristad på valnötgrund med en himmel i flaming björk, med moln av askfånér, med berg i masur, med än i cederträ, en tavla med domkyrkan, observatoriet, väderkvarnen, med Rettigska huset och Bomans fabrik, allt i valnöt, mahogny, palisander m.m. konstrikt och skickligt sammanfogat.” Elsa von Born, *Genom ett nytt stort affärspalats*, *Astra* 12/1930, 284.

588 Villa von Rettigin hallin kaappi. Yksityisomistus, BA.

589 Ulla Clercin havainto näyttelyn rakentamisen yhteydessä kesällä 2018.

sen käytössä olleiden lähteiden valossa Villa von Rettigiä sisustettiin nimenomaan Hans von Rettigin, ei hänen vaimonsa Edith von Rettigin, toimesta. Aikaisempien vuosisatojen aateliskulttuurin osalta tutkimuksissa on todettu, että puolisoitten aktiivisuutta ja roolia sisustuksia koskevissa päätöksissä on joskus vaikea tavoittaa lähdeaineistoista, mutta tapauksittain katsottuna palatsien sisustukset ovat voineet olla niin kreivin kuin kreivittärenkin vastuulla olleita hankkeita.⁵⁹⁰ 1800-luvulta kumpuavan ihanteen mukaisesti porvarillisen kodin sisustaminen taas nähtiin naisten alueena.⁵⁹¹

Hallin sisustuksen barokkityyli oli linjassa rakennuksen arkkitehtuurin kanssa. Hallin sohvien tapauksessa kysymys oli uudentyypin huonekalun liittämistä pienellä yksityiskohdalla vanhaan tyyliin: pallojalat (barokki) kannattelivat linjoiltaan modernia, mukavannäköistä sohvia. Aristokraattisen ja edustavan barokin keskelle muodostui porvarillisen, perhekeskeisen kodikkuuden saareke: takkatulen äärelle istujat kokoava sohva. Huonekalutyypinä sohva saati sen mukavuus eivät kuuluneet 1600-luvun barokkiin vaan olivat myöhempien aikojen tuottamia ilmauksia, tarpeita ja tuotteita. Erityisesti istuinten *mukavuus* oli ominaisuus, joka syntyi 1700-luvulla, korostui 1800-luvun porvariskodin sisustuksessa ja oli ajankohtainen myös 1920-luvun lopun suomalaisessa sisustuskeskustelussa (aiheeseen palataan luvussa 4.1.2.).

1700-luvun englantilaisesta Chippendalesta tuli ajankohtainen muotityyli 1920-luvulla niin Ruotsissa kuin Suomessa, ja se oli erityisen suosittua raskaiden ja hienoina pidettyjen renessanssi-, barokki- ja empiretyylikalustojen rinnalla ruokasalissa, herrainhuoneessa, olohuoneessa tai kirjastossa.⁵⁹² Sillä oli keskeinen rooli Villa von Rettigissä ja samoihin aikoihin tyyli oli erityisellä tavalla esillä myös N. Boman Oy:n mainoksissa.⁵⁹³ Chippendalella oli elementtejä ranskalaisesta rokokoosta (kaarevat etujalat) ja kiinalaisesta huonekalutraditiosta (kynsipalloaiheet). Kiinalais- ja japanilaisaiheet olivat ylipäätään muodikkaita 1920-luvun sisustuskulttuurissa. Tämä liittyy yleisempään kiinnostukseen ulkoeurooppalaisiin kulttuureihin, mikä oli luonteenomaista sittemmin myös art decoksi kutsutulle,

590 Ilmakunnas 2012, 237–238.

591 Tosin tutkimuksissa on myös voitu todeta, että sivistyneistön ja porvariston keskuudessa kodin sisustaminen saattoi hyvin olla myös miesten kiinnostuksen kohteena. Porvarillisesta kotikulttuurista ks. esim. Sarantola-Weiss 2003, 57–69. Sivistyneistöperheen miehen kiinnostuksesta sisustukseen esimerkiksi Oskar Hultmanin tapauksessa ks. Elomaa 1998. Ks. myös Saarikangas 2002, 158.

592 Eklund Nyström & Nyström 2008, 249.

593 Esim. Bomanin mainos, Kuka oli Chippendale?, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Mainos julkaistiin ainakin *Helsingin Sanomissa* 1.12.1929 ja *Uudessa Suomessa* 8.12.1929.

Kuva 73. Hans von Rettigin työhuone, joka sisustettiin nykyaikaistuin Chippendale-tyylin kalustein. Keskellä takana on radio-gramofonikaappi, joka suunniteltiin ja valmistettiin Bomanilla vuonna 1948. Moderni teknologia naamioitiin tyyliin sovitettuun kaappiin. Kuva on 1970-luvulta.



1920-luvun modernille tyyliille (ks. luku 3.3.3.).⁵⁹⁴

Mukavuus nähtiin 1920-luvulla keskeisenä ominaisuutena, jota esimerkiksi Villa von Rettigin rakentamisen aikoihin Paul Boman korosti ”aikamme hermostuneen, yllirasittuneen konttori-ihmisen” tarvitsevan kotinsa huonekaluilta. Juuri mukavuuden lisäämiseksi myös historiallisia tyylejä oli uudistettava.⁵⁹⁵ Chippendale-tyyliset, mukavat ja pehmusetut istuinhuonekalut, sekä työpöytä ja sohvapöytä suunniteltiin ja valittiin myös Hans von Rettigin työhuoneeseen.⁵⁹⁶ Kysymyksessä oli nimenomaisesti historiasta lähtevä, mutta oman aikansa ja tilaajan tarpeisiin sovellettu tyyli. Matalat istuimet

oli tarkoitettu työhuoneessa lukemista varten sekä myös rauhallisiin keskusteluihin muiden kanssa. Joulukuussa 1929 Boman mainosti nykyaikaistettuja (moderniserad), mukavia chippendaletuolejaan myös sanomalehdessä: ”Ni ser [i vår utställning] en möbel i moderniserad Chippendale. Om Ni sjunker ned i en länstol, vill Ni inte gärna resa Er igen – så bekväm är stolen.”⁵⁹⁷

Chippendale-tyyli liitettiin kiinnostavasti myös sukupuoleen. Bomanin julkaisemassa mainoksessa, jonka otsikkona oli ”Kuka oli Chippendale?”, kerrottiin:

Hän oli Rococo-ajan Englannissa suuntaa määrävä käsityömestari ja huonekalukauppias. Chippendale loi oman, erikoisen ja kauniin huonekalutyylin, jossa nähdään ranskalaisen rococon ja kiinalaisen taiteen vaikutuksia. Hän eli v. 1719–1779. Vielä meidän päivinämme näkee Chippendale-huonekaluja. Rococo-tyyli esiintyy niissä miehekkäämpänä ja niin sanoaksemme painavampana kuin samanaikaisissa ranskalaisissa huonekaluissa. – – Meillä on myöskin huonekaluja, jotka edustavat barokki-, biedermeier-, Louis-Seize- ja

594 Jackson 2003, 67–68, 71, 73.

595 ”Vi ha kommit långt ifrån den tiden, då det ansågs hälsosamt att sova i hårda smala träsängar, och då man skulle spåka sin kropp genom att sitta på rakryggade, hårtstoppade stolar. Vår tids nervösa utarbetade kontorsmänniska, som suttit hela förmiddagen på ett hård skrivstol, vill i sitt hem vila sina trötta kropp i en mjuk låg och bekväm helstoppad stol. Därför äro hos oss historiska stilar omgjorda i modern form de mest använda”. Kuriösa heminredningar, *Allas Krönika* 40/1928. Ks. myös esim. Laiskoille linnoja, *Domus* 2/1930. Mukavuuden tulosta huonekaluihin enemmän luvussa 4.1.1.

596 Työhuone, kabinetti tai herranhuone oli yksi porvarillisen asunnon yksityisiä huonetiloja, jonka varhainen muoto oli Italian renessanssipalatsien *studiolot*. Ks. esim. Ranum 2001, 112–118; Saarikangas 2002, 163.

597 Bomanin mainos, Kom till vår möbelutställning, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Mainos julkaistiin ainakin *Hufvudstadsbladetissa* 29.9.1929.



Kuva 74. Bomanin mainos, ”Kuka oli Chippendale?”, tehtiin mainostoimisto Erwin, Wasey & Co:ssa vuonna 1929 ja julkaistiin mm. Helsingin Sanomissa.

ranskalais-rococotyylillä joko tyylipuhtaina tai meidän aikamme vaatimusten mukaisiksi sovitettuina, yksinkertaistettuina, mutta säilyttäen kauniit tyyppilliset viivansa.⁵⁹⁸

Mainostekstin historiaesityksessä Chippendale-tyyli liitettiin paitsi 1700-luvulla huonekalutaiteen alalla menestyneeseen ”suurmieheen” myös laajemmin maskuliinisuuteen erona feminiiniseksi miellettyyn ranskalaiseen rokokoohon. Hans von Rettigin työhuoneeseen sijoitetut chippendale-huonekalut olivat mukaviksi ”sovitettuja”, mutta ne nähtiin myös omistajansa sukupuoleen sopivina. Villa von Rettigissä työhuoneen ”miehekäs” ja ”niin sanoaksemme painava” chippendale asettui mm. hallin raskaan barokkityylin läheisyyteen. Voi ajatella niinkin, että liiketoimissaan menestyneen tehtaanjohtajan työtilaan katsottiin sopivaksi tyyli, joka oli nimetty omalla alallaan aikanaan menestyneen miehen, ”suuntaa määräävän käsityömasterin ja huonekalukauppiaan”, mukaan.

Bomanin Chippendale-mainoksessa mainitaan tyylin kiinalaisvaikutteet, mutta kuvitukseksi on piirretty mm. käsinojallisen tuolin ja matalan pöy-

598 Bomanin mainos, Kuka oli Chippendale?, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Mainos julkaistiin ainakin *Helsingin Sanomissa* 1.12.1929 ja *Uudessa Suomessa* 8.12.1929.



Kuva 75. N. Boman Oy:n piirustuskonttorissa nimikirjaimin L.K. [mahdollisesti Leonid Kurpatow] varustettu kiinalaishenkinen suunnitelma Villa von Rettigin talvipuutarhaan.

dän oheen taulu, joka esittää paitsi kiinalaisia myös japanilaisia aiheita. Ajankohtaisen eksotiikkamuodin puitteissa kaukaisten kulttuurien eroilla ei ehkä nähty olevan erityisen suurta merkitystä. Itä-aasialaisten kulttuurien muotiin liittyi Villa von Rettigin talvipuutarhaan Bomanilla suunniteltu itämaistyylinen, kiinalaishenkinen sisustus- ja kalustussuunnitelma⁵⁹⁹, jota ei kuitenkaan toteutettu.

Paul Bomanin mukaan historiatyyleihin ei kyllästytty, minkä vuoksi niihin oli myös perusteltua käyttää rahaa. Silloin kun ne olivat kestäviksi valmistettuja, kuten Boman lupasi, ne voitiin esittää taloudellisesti perusteltuina hankintoina: ”Korkein laatu tulee ajan myötä halvimmaksi” oli Bomanin mainoksissa usein toistettu ajatus 1920-luvulla. Historiallisia tyylejä oli kuitenkin syytä modernisoida nykyajan ihmisen tarpeisiin, kuten edellä pehmeiden ja mukavien istuinten osalta todettiin.

”Modernisoitua” tai ”uusittua” historiatyylillä edusti myös *Florens*-ruokasalinkalusto, joka nähtiin mm. Monzan kansainvälisessä taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1925 ja kotimaassa Huonekalumessuilla vuonna 1927 (ks. tarkemmin luku 3.4.1.) ja Bomanin mainoksissa vuonna 1930. Mainoksessa kaluston tyyliksi ilmoitetaan ”modernisoitu italialainen renessanssi”.⁶⁰⁰ Mainoksessa kaluston materiaaliksi kerrotaan tammi ja upotuksissa kiiltäväksi käsitelty loimukoi-vu. Istuinten verhoilumateriaalina on jousikangas. Pöydän, tuolien ja astiakaapin jaloissa ja reunois-

599 Piirustukset on signeerannut L.K., Piirustukset, Villa von Rettig, Museoarkisto, TMK.

600 Bomanin mainos, Täydellinen ruokasalin sisustus Bomanilta, *Kotiliesi* 9/1930. Sama mainos, hieman eri sanoin, julkaistiin myös *Suomen Kuvalehdessä* 34/1930, jossa tyylin nimeksi kerrottiin ”uusittu italialainen renessanssi”, ja *Allas Krönikassa* 8/1930, jossa vastaavasti tyylin nimenä oli ”moderniserad italiensk renässans”.



Kuva 76. N. Boman Oy:n piirustuskonttorissa piirretty, pehmeillä tyynyillä varustettu matala nojatuoli, joka muistuttaa läheisesti Villa von Rettigin talvipuutarhaan valmistettuja nojatuoleja.



Kuva 77. Talvipuutarha eli nk. runteli kuvattuna 1970-luvulla.

sa on koristeleikkauksia. Historiatyylin uusimisen keinoja ei tarkemmin esitellä, mutta mainostekstissä todetaan, että ”pyrkimys suurempaan yksinkertaisuuteen ja asiallisuuteen” otetaan huomioon:

Kodinsisustustöissämme otamme huomioon sisustustaideteessa ilmenevät pyrkimykset suurempaan yksinkertaisuuteen ja asiallisuuteen. Mutta samalla pyrimme välttämään hetken oikkuja, joihin kylästyään helposti. // Aistikkuus, kestävä hienous ovat meidän päämäärämme.⁶⁰¹

1920-luvun näkökulmasta ja Villa von Rettigin sisustamisen aikoihin historiaan viittaavat tyylihuonekalut olivat laajasti suosittuja, mutta vähitellen niitä vastaan nousut kritiikki voimistui. 1920-luvun lopulla ja 1930-luvun taitteessa, jolloin uuden muotokielen, uuden tyylin luominen oli ajankohtaista, suomalainen taideteollisuusväki ja arkkitehdit käsittelivät kirjoituksissaan myös kysymystä historiallisista tyyleistä ja ”vanhoillisista” huonekaluista oman aikansa kodeissa. Voi ajatella, että aihe oli nk. funktionalismikeskustelun eräänlainen sivujuoni.⁶⁰² Minkälaisia näkemyksiä

taideteollisuusosalalla historiallisten tyylien käytöstä 1920- ja 30-lukujen taitteen Suomessa esiintyi? Yhteinen lähtökohta keskustelussa oli, että huonekalut liittyivät epookkeihin, ”omaan aikaansa”, ja niillä tuli olla oman aikansa henkeä kuvastava (tyyli)luonne. Kullakin ajankohdalla oli sille ominaisia arvoja ja käytäntöjä ilmaiseva muotokielenä.

Vuonna 1930 arkkitehti P. E. Blomstedt liitti historialliset tyylihuonekalut kriittiseen sävyyn muodikkuuden ja ”hienouden” tavoitteluun – ”taiteen” vastakohtana.⁶⁰³ Kysymykseensä, eivätkö antiikkiset huonekalustot olekaan kauniita, Blomstedt vastasi:

Vanhat huonekalut epäilemättä saattoivat olla hyvinkin kauniita *sinä aikana*, joka ne loi, ehkäpä myöskin niinä myöhemminä kausina, jotka niitä jäljentäessään samalla tahtoivat omaksua tuon

ei mainita kirjoittajaa, mutta teksti on mukana Lea ja Markus Brummer-Korvenkontion laatimassa Brummerin bibliografiassa, ks. Brummer-Korvenkontio & Brummer-Korvenkontio 1991), Antikviteetit ja koti, *Domus* 3/1930 ja Huonekaluteollisuutemme tyylipyrkimyksistä. Taideteollisuusyhdistyksen viimeisen piirustuskilpailun johdosta, *Domus* 4/1932, 5/1932 ja 1/1933 (artikkeli julkaistiin kolmessa osassa); Bertel Jungin Tyylejä ja tuoleja, *Domus* 3/1931, sekä J. S. Sirenin Vanhoja tyylejä ja uusasiallisuutta, *Kotiliesi* 13/1933; P. E. Blomstedtin Vanha ja uusi taideteollisuus, joka julkaistiin *Pienasunto? -näyttelyn* luettelossa 1930, ja Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930.

603 P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930.

601 Bomanin mainos, Täydellinen ruokasalin sisustus Bomanilta, *Kotiliesi* 9/1930.

602 Tällaisia tekstejä ovat mm. Rafael Blomstedtin artikkelit *Kotiliedessä* 5/1925, *Arkkitehdissä* 2/1927 ja *Ornamentin vuosikirjassa* 1927; Sigurd Frosteruksen omaa asuntoaan esittelevä artikkeli Kuvia eräästä helsinkiläisestä yksityisasunnosta, *Arkkitehti* 12/1929; Arttu Brummerin artikkelit Sisustustaidetta ja kauniita koteja, *Domus* 2/1930 (artikkelin yhteydessä



Kuva 78. Kotiliedessä vuonna 1930 nähdystä Bomanin mainoksessa kuvan ruokasalin kaluston tyyliksi ilmoitettiin ”modernisoitu italialainen renessanssi”.

aikakauden *henkiset* arvot eikä vain muodollista ulkokuorta. // Mutta sellaisella antiikinhimolla, jonka kannustimena on ollut vain muoti ja halu käydä hienosta ei ole taiteen kanssa sen enempää tekemistä kuin sillä on oman aikamme elävän elämäntekemisen kanssa.⁶⁰⁴

Arttu Brummer puolestaan totesi historiallisten tyylien olevan paikallaan kodeissa, joiden omistajat olivat keräilijöitä tai ”kuuluvat vanhoihin sivistys-sukuihin” ja ”romantikkoina” halusivat elää ”oman aikansa ulkopuolella”, sukunsa kannalta keskeisen historian aikakauden tuottamassa ympäristössä. Sen sijaan menneet tyyli eivät Brummerin mielestä kuuluneet enää niiden nykyajan henkilöiden koteihin, jotka omana aikanaan ”kulttuurin kiertokulun avulla nousevat pinnalle”. Brummerin mielestä

todistakoot he rehellisesti kodeillaan, että he ovat uutta polvea ja luokoot he kotinsa kiihkeästi tavoitellen niitä kauneusarvoja, joitten lähestymisen aavistamme, sitä elämää kuvastamaan, jota me emme kaikista huolimatta vaihtaisi ennen meitä eläneitten elämään.⁶⁰⁵

604 Ibid., 139.

605 Arttu Brummer, Antikviteetit ja koti, *Domus* 3/1930, 66.

Kun ”uusi polvi” sisusti uutta kotiaan historiallisin kalustein, sortui se hänen mukaansa epäjohdonmukaisuuteen. Brummerin mielestä ”kauniit kodit” ja ”sisustustaidetta” voitiin itse asiassa nähdä kahtena eri asiana: ”Kaunis koti” oli kerroksellinen, mahdollisesti historiattyylejäkin sisältävä omistajansa näköinen kokonaisuus, ja ”sisustustaidetta” puolestaan edusti uusista lähtökohdista ponnistava taiteilijan suunnittelema kokonaisuus.⁶⁰⁶ Hans von Rettig perheineen kuului aateloituun sukuun, jolle historia – ja epäilemättä omat esi-isätkin – olivat merkityksellisiä, mutta halusiko hän elää romantikkona ”oman aikansa ulkopuolella” Brummerin luonnehtimaan tapaan? Tehtaanjohtajana Hans von Rettig eli koko ajan muuttuvassa nykyajassa ja toimi sen tarjoamien uusien mahdollisuuksien mukaisesti yritystään kehittäen. Itselleen ja perheelleen hän rakensi ja sisusti kodin, joka vastasi sille asetettuja tehtäviä. Historiatyyleillä oli tässä yhteydessä merkityksensä ja roolinsa.

Bertel Jung arvosti vanhoja huonekaluja uuden tyyli murroksen keskellä. Hän kirjoitti Ruotsin lähetystöön tekemänsä vierailun pohjalta *Domuksessa* julkaistun artikkelin ”Tyylejä ja tuoleja”, jossa hän käsitteli huonekalutaiteen muuttumista historiallisista tyylikausista 1800-luvun ”historiallisten tyylien soveltamisen”, ”nk. romanttisen eklektismin”, ja sitä seuranneen vuosisadan vaihteen vastavaikutuksen kautta ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen ja edelleen käynnissä olleeseen pyrkimykseen aikaansaada uusi huonekalutyylit. Ruotsin lähetystössä ihastelemissaan vanhojen aikojen (biedermeierin tai sitä aikaisempien tyylikausien) huonekalujen suosioon Jung näki syitä kolmentyyppisen ihmisen: ”taidetta ymmärtävän”, ”teknillisesti sivistyneen” ja ”historiallisesti ajattelevan” näkökulmasta:

Taidetta ymmärtävälle henkilölle ovat tietysti muotojen sopusointuinen ja tyylikkäästi muovailtu koristelu ratkaisevan merkityksellinen. Teknillisesti sivistyneelle henkilölle on taidokkaasti käsitelty raaka-aine, liitosten täydellisyys sekä pintojen mestarin kädellä suoritettujen puu-upotukset ihailun aiheena. Historiallisesti ajatteleville henkilöille, jotka viihtyvät kellastuneitten asiakirjojen ja huolellisesti kirjoitettujen vanhojen kirjeiden parissa, helpoittavat nämä taideteokset antautumista unelmien valtaan ja siirtymistä aikoihin, joilla on heihin erikoinen viehätysvoima.⁶⁰⁷

Historiatylien käyttö, porvarillinen asumisihanne, rationaalinen ja funktionalistinen ajattelu lomittuivat toisiinsa arkkitehti Sigurd Frosteruksen uudessa kodissa, jota hän esitteli sanoin ja kuvin vuonna 1929 *Arkkitehti*-lehdessä.⁶⁰⁸ Sisustuksen läpikäynnä pe-

606 [Arttu Brummer], Sisustustaidetta ja kauniita koteja, *Domus* 2/1930.

607 Bertel Jung, Tyylejä ja tuoleja, *Domus* 3/1931, 59–61.

608 Ks. myös Sarje 2000, 191–193; Saarikangas 2002, 188; Aaltonen 2015, 97–100.

riaatteena ”tarkoituksenmukaisuus” toteutti ”funktionalismin henkeä” tyyleistä ja ”detaljiesteettisistä näkökohdista” riippumatta. Olohuonettaan Frosterus kuvaa:

Huoneessa vallitsee babylonialainen tyylisekaanus. Hyvin viihtyvät keskenään Chippendale ja Sheraton tuolit sekä venäläinen laskupöytä, joka nojaa englantilaiseen kerrossohvaan rappaamaton-ta tiiliuunia vastapäätä. Ebenpuisen, Pietarinkirkon rakennusajoilta kotoisin olevaan barokkikaapin sivustassa – yläpuoli kuvaa yksityisseikkoja myöten takafasaadin artikuleerausta kierrettyjen pilarien reunustamana – on marmorimosaiikilla koristettu, puhtaasti renessanssityylinen pöytä sekä japanilainen taitettava lakattu pöytä – ja ikkunakomerossa ympäröi uusantiikista ovaalipöytää goottilainen kultanahkatuoli sekä uudenaikainen nojatuoli. Kaikkiällä uudenaikaista keramiikkityötä olevia pöytälamppuja, Finchia ja Van de Veldeä – – Mutta tämä sekasorto on sovellettu funktionaaliseen henkeen: tarkoituksenmukaisuus on asetelussa ollut tärkeämpänä tekijänä kuin tyylikriittiset tai detaljiesteettiset näkökohdat.⁶⁰⁹

Frosterus puhuu myös pitkän ajan kuluessa syntyvän interiöörin irrationalisuudesta ja arvaamattomuudesta, jotka antavat kokonaisuudelle sen ”hengen ja tuoksun”. Ja vaikka Frosteruksen kirjastossa on mm. Queen Anne-tyylisiä tuoleja,

[r]ationalisoimistendenssi on täällä, mikäli huoneen asuttavuus on kysymyksessä, johdettu huippuunsa. – – Ankara tarkoituksenmukaisuus vallitsee kalustoasetelussa, jossa Taylor-järjestelmä tarkasti on otettu huomioon, varsinkin askeleitten säästöön nähden.⁶¹⁰

Lopuksi Frosterus totesi: ”Ja funktionalistiseksi ei huoneenmuodostus tule siksi että siinä on lasiseinät ja metallihuonekalut, vaan – riippumatta artikuloinnista – sikäli kuin se käytännölliseltä näkökannalta täyttää ne tarpeet, joita sen on ollut määrä tyydyttää.”⁶¹¹ Frosteruksen modernin käsitettä, arkkitehtuuria ja maailmankatsomusta tutkineen Kimmo Sarjen mukaan Frosteruksen kodin sisustus kuvasti arkkitehdin sodan jälkeistä moniarvoista maailmankuvaa, jossa moderni rationalismi ja luova sattumanvaraisuus kohtasivat.⁶¹² Kuten Villa von Rettigissä muuri, Frosteruksen kuvauksessa tunnelmaltaan kodikkaat huoneetilat – jotka yhdistetään toisiinsa ”hyvillä liikkelinjoilla” – merkitsevät muulta maailmalta

suljettua, yksityistä ja rauhoitettua turvapaikkaa.⁶¹³

Funktionalismin kriittisesti suhtautunut Arttu Brummer näpäytti funktionalismin suopeasti suhtautuneiden arkkitehtien ambivalentista historia-suhteesta vuonna 1930 viitattaessaan ruotsalaiseen lehtiartikkeliin, jossa esiteltiin arkkitehti Gunnar Asplundin, funktionalismia edistäneen Tukholman näyttelyn (1930) pääsuunnittelijan kotia: ”kuvista päättäen [koti] onkin tuiki vieras funktionalismille tuoden mieleen paremmin jonkin rauhaisan pappilan tai vanhan herraskartanon täynnä Bellmanin tunnelmaa.” Brummer jatkoi:

Saman havainnon voi tehdä meilläkin, nimittäin sen, että ne arkkitehdit, jotka urhoollisimpana ovat taitaneet peistään uusien suuntien puolesta asuvat kodeissa, joitten tunnelma on kohtalaisen kiltti ja historiallisine huonekaluineen tuovat kernaammin mieleen nuo vanhat hyvät ajat kuin uuden haaveilyn.⁶¹⁴

Ehkä Brummer viittasi Sigurd Frosteruksenkin kotiin, jota tämä itse oli juuri edellisenä vuonna *Arkkitehti*-lehdessä esiteltyt.

Muutamaa vuotta myöhemmin Brummer kirjoitti *Domuksessa* kolmessa osassa julkaistun laajan artikkelin ”Huonekaluteollisuutemme tyyliyrkimyksistä”, jossa hän totesi historiatyylien jääneen taakse.⁶¹⁵ Brummerin mukaan Tukholman näyttely vei funktionalismin

riemuisaan voittoon, jolloin padot tietysti meillä olivat myös lopullisesti murrettu, ja kehitys suuntautuu aivan uusia vaatimuksia toteuttamaan. Tukholman näyttelyn tuloksen perusteella voisi kai lyhyesti todeta: renessanssi on kuollut, uusi aika on astunut keskellemme. // Uusi aika – kolmas valtakunta. Historiallistunnelmallinen haihattelu huonekaluja luotaessa ja tietysti ennen kaikkea arkkitehtuurissa oli kadottanut merkityksensä ja muuttunut omituisen vieraaksi. Tällaiset luomat tuntuvat nyt omituisen irrallisilta, keinotekoisilta ja osittain tämääntapaisissa luomissa tuntee lievän ruumiin hajun.⁶¹⁶

Yleisön keskuudessa historiatyyliin viittaavien kalustojen suosio oli joka tapauksessa vahvaa, ja – toisin kuin Brummer näki vuonna 1933 – 1930-luvun puolivälin jälkeisessä noususuhdanteessa niiden kysyntä jälleen vilkastui.⁶¹⁷ Myöhemmin, 1940-lu-

609 S. F., Kuvia eräästä helsinkiläisestä yksityisasunnosta, *Arkkitehti* 12/1929, 192–193. Artikkelin on julkaistu kirjassa Sigurd Frosterus: *Arkkitehtuuri. Kirjoituksia 1901–1953*.

Toimittanut ja johdannolla varustanut Kimmo Sarje. Suomentanut Rauno Ekholm. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 2010, 282–283.

610 Ibid., 194.

611 Ibid., 195.

612 Sarje 2000, 192.

613 S. F., Kuvia eräästä helsinkiläisestä yksityisasunnosta, *Arkkitehti* 12/1929, 195.

614 Arttu Brummer, Antikviteetit ja koti, *Domus* 3/1930, 60.

615 Petronius, Huonekaluteollisuutemme tyyliyrkimyksistä, *Domus* 4/1932, *Domus* 5/1932, *Domus* 1/1933.

616 Ibid., *Domus* 5/1932, takalehti.

617 Esimerkiksi turkulaiset huonekaluteollisuuden ja -myynnin edustajat puhuivat historiatyylien suosion noususta kodinsisustusviikon johdosta tehdyssä lehtihaastattelussa



Kuva 79. Disan von Rettig vuonna 1949 sisustetussa olohuoneessa Rettigin palatsissa (Villa von Rettig). Kuva on 1970-luvulta.

vulla menneisyyden läsnäolo taideteollisuudessa sai myös uusia muotoja: nostalgia ja taidehistoria olivat esimerkiksi nuorten keramiikkataiteilijoiden, Birger Kaipiaisen ja Rut Brykin kuvakerronnassa tärkeitä. Harri Kalha on tulkinnut nostalgisoivat aiheet eskapismien ilmauksina, jotka Kaipiaisen tapauksessa kumpusivat niin sodan aiheuttamista kuin henkilökohtaisistakin vastoinkäymisistä. Olennaista on, että Kaipiaisenkin eskapismi suuntautuu menneisyyteen, se oli Kalhan sanoin ”temporaalista nostalgiaa”.⁶¹⁸ Myöhemmin myös Oy Boman Ab:llä historiatyylejä valmistettiin edelleen tilauksesta, mutta niiden valmistus väheni koko ajan. Kuvaava on Carl-Johan Bomanin vastaus vanhan asiakkaan kysymykseen koskien tämän vuonna 1926 tekemän tyylihuonekalun hankinnan myyntiarvoa vuonna 1956:

Tidsinställningen har tyvärr ändrats så att dessa värdefulla gamla stilmöbler är mycket litet efterfrågade numera och även svårsålda. För den pris, som bergsrådet då [1926] betalade för hela möbeln, får man knappast 2 stolar, om de nu skulle tillverkas, men jag är rädd för att möbeln inte kan värderas till ett högre pris än ca mk 300.000:-, dock helt beroende på köparen och huru han skall använda möbeln. Att tillverka en ny sådan möbel som

bergsrådet har, skulle nog kosta ca 1,5 milj. -- Om bergsrådet på något sätt kan, skulle jag nog tillråda att hålla möbeln, ty det är ju synd att sälja den till ett absolut underpris.⁶¹⁹

Historiatyyleistä irtisanoutunut moderni tyyli löysi tiensä myöhemmin myös Rettigin palatsiin. Hans von Rettigin toisen vaimon, Disan von Rettigin, muutettua lapsineen taloon vuonna 1948 isäntäparin makuuhuone ja sen viereinen olohuone sisustettiin uudelleen vuosina 1948 ja 1949. Uudet kalusteet tilattiin Bomanilta, ja suunnittelutyössä Helsingissä sekä paikan päällä Villa von Rettigissä olivat mukana erityisesti Bomanilla vakituisessa työsuhteessa ollut sisustusarkkitehti Maija Taimi, Marianne Boman sekä liikkeen asiakaspalvelua hoitanut Anni Boman, Carl-Johan Bomanin puoliso. Historiatyylien sijaan huoneisiin valittiin Bomanin 1940-luvun kaarevalinjaisia, moderneja huonekaluja. Isäntäparin makuuhuoneeseen uusiin sänkyihin piirrettiin kuitenkin rokokooon viittaavia piirteitä. Chippendale-tyyliä sovellettiin myös tässä vaiheessa Hans von Rettigin työhuoneeseen Bomanilta hankittuun modernia teknologiaa sisältäneeseen gramofonikaappiin.⁶²⁰

619 Carl-Johan Bomanin kirje Bergsrådet Emil Sarlinille, Helsingfors 17.4.1956, I 4:2, CJBA, KA.

620 Piirustukset, CJBA, KA; Birgitta Packalénin haastattelu ja valokuvat, 19.4.2017; Boman Oy:n laskut Hans von Rettigille Åbo 29.12.1948 ja 29.12.1949, Brev 1948, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto, ELKA.

vuonna 1938. Yhä hienostuneempaa sisustuskulttuuria kohti, TS 30.10.1938, IV 2:2, CJBA, KA.

618 Kalha 2013a, 50–51.

3.3. Kohtaamisia asiakkaiden kanssa

3.3.1. Naiset sisustuskaupan asiantuntijoina ja ruotsinkielistä naistenlehtijulkisuutta

Länsimaaisessa kulttuurissa ajatus kodin sfääristä yksityisenä alueena ja erityisesti porvarillisen, keskiluokkaisen naisen elämänpiirin alueena vahvistui 1800-luvun mittaan. Samanaikaisesti kodinsisustamisesta tuli kuitenkin yhä enemmän myös kulutuksen, julkisen puheen ja ammatillisen toiminnan aluetta. Huonekalujen valmistajat avasivat uusia liikkeitä, joissa myytiin huonekaluja ja usein muitakin sisustustarvikkeita. Ensimmäiset huonekalumainokset julkaistiin englantilaislehdissä 1700-luvun puolivälin jälkeen. Alettiin julkaista keskiluokalle (porvaristolle) suunnattuja kodinsisustusoppaita, ja myös lehdistö, eritoten kasvava naistenlehdistö, käsitteli sisustuskysymyksiä palstoillaan. Järjestettiin yleisölle suunnattuja näyttelyitä. Sisustamisen alalle syntyi uusia ammatteja, jotka avasivat myös naisille uusia mahdollisuuksia astua työelämään, julkiseen tilaan.⁶²¹

Molemmat julkisuudessa toimimisen muodot – kodinsisustukseen liittyvät mediat ja naisten lisääntyneet mahdollisuudet työelämässä – osaltaan ilmensivät huonekalujen, sisustuksen ja modernin kokemisen välistä suhdetta. Ne olivat myös kohtia, joissa yritysten valmistamat konkreettiset esineet ja niiden potentiaalinen asiakaskunta kohtasivat, vaikkakin eri tavoilla: yhtäältä lehtien tai kodinsisustusoppaiden palstoille tuotettuina erilaisina esityksinä (esimerkiksi yrityksiä esittelevät lehtijutut, näyttelyarvostelut, mainokset) ja toisaalta myymälöissä ja näyttelyissä, joissa esineiden ympärille muodostui omanlaisensa sosiaalinen kohtaaminen. Kummasakin yhteydessä, käytännössä tapahtuvassa kohtaamisessa, esineisiin liittyi kommunikaatiotilanne, jossa jaettiin ja välitettiin esineisiin liitettyjä merkityksiä ja käytäntöjä.

Bomanin ja heidän asiakkaidensa – sekä todellisten että vasta tavoiteltavien – kohtaamiset tapahtuivat konkreettisesti Bomanin näyttelyhuoneistoissa, taideteollisuus- ja huonekalualan näyttelyissä tai messuilla sekä julkisuuden välittämänä, lehtien palstoilla. Tässä luvussa katse tarkennetaan ensin Bomanin myymälöihin 1920-luvun Helsingissä, sitten yrityksen saamaan tai hankkimaan julkisuuteen erilaisten lehtien palstoilla. Lehtien pastoilla kysymys oli usein joko näyttelyiden tai erityisten sisustuskohteiden yhteydessä saadusta julkisuudesta, mutta myös yrityksen omista mainoksista. 1920-luvulla, erityisesti ruotsinkielisissä naistenlehdissä, toimit-

621 Tarkemmin ks. Sarantola-Weiss 2003, 55–65; Edwards 2005; Vickery 2009, 286; Sparke 2008; *Journal of Design History* teemanumerot 1/2003 ja 1/2005 ja 1/2008; Yksityisen ja julkisen tilan (sfäärin) eriytymisestä sukupuolen mukaan, sekä jaottelun kritiikistä ks. esim. Attfield 2000, 155–156; Saarikangas 2002, 158–163.

tajat myös pistäytyivät Bomanin Helsingin Mikonkadun liikkeessä haastattelemassa ”kodinsisustuksen asiantuntijoita” määrätystä aiheesta tai alan kuulumisista ja raportoivat näkemästään ja kuulemastaan lehden palstoilla.⁶²² Kaikki nämä erilaiset tilanteet ja mediavälitteiset, lehtien tai muiden esillepanojen välittämät viestit rakensivat ihmisten mielikuvia kyseisestä liikkeestä, sen tuotteista ja asiakaskunnasta. Lehdet osallistuivat Bomanin julkisen kuvan muokkaukseen.

Kodinsisustus oli yksi niistä uusista toiminnan alueista, jossa naisille tarjoutui tilaisuus hankkia itselleen ammatti ja siten ylittää yksityisen ja julkisen välistä rajaa. Kansainvälisesti katsoen 1900-luvun alussa sisustussuunnittelijan ja sisustusmyyjän ammatit avautuivat miesten lisäksi myös naisille.⁶²³ Susanna Aaltonen on väitöskirjassaan käsitellyt sisustusarkkitehtuurin ammatin historiaa sukupuolen näkökulmasta Suomessa, ja osoittanut, että alalle koulututtui alusta alkaen yhtä lailla naisia kuin miehiäkin, ajoittain naisia miehiä enemmän.⁶²⁴ Kuten seuraavassa nähdään Bomanin ja muidenkin esimerkkien valossa, vaikuttaisi siltä, että myös Suomessa sisustusarkkitehdiksi koulutautumisen lisäksi naiset ammatillistuivat käytännössä myös sisustusliikkeissä tapahtuvan myyntityön ja sisustusneuvonnan kautta sisustusosalalle. Naiset ammatillistuivat siis alalle, joka oli ollut heidän toiminta-alueenään myös kodin yksityisessä sfäärissä. N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaassa naisilla oli ollut merkittävä rooli liikkeen myymälöiden johtajina ja asiakaspalvelijoina yrityksen alkuajoista lähtien (ks. luku 2.1.).

Bomanin Helsingin myymälän johtajana toimineen Anna (Maria) Bomanin (1850–1927) osuutta koko liikkeen varhaisessa menestyksessä luonnehdittiin erityisen tärkeäksi suomalaisia teollisuusyrityksiä esittelevässä kirjassa vuonna 1908:

622 Ks. esim. seuraavat artikkelit: Vad vi uppmärksamma, *Våra Kvinnor* 4/1922; Hemkultur och möbelyger, *Astra* 13/1923; M:me Georgette, En förtjusande förmiddagsstund, *Våra Kvinnor* 19/1923; Coignard, Den gröna salamandern. Ett intermezzo hos Bomans, *Våra Kvinnor* 6/1924; Fernandas uppköp eller inländskt och utländskt, *Astra* 15/1924; En höstutställningen på heminredningens område, *Astra* 14/1925; B-na., En detalj i ruminredningsspörsmålet, *Astra* 12/1926; Julen stundar, *Astra* 17/1927; Cig., Den låga fätöljen, *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928; Lilith., Om fätöljer..., *Helsingfors Journalen* 8/1930; Kuriösa heminredningar, *Allas Krönika* 40/1928; Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922. Näyttelyarvosteluista ks. Signe Tandefelt, Moderna möbler – mera metall!, *Helsingfors Journalen* [aik. *Journalen Våra Kvinnor*] 25–26/1929.

623 Massey 2011, 109–110; ks. myös May 2008, 63 sekä Penny Sparken tutkimukset amerikkalaisesta sisustussuunnittelijasta, Elsie de Wolfesta. Sparke 2003; Sparke 2004 ja Sparke 2005. Sen sijaan naiset eivät esimerkiksi Lontoon huonekaluvalmistusta tutkineen Patricia Kirkhamin tutkimuksen mukaan juurikaan ammatillistuneet huonekaluvalmistajiksi, puusepiksi tai yrittäjiksi. Ks. Kirkham 1995 (1989).

624 Aaltonen 2010, 15, 53–59 ja Liite 1.



Kuvat 80, 81 ja 82. Vasemmalla Anna Boman (1850–1927), Nikolai Bomanin sisko ja Bomanin Helsingin myymälän johtaja 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun. Keskellä Anni Boman (1899–1987), Carl-Johan Bomanin vaimo, joka hoiti asiakaspalvelua erityisesti 1940- ja 1950-luvuilla Oy Boman Ab:n myymälässä Helsingissä. Oikealla Marianne Boman (myöh. Schleutker, 1925–2010), Carl-Johan ja Anni Bomanin tytär, joka valmistui Taideteollisuuskeskuskoulusta sisustusarkkitehdiksi vuonna 1948 ja työskenteli Oy Boman Ab:lla 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla.

”Erinomaisesti suorittaen työlään ja vastuunalaisen työnsä on nti. B. tehokkaasti edistänyt liikkeen kehitystä.”⁶²⁵ Englantilaisen huonekalukaupan ja -kulttuurin historiaa tutkinut Clive Edwards on todennut, että huonekalukauppiat olivat 1700-luvulta alkaen paitsi asiakkaitensa palvelijoita ja heidän toiveittensa täyttäjiä, myös konsultteja, ”elegantin sisustuksen” makutuomareita. Usein kauppiaan ja asiakkaan välinen suhde oli henkilökohtainen, mikä liittyi paitsi esineiden valintaan ja hankintaan, myös esimerkiksi luotolliseen maksuun. Tämänkaltaisen suhde oli vielä tavallisempi nimenomaan liikkeissä, joissa myytävät esineet olivat omia valmisteita – kuten Bomaninkin tapauksessa oli. Asiakkaan ja kauppiaan välinen suhde muuttui vähemmän henkilökohtaiseksi huonekaluvalmistuksen muuttuessa 1800-luvun alusta alkaen, mutta perinne jatkui nimenomaan kalliimmissa huonekalu- ja sisustusliikkeissä ”something like the personal service image of the ’family solicitor’ still remained.”⁶²⁶

Annie (tai Anni) Boman -niminen henkilö kuului 1900-luvun alussa myös Suomen Taideteollisuusyhdistyksen isäntiin (eli prinssiäleihin), jotka vuosijäseniä suurempaa maksua vastaan muodostivat oman ryhmänsä. Pekka Suhosen mukaan ryhmä koontui ja toimi eräänlaisena yhdistyksen ”ylähuoneena”.⁶²⁷ Kysymyksessä on ehkä ollut Anna Bo-

man (vaikka etunimi onkin kirjoitettu yhdistyksen vuosikirjoihin Annan sijaan Anni tai Annie). Kun Anna Boman vetäytyi Bomanin Helsingin myymälän johtajan tehtävästä vuonna 1910, johdettuaan myymälää lehtitiedon mukaan 20 vuotta, *Veckans Krönika* muistutti, että neiti Bomanin ”varma maku ja suuri kokemus” oli ollut apuna lukuisten pääkaupungin ja maaseudun kotien sisustamisessa.⁶²⁸ Muistokirjoituksessa Anna Bomania muistettiin laajasti tunnettuna helsinkiläisenä.⁶²⁹

Anna Bomanin lisäksi Helsingin huomatuimpien huonekalukauppioiden joukkoon kuului 1900-luvun alussa muitakin naisia, kuten Iida Kilpinen ja rouva Hellman.⁶³⁰ 1920-luvulla kaupungissa tunnettuja huonekalu- ja sisustusliikkeitä olivat Bomanin lisäksi Ab Möbelcentral – Oy Huonekalukeskus sekä Stockmannin tavaratalo, pienempiä olivat arkkitehtien Salme Setälän ja Kerstin Holmberg-Palmqvistin toimistot.⁶³¹ 1920-luvulle tultaessa Bomanin Helsingin myymälän johtoon siirtyi Moskovasta Suomeen palannut Paul Boman, mutta asiakkaita opasti liikkeessä myös ”kodinsisustuksen asiantuntija, johtajatar” rouva Hanna Neumann.⁶³² Hanna

628 ”Talrika äro de hem i hufvudstad och landsort, som under denna långa tid begagnat sig af fröken B:s säkra smak och stora erfarenhet vid inredning af sina bostäder.” *Veckans Krönika* 18/1910.

629 ”Med fröken Boman har Helsingfors förlorat en av sina mest kända äldre invånare.” *HBL* 1.10.1927.

630 Susitaival 1950, 152; Sarantola-Weiss 1995, 65.

631 Lagus-Waller 2006, 117–119.

632 ”Firman har en kvinnlig heminredningsexpert, förestån-

625 *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 36.

626 Edwards 2005, 39–40.

627 *Suomen Taideteollisuusyhdistys. Kertomus* 1902, 1904 ja 1907; Suhonen 2000, 10.

Neumanin kerrottiin kasvaneen arkkitehtikodissa, ja hänellä nähtiin siten olleen väri- ja linjaharmoniat ”så att säga i blodet”.⁶³³ Lisäksi hänen väri- ja kauneusaistinsa olivat kehittyneet lukuisilla ulkomaanmatkoilla. Asiantuntemusta kodinsisustuksen alalla hän oli saanut myös Tukholmassa, jossa hän oli aiemmin työskennellyt Nordiska Kompanietin kodinsisustusosastolla.⁶³⁴ Hanna Neuman kuvaili ammattiinsa asiantuntijana kuuluneen uusimpien makusuuntausten seuraamisen, mutta tärkeintä oli asiakkaan oman maun huomioonottaminen.⁶³⁵

Bomanin Mikonkadun näyttelyhuoneiston yhteydessä oli myös piirustuskonttori, jonka johtajana toimi arkkitehti Edmark. Piirustuskonttorin tarkoituksena oli tarjota asiakkaille mahdollisuus ”neuvotella ammattimiehen kanssa ja esittää toivomuksiaan.”⁶³⁶ Myöhemmin, Oy Boman Ab:n aikaan 1940-luvulla ja 1950-luvun alussa, asiakaspalvelua hoiti Helsingissä Carl-Johan Bomanin vaimo Anni Boman (o.s. Myllymäki, 1899–1987). Asiakaspalvelu oli edelleen henkilökohtaista, asiakkaiden kanssa tultiin usein tutuiksi ja joskus ystävystyttiinkin.⁶³⁷

Ruotsinkielisten naistenlehtien palstoilla nousi 1920-luvulla muutaman kerran esiin alan harvalukuisina ammattilaisina esiteltyt, huonekaluliikkeissä asiakkaita palvelevat kodinsisustuksen asiantuntijat, kuten juuri Bomanin Hanna Neuman vuonna 1922. Vuonna 1926 *Astrassa* todettiin tilanteen muuttuneen kotejaan sisustavien naisten näkökulmasta paljon helpommaksi aikaisempiin sukupolviin verrattuna:

Våra dagars kvinnor ha det betydligt enklare och lättare än deras mormödrar, då det nuförtiden finnes specialister och specialaffärer, som leder och hjälper dem vid inredningen av hemmen, utan att inverka på vars och ens individuella smak.⁶³⁸

Journalen Våra Kvinnornin palstoilla haastateltiin Stockmannin huonekaluosaston uutta kodinsisustusasiantuntijaa, – ”en av de få heminredningsexperterna vi äga i vårt land” – rouva Anna M. Erbiä ja vierailtiin hänen muodikkaasti sisustetussa kodissaan.⁶³⁹ Anna M. Erb kuvaili, miten myös kotikäynnit konsultointeina kuuluivat työhön:

darinnan fru Hanna Neumann”. Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922.

633 Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922.

634 Ibid.

635 Ibid.

636 Messujen ensimmäinen erikoisnäyttely avattu. N. Bomanin huonekalunäyttely, *Iltalehti* 21.6.1920.

637 Gunnel Dilénin haastattelu, 20.11.2001.

638 B-na, En detalj i ruminredningsspörmålet, *Astra* 12/1926.

639 Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922; Pennskaft, Levande rum. Hemma hos inredningsexperterna, *Journalen Våra Kvinnor* 18/1929.

– Jag reser på anmodan till landsorten, berättar fru Erb, och hjälper på i alla heminredningsfrågor och firman debiterar ingenting för denna konsultativa verksamhet. I Helsingfors ha förfrågningarna duggat kanska tätt på senare tider och jag har ofta övervakat målning och tapetsering i hem vilka skola inredas eller renoverats.⁶⁴⁰

Myös Paul Boman teki aikanaan kotikäyntejä,⁶⁴¹ joten sukupuolen tai liikkeen omistajan, johtajan tai suunnittelijan rooli ei rajannut pois asiakkaitten henkilökohtaista palvelemista.

Kotikäyntejä asiakkaiden luona tehtiin Bomanilla vielä 1950-luvullakin. Tällöin asiakkaiden kanssa asioi erityisesti rouva Anni Boman. Liikkeessä toimistoasioita hoitaneen Gunnel Dilénin mukaan Anni ”hoiti asiakkaat”, toimi myyjänä, suunnitteli ja puhui asiakkaiden kanssa, teki kotikäyntejä ja ”meni yhden asiakkaan kanssa mattojakin ostamaan”. Sisustusarkkitehdiksi Taideteollisuuskeskuskoulusta vuonna 1948 valmistunut Bomanien tytär Marianne Boman toimi 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa yrityksessä suunnittelijana, ja myös hän osallistui joskus äitinsä kanssa kotikäynneille, jolloin yhdessä saatettiin ”möbelseerata” asiakkaan kotia laajemmaltikin samalla, kun uudelle huonekalulle etsittiin sopivaa paikkaa. Carl-Johan Bomanin osallistui asiakaspalveluun ja kotikäynteihin tilanteen mukaan. Erityisesti vauraampien perheiden kohdalla asiakassuhteet ulottuivat usein sukupolven yli, kun aikanaan Bomanin kanssa kotiaan sisustaneet vanhemmat tulivat hankkimaan lapsensa mentyä naimisiin häälahjaksi makuuhuoneen tai ruokasalin kaluston, tai nuoripari tuli – kuten vanhempansa aikanaan – tekemään itse hankintoja uuteen kotiin.⁶⁴²

Vaikka 1920-luvun alussa Hanna Neumania haastateltiin Bomanin sisustusasiantuntijana *Astraan*, liikkeen johtaja Paul Boman oli kuitenkin se henkilö, joka liikkeen edustajana asiantuntijana ja omassa myymälässä toteutettujen sisustusnäyttelyiden rakentajana oli eniten esillä julkisuudessa. Hän onnistui saamaan verraten runsasta huomiota nimenomaan ruotsinkielisissä naistenlehdissä, *Våra Kvinnornissa* ja *Astrassa*, esimerkiksi verrattuna *Kotilihteen*, jossa Boman oli esillä tuskin lainkaan lukuun ottamatta sen omia mainoksia vuosina 1929–1930. *Våra Kvinnornin* ja *Astran* lukijat saivat usein huomata, että huonekaluja ja sisustuskan-kaita käsittelevien artikkelien yhteydessä toimittaja haki asiantuntija-apua nimenomaan Bomanin liikkeestä. Milloin haettiin neuvoa mieltä askarruttaneeseen huonekalu- tai sisustuskysymykseen, mil-

640 Pennskaft, Levande rum. Hemma hos inredningsexperterna, *Journalen Våra Kvinnor* 18/29.

641 Elina Svinhufvudin tiedonanto 21.3.2001.

642 Marianne Schleutkerin haastattelu, 23.1.2002; Gunnel Dilénin haastattelu, 20.11.2001.



Kuva 83. Bomanin huonekalumyymälä Mikonkatu 4, Helsinki.

loin liikkeen näyteikkuna houkutteli piipahtamaan sisään. Joskus vierailu liikkeeseen tapahtui muusta aiheesta kertovan jutun yhteydessä. 1920-luvun mittaan N. Boman ja tytäryhtiö Huonekalutaide mainostivat silloin tällöin *Astrassa* ja *Våra Kvinnornissa*. Ilmoitusten ja toimituksellisen aineksen välinen yhteys oli tavallista 1900-luvun alun naistenlehdissä. Joissakin tapauksissa mainoksen ja toimitetun tekstin välinen raja on vaikea erottaa.⁶⁴³

643 Naistenlehtien toimitusten ja artikkelien läheisestä suhteesta mainostajiin ks. Töyry 2005, 257–261. Bomanin liike sijaitsi Mikonkadulla keskeisellä paikalla – sinne oli toimittajan kenties helppo poiketa. Boman oli myös potentiaalinen ja tosiasiallinen mainostilan ostaja kyseisissä lehdissä. 1920-luvun edetessä Boman sai kyseisessä asiayhteydessä kilpailijoita, erityisesti Stockmannin huonekaluosastosta, ja 1930-luvulla Bomaniin ei enää kohdistu tällainen puffijulkisuus. Vastaavaa huomiota saivat mm. Hemflit, Te-Ma ja Artek. Boman on esillä mm. artikkeleissa Hemkultur och möbeltyger, *Astra* 13/1923; M:me Georgette., En förtjusande förmiddagsstund, *Våra Kvinnor* 19/1923; Coignard., Den gröna salamandern. Ett intermezzo hos Bomans, *Våra Kvinnor* 6/1924; Fernandas uppköp eller inländskt och utländskt, *Astra* 15/1924; En höstutställningen på heminredningens område, *Astra* 14/1925; B-na, En detalj i ruminredningsspörsmålet, *Astra* 12/1926; Julen stundar, *Astra* 17/1927; Cig., Den låga fätöljen, *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928; Lilith., Om fätöljer..., *Helsingfors Journalen* 8/1930; Kuriösa heminredningar, *Allas Krönika* 40/1928.

Myös Paul Boman nosti haastatteluissa esiin asiantuntijan roolin – mutta ei pelkästään positiivisessa merkityksessä. Kun maksukykyiset asiakkaat antoivat asiantuntijan käsiin kotinsa ”taiteellisen sisustustamisen”, ongelmaksi saattoi Bomanin mielestä nousta se, että lopputulos oli taiteilijan eikä kodin omistajan oman maun mukainen:

Kulturen har stigit och folk börjar lägga ned mera pengar på sina hem. De vända sig ofta till experter och låta dem stå för den konstnärliga inredningen, men då kan det lätt hända att ägaren själv ingenting annat blir än en guide, som i sitt eget hem självlöst räknar upp föremålens ålder och stilart likt en inlärad läxa. Nej, rådgivarens uppgift bör vara att vägleda, att filtrera bort det dåliga och småningom leta sig fram till kundens egen smak.⁶⁴⁴

Tilanteessa, jossa taideteollisuusalan ajamana toiveena oli se, että yhä useammin ihmiset kääntyisivät asiantuntijan puoleen, Paul Boman korosti asiakkaan oman persoonan, oman maun roolia kotinsa sisustuskysymyksissä. Asukkaasta ei saisi tulla oman kotinsa ”opasta”, joka läksynsä luettuaan osasi luetella asiantuntijan valitsemien esineiden iän ja tyyliä. Paul Bomanin näkemyksen mukaan, kuten edellä Hanna Neumanin korostamana, neuvonantajien tehtävänä oli

644 *Allas Krönika* 40/1928, 1081.

stilfulla möbelgrupper. Man kunde tro sig komma till en stor receptionshall, där gäster väntas till ett elegant the.”⁶⁵¹

Elsa von Born ihaili mahonkista Sheraton-tyylis-tä ruokasalinkalustoa ja omenanvihreäksi maalattua Ludvig XVI-tyylistä makuuhuoneenkalustoa. Joh-taja Boman korosti kotimaisten puulajien mahdol-lisuuksia ja esitteli loimu- ja visakoivusta tehtyjä huonekaluja. Pyramidimahongin hinta puolestaan sai toimittajan näkemään puun ”vanhan kullan” vä-risenä. Tilaa elävöittivät seinillä, pöydillä ja kaap-pien päällä olleet taulut, posliinit ja koriste-esineet, kuten ”ylevät Edelfelt-piirustukset, vanha italia-lainen fajanssi ja turkoosinsininen venäläinen Po-poff-posliini”. Pääsalia reunustavissa sivuhuoneis-sa esiteltiin huonekalukankaita ja verhoja.⁶⁵² Kodin tunnelman toteamiseen päätti kirjoituksensa uudes-ta myymälästä *Allas Krönikaan* kirjoittanut nimi-merkki Pennskaft: ”det hela verkar, trots sin värdig-het, hem, först och främst hem. Och här sätter jag punkt, ty något vackrare hittar jag inte att säga.”⁶⁵³ Elsa von Born totesi artikkelinsa päätteeksi Boma-nin näyttelyn tekevän kunniaa suomalaiselle hu-onekalutaiteelle ja osoittavan kuinka alalla oli menty-suuri askel eteenpäin.⁶⁵⁴

N. Boman Oy muutti Keskuskadun komeasta liiketilasta osoitteeseen Heikinkatu 12 kesäkuussa 1933.⁶⁵⁵ Myöhemmin 1930-luvulla Oy Boman Ab muutti Ahlström-yhtiön rakennuttamaan uuteen liiketaloon Etelä-Esplanaadille.⁶⁵⁶ Suomalaisen taide-teollisuuden historiassa kyseinen rakennus tunnetaan erityisesti sen ylimmässä kerroksessa sijainneesta ravintola Savoysta, jonka vuonna 1935 perustettu, erityisesti Alvar Aallon huonekalujen myyntiin kes-kittynyt Artek sisusti. Bomanin ja Artekin suhteeseen palataan luvussa 4.2.1.

3.3.2. Makua ja hienoutta – Boman mainoksissa

Mainonnan voimakas kehittyminen 1920-luvulla oli ajankohtainen ilmiö, jonka katsottiin kuuluvan moderniin nykyaikaan siinä missä kaupungistumisen tai tekniikan kehittymisenkin. Suomessa 1800-luvun lopulla alkaneeseen ilmoitteluun verrattuna ala kas-voi, ammatillistui ja sai uusia muotoja 1920-luvulla.

651 Elsa von Born, Genom ett nytt stort affärspalats, *Astra* 12/1930, 284.

652 Ibid.

653 Pennskaft., Kontinentalt konst- och affärspalats, *Allas Krönika* 13/30, 467.

654 Elsa von Born, Genom ett nytt stort affärspalats, *Astra* 12/1930, 284. Elsa von Born muistutti lukijoitaan myös Bomanin kansainvälisyydestä: matkallaan Syracusassa von Born oli tavannut henkilön, joka oli aikanaan vastannut Pietarin hotelli Astorian rakentamisesta ja ostanut hotellin kaikki huonekalut Bomanilta.

655 Bomanin ilmoitus, *HS* 13.6.1933.

656 Bomanin mainos, ”Bomans” ligger centralt!, *Helsingfors Journalen* 4/1939.

Perustettiin uusia mainostoimistoja ja haettiin uusia ilmaisumuotoja. Lehtien määrä lisääntyi samoin kuin esimerkiksi valokuvan käyttö mainosgraafikassa. Vuonna 1928 järjestettiin alan erikoismessut ja sana mainos keksittiin vastineeksi reklaamille *Suomen Kuvalehden* kilpailun tuloksena. Kansainvälisten, ennen muuta amerikkalaisten esikuvien mukaan mainonta nähtiin yhä enenevässä määrin tieteellisenä, psykologisena ilmiönä ja asiantuntijuutta edellyttäneenä ammattialana.⁶⁵⁷ Gustaf Strengell kuvasi ”nykyajan reklaamia” vuonna 1924 seuraavasti:

Nykyajan reklaami on saanut alkunsa konekulttuurin aiheuttamista taloudellisista pulmista. Se liittyy eriamattömästi länsimaiseen kulttuuriin ja on niinquodoin perin kuvaava ajanilmiö. Se pyrkii, käydäksemme asian ytimeen, tekemään mahdolliseksi tarvikkeiden joukkovalmistuksen aikaansaa-malla niiden joukkomyyntiä. Ja keino, jota se tässä tehtävässään lähinnä käyttää on uusien tarpeiden luominen kansanjoukoissa sekä jo ennestään ole-massaolevien tarpeiden tehostus ja levittäminen.⁶⁵⁸

Boman ilmoitti tuotteistaan yrityksen alkuajoilta alkaen sanomalehdissä ja esim. Turun kaupungin osoitekalentereissa. 1900-luvun alussa yritys ilmoitte-li myös ammattilehdissä, kuten *Arkitekten* ja *Kotitai-de*, tai aikakauslehti *Veckans Krönika*.⁶⁵⁹ 1920-lu-vun viimeisinä vuosina Boman mainosti tuotteitaan muuhun tutkimusajanjaksoon verrattuna poikke-uksellisen runsaasti ja näyttävästi. Vuosina 1929–1930 yritys julkaisi mainoksia suomen- ja ruotsin-kielisissä sanomalehdissä kuten aiemminkin, mutta nyt huomiota herättävästi myös aikakauslehdissä, sekä yleisaikakauslehdissä että naistenlehdissä.⁶⁶⁰ Boman hyödynsi mainostensa laatimisessa uusia mainonnan keinoja, kuten valokuvaa tai Suomeen oman toimipisteen perustaneen kansainvälisen mai-nostoimisto Erwin, Wasey & Co:n palveluja. Lisäk-si Boman julkaisi mainoksia sekä taideteollisuusa-

657 Mainonnan historiasta Suomessa, erityisesti 1920-lu-vun osalta ks. Kähkönen 1984; Hovi 1990; Heinonen 2000; Heinonen & Kontinen 2001; Salo 1999. Opinnäytteitä esim. Sirén 1992; Levanto 1997; Hakanen 2012.

658 Strengell 1924, 16.

659 Esimerkkejä Bomanin ilmoituksista: *ÅU* 16.12.1871, *Åbo Posten* 31.01.1874; *Åbo Posten* 11.12.1880; *Adresska-lender för Åbo stad* 1880; *Kotitai-de* (A) II, huhtikuu 1902; *Arkitekten* 1/1904 ja *Veckans Krönika* 25/1904.

660 Bomanin mainoksia löytyy mm. seuraavista lehdistä: päivälehdistä *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Hufvudstads-bladet*, mutta ei kuitenkaan esimerkiksi vasemmistolaisesta *Suomen Sosiaalidemokraatista*, jossa Boman kuitenkin ilmoitti vapaana olleista työpaikoista (ks. esim. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 19.1.1928, 12.6.1928 ja 4.12.1928.), yleisaikakauslehdistä *Allas Krönika* ja *Suomen Kuvalehti* sekä naistenlehdistä *Journalen Våra Kvinnor* (vuodesta 1929 *Helsingfors Journalen*), *Astra* ja *Kotiliesi*.



Kuva 85. Kalustokokonaisuus Bomanin Helsingin näyttelyhuoneistossa, Mikonkatu 4, vuonna 1920.



Kuva 87. Bomanin Keskuskadun myymälän ala-aula. Lehtitiedon mukaan Bomanin uuden huonekalunäyttelyn kahdessa kerroksessa oli tilaa 1400 neliometriä.



Kuva 86. Boman muutti Helsingin huonekalunäyttelynsä vuonna 1930 uudistettuun liiketilaan osoitteeseen Keskuskatu 7. ”Kontinentalt konst- och affärspalats” otsikoi *Allas Krönika* ja kuvapari kertoi vanhan palokunnantalon muodonmuutoksesta moderniksi liikerakennukseksi. Suunnitelman oli tehnyt arkkitehti Runar Finnilä.

Kuva 88. Keskuskadun myymälän toisen kerroksen näyttelyhalli. Alhaalla oikealla Carl Malmstenin suunnittelema salonki kalusto.



lan että puusepänanalan aikakausjulkaisuissa.⁶⁶¹

1920-luvun lopulla Bomanin ilmoituksiinsa käyttämät lehdet osoittavat, että mainosten kohde-ryhmäksi ajateltiin yleisesti ottaen porvarillisiin arvoihin nojaavien lehtien lukijaa. Esimerkiksi vuonna 1929 Boman mainosti eniten sanomalehdistä *Hufvudstadsbladetissa* (22 kpl) ja aikakauslehdistä kokosivun mainoksia *Kotiliedessä* (6 kpl) ja *Allas Krönikassa* (5 kpl).⁶⁶² Bomanin julkaisemissa mainoksissa puhuteltu henkilö on usein nainen,⁶⁶³ mutta sanomalehtien ja yleisaikakauslehtien mainoksissa puhuteltu lukija on joskus myös mies tai sukupuoli ei ole pääteltävissä. Mainosten kodit ovat tilavia: niissä viitataan usein lukuisiin huonetiloihin, kuten olohuone, salonki, herranhuone, kirjasto, naisenhuone ja ruokasali.⁶⁶⁴ Joskus mainoksissa viitataan myös ”nykyaikaisiin koteihin”, joissa on pulaa tilasta. Tällöin mainoksen aiheena ovat Bomanin uudet, pienikokoiset lepotuolit, joihin palataan luvussa 4.1.2.⁶⁶⁵

Vuosina 1929–1930 Boman – samoin kuin sen tytäryhtiö Huonekalutaide Oy – käytti maan johtavaksi mainostoimistoksi nousseen yhdysvaltalaisen Erwin, Wasey & Co:n (vuodesta 1933 Erva-Latvala) apua mainonnan suunnittelussaan.⁶⁶⁶ Kyseinen

661 Boman julkaisi yksittäisiä mainoksia *Ornamon vuosikirjassa* (1927–1935) ja *Domuksessa* (1930–1933). Lisäksi Boman mainosti silloin tällöin *Arkkitehti*-lehdessä ja systemaattisemmin huonekalukankaitaan Suomen Puusepänteollisuuden Liiton julkaisemassa *Puuteos*-lehdessä (1927–1933). Vuoden 1930 jälkeen Boman mainosti edelleen satunnaisesti, mutta vastaavanlaista mainosten määrää en ole myöhemmiltä ajoilta löytänyt. Usein Bomanin mainos tai ilmoitus löytyy lehdestä, jossa (tai sen lähinumeroissa) on myös toimituksen tekemässä artikkelissa käsitelty esimerkiksi Bomanin näyttelyä (*Hopeapeili* 1938, *Taide* 1947) tai esim. *Arkkitehti*-lehden numeroista, joissa on esitelty rakennuskohde, jonka sisustamiseen Boman on osallistunut (esim. *Arkkitehti* 3/1939, Keskinäisen vakuutusyhtiö Sammon keskustoimisto, Turku, arkkitehti Erik Bryggman, ja *Arkkitehti* 3–4/1940, Posti- ja lennätintalo, Helsinki, arkkitehdit Jorma Järvi ja Erik Lindroos).

662 Sanomalehtien osalta mainosten lukumäärä on saatu Kansalliskirjaston digitaaliseen lehtiarkistoon tehdyllä haulla. Haku ei kuitenkaan välttämättä ole tunnistanut kaikkia Bomanin mainoksia. Aikakauslehtien kohdalla aineistot on käyty lävitse aikaisemmin selailemalla, joten vastaavaan aineistoon tehdyn digitaalisen haun tulokset voitiin tarkistaa. Esimerkiksi digitaalisen aikakauslehtihaun tuloksena hakusanalla Boman löytyi *Kotiliedestä* kaksi mainosta, kun niitä todellisuudessa on kuusi kappaletta.

663 Kodin sisustuksen historiassa naisen rooli kuluttajana on nähty erittäin vahvana. Ks. esim. Sarantola-Weiss 2003, 59–61.

664 Ks. esim. Bomanin mainokset *HS* 13.12.1928; *Suomen Kuvalehti* 11/1930; *Allas Krönika* 13/1930.

665 Bomanin mainos, *Fåtöljer*, *HBL* 21.10.1928.

666 Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Mainosleikkeitä sisältävässä kansiossa on mainoksia vuosilta 1929–1930 sekä myöhemmin vuosilta 1941 ja 1945. Leikkeitten yhteyteen ei ole systemaattisesti merkitty

mainostoimisto avattiin Suomeen Fordin autojen markkinointia varten vuonna 1925, ja tarmokkaan ”amerikkalaisen reklaamin” puolestapuhujan, Waino Kauno Latvalan johdolla se eteni parissa vuodessa Suomen suurimmaksi mainostoimistoksi. Toimiston roolia amerikkalaisten mainonta-ajatus-ten välittäjänä 1920-luvulla Suomeen on pidetty merkittävänä.⁶⁶⁷ Bomanin lehtimainoksissa nähtiin tekstin lisäksi kuvia, sekä piirroksia että valokuvaa. Valokuva yleistyi suomalaisessa lehtimainonnassa laajemmin 1930-luvulla, mutta esimerkiksi juuri Bomanin mainoksissa valokuvaa oli jonkin verran käytetty jo 1900-luvun alussa. Vuosien 1929 ja 1930 Bomanin mainoksissa tekstien rinnalla käytettiin sekä piirustusta että valokuvaa.⁶⁶⁸

Seuraavassa tarkastelen lähemmin Bomanin mainoksia vuosina 1929–1930 suurelle yleisölle suunnatuissa päivälehdissä ja aikakauslehdissä. Tässä yhteydessä olen kiinnostunut siitä, minkälaisia huonekaluja, ihanteita tai arvoja – erityisesti suhteessa modernin huonekalun murrokseen – mainoksissa välitettiin. Lähtökohtana on, että mainoksillaan Boman halusi paitsi yleistä näkyvyyttä, myös määrätynlaiselle lukijakunnalle suunnattua markkinointiviestintää. Lukija rakentuu paitsi julkaisukanavassa myös tarkemmin itse mainoksessa. Minkälaisia ominaisuuksia Bomanin tuotteisiin mainoksissa liitettiin? Ja miten mainoksissa puhutaan modernista kodista ja sisustamisesta? Erityisesti tarkennan huomioni huonekalutaiteen modernia luonnetta tai modernisoitumista koskevaan sisältöön.

Vuosina 1929 ja 1930 Boman julkaisi näyttäviä kokosivun mainoksia naistenlehdissä *Journalen Våra Kvinnor* (lehden nimi muutettiin vuoden 1929 aikana *Helsingfors Journaleniksi*) ja *Kotiliesi* sekä yleisaikakauslehdissä *Allas Krönika* ja *Suomen Kuvalehti*. Mainoksia – voidaan ehkä puhua ilmoitus-

mainosten julkaisupaikkoja tai sitä, ovatko leikkeet yleensä päätyneet julkaistuiksi. Boman-arkistossa ei ole dokumentteja yhteistyöstä mainostoimiston kanssa, mutta vihjeenä kyseisen toimiston suuntaan antoivat W. K. Latvalan ja Carl-Johan Bomanin kirjeet ja sopimus vuodelta 1945, jolloin tuolloin jo mainostoimiston taakseen jättänyt johtaja Latvala ja Boman sopivat Latvalan hoitavan Bomanin suunnitteleman ja patenttoiman Z-tuolin lisenssoikeuksien myyntiin liittyviä asioita Yhdysvalloissa. Ks. I 3:1, CJBA, KA ja I 4:1, CJBA, KA.

667 Kyseessä oli amerikkalainen toimisto, jossa mukana oli myös suomalaisia osakkaita, aina vuoteen 1941 asti, jolloin sen omistajaksi tuli Tukkukauppojen Oy. Toimiston työntekijät olivat alusta alkaen suomalaisia. Kähkönen 1984, 8–11; Levanto 1997. W. K. Latvalasta ks. Heinonen 2000, 332–337.

668 Mainoskuvan ja mainosvalokuvan varhaisvaiheista Suomessa ks. Hovi 1990, Salo 1999. Ks. Bomanin mainokset esim. *Kotitaide* (A) V/1902; *Kotitaide* XI/1906; *Veckans Krönika* 38/1906. ”Astras lärarinne inbjudas att besöka”, Bomanin mainos, *Astra* 16/1922. Mainokset ovat herkullinen aineisto suunnittelun ja sen ilmaisutapojen muutoksen analyysiin syvemmältikin, mutta rajaan sen tämän tutkimuksen ulkopuolelle



BOMAN
Gründet 1871

"BOMANS"
ligger centralt!

Då en möbel- eller draperianskaffning blir aktuell för Er, behöver Ni inte gå långt för att komma till vår affär. Den är belägen i det s.k. **Ahlströmska huset** i hörnet av **S. Esplanad- och Kaserng.** — Här kan Ni se våra möbler i god belysning och hemlik miljö — dryfta inredningsfrågor med experter och vilja eleganta draperier, gardiner och möbelyger. Vi framhålla t. ex. inhemska handvävda moderna textilier och **Elsa Gullbergs raffinerade handtryckta gardintyger.**

Bo vackert — välj Boman's!

OY BOMAN AB
S. Esplanadg. 14. Tel. 22 325, 64615

Kuva 89. Vuonna 1939 Boman muutti myymälänsä Ahlströmin uuteen liiketaloon, Etelä-Esplana-di 14. Liikettä mainostettiin *Helsingfors Journalenissa* samana vuonna.



Ne lisäävät kodin
Mukavuutta ja Hienouutta.

Tuttavienne luona olette varmaankin nähnyt erään ihastuttavan, Bomanilta ostetun huonekaluryhmään — muutamia siroja koko- ja puoliiksi-täytettyjä, kankaalla päällystettyjä nojatuoleja, sekä matalan, muodikkaan pöydän. Tekin haluaisitte saada sellaisen kotiinne, mutta arvellette ehkä sen tulevan kovin kalliiksi. Näin ei kuitenkaan ole asian laita. Te saatte Bomanin hienoja nojatuoleja erittäin kohtuullisiin hintoihin. Huomatkaa yllä kuvatut mallit. Käykää meillä katsomassa, miten sieviä tuolimme todellisuudessa ovat.

Jos yllä kuvatut nojatuolit eivät miellyttäne Teitä, löydätte Bomanin 40 mallia käsittävistä valikoimista varmasti mukauksenne. Ja Te saatte ne päällystettyinä juuri sillä kankaalla, mikä vastaa toivomuksianne.

BOMAN

Kuva 90. Bomanin mainos vuonna 1929 *Kotiliedessä* kuului yrityksen julkaisemaan aikaisempaa näyttävämpien mainosten sarjaan, joita nähtiin *Kotilieden* lisäksi myös *Suomen Kuvalehdessä* ja ruotsinkielisenä *Journalen Våra Kvinnornissa* ja *Allas Krönikassa*.

Kuva 91. Bomanin mainoksissa vuonna 1929 kuvattu ”matala, muodikas pikkupöytä” muistuttaa läheisesti Helsingin kaupunginmuuseon kokoelmassa olevaa pikkupöytää, joka kuuluu art deco-tyyliin sohvakalustoon.



sarjasta – julkaistiin osaksi samanaikaisesti, sama mainos useassa tai kaikissa lehdissä. Kyseisten lehtien oletettua lukijakuntaa yhdisti porvarillis-keskiluokkainen arvomaailma,⁶⁶⁹ joka näkyi myös Bomanin mainoksissa. Kyseisten mainosten keskinäinen vertailu nostaa esiin kuitenkin myös eroja, joita eri lehdissä julkaistuissa mainoksissa oli. Erityisesti lepotuolin mainonnassa Boman suosi ruotsinkielisiä naistenlehtiä suomenkielisiin verrattuna. Tälle orientaatiolle löytyi vastakaikua lehtien toimitetussa sisällössä, erityisesti *Journalen Våra Kvinnor* julkaisi uudistuneesta lepotuolista artikkeleita. Näiden yhteydessä viitattiin Bomanin tuotteisiin, ja vastaavasti Bomanin lepotuolimainoksessa oli käytetty suoraa lainausta lehden aikaisemmin julkaisemasta artikkelista. Tähänkin aiheeseen palaan Bomanin lepotuoleja tarkemmin käsittelevässä luvussa 4.1.2.

Keskeinen muutos nk. perinteisestä moderniin kulutuskulttuuriin tapahtui kulutuksen julkisen ja yksityisen funktion suhteen. Perinteiseen kulutukseen oli kuulunut julkisuus eli ympäröivä yhteisö rituaalinomaisine tilanteineen. Modernille kulutuskulttuurille on puolestaan ominaista arkisuus ja keskittyminen yksityiseen sfääriin. Tämä tapahtui samanaikaisesti asumisen yksityistymisen ja porvarillisen kotikulttuurin synnyn kanssa.⁶⁷⁰ Myös Bomanin mainoksissa huonekaluihin liitettiin ominaisuuksia ja arvoja, jotka resonoivat porvarillisten tai keskiluokkaisten koti- ja sisustusihanteiden kanssa. Mainosten lukijaa puhutellaan usein porvarillisen itseyttämyksen ja siihen niveltyneen kulutuskulttuurin keskeisillä käsitteillä kuten ”kulttuuri”, ”sivistys” ja ”maku”: ”Bomanilta ostetussa huonekalussa on aina maun ja kulttuurin leima.”⁶⁷¹ Näihin termeihin kiinnittyi ajatus henkisestä kasvusta, sielunjalostuksesta, johon usein liittyi eron tekeminen muihin.⁶⁷² Itsen ”sivistämisessä” ja oman sosiaalisen aseman ilmaisemisessa oikeanlaisen maun omaksuminen oli välttämätöntä, minkä vuoksi ”hyvä maku” ei ollut pelkästään esteettinen vaan myös poliittinen, eettinen ja moraalinen kategoria. Oikeiden valintojen tekemisessä uuden keskiluokan avuksi syntyi aiemmin mainittu asiantuntijoiden, ”makutuomareiden” joukko, jotka vaikuttivat mm. lehtien ja sisustusoppaiden välityksellä. Tätä joukkoa on tutkimuksessa kutsuttu ”makueliitiksi”. Suomeenkin muodostui kotikeskustelun eliitti, joka pyrki määrittelemään ja valistamaan kansaa kulloisenkin hyvän maun mukaisen tai pikemminkin oi-

keanlaisen kodin ominaisuuksista.⁶⁷³ Myös taideteollisuusalan ammattilaiset ottivat makuvallistuksen tehtävän omakseen, ja esimerkiksi Rafael Blomstedt kirjoitti vuonna 1921 ”maun sosialiseerausesta”, kansan valistamisesta hyvän maun suhteen.⁶⁷⁴

Bomanin mainoksissa esiintyvät termit ”kulttuuri” ja ”kulttuurikoti” olivat yleisesti mukana myös suomalaisessa kodinsisustuskirjoittelussa 1920-luvulla.⁶⁷⁵ Sen sijaan valistuspuheessa ongelmallisena nähtiin sivistyksen ja kulttuurin liittäminen ”hienouteen”, mikä puolestaan usein nähtiin Bomanin mainospuheessa. Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttelyn luettelossa vuonna 1925 Bomanin mainoksessa todettiin: ”Boman-merkki teidän huonekaluissanne on todisteena sivistyksestä ja hienoudesta kodissanne.”⁶⁷⁶ 1920-luvun suomalaisessa kodinsisustus- ja taideteollisuuskeskustelussa monet ajattelivat, että ihmisten tuli ehdottomasti välttää sisustamasta itselleen kotia, joka ei lopulta kuvastaisikaan asukasta itseään vaan pikemminkin ylemmän sosiaaliryhmän kotia. Tästä näkökulmasta katsoen kodin ”hienous” liittyi paheksuttavaan epäaitoon valheellisuuteen, nousukasmaisuuteen. Esimerkiksi Arttu Brummer kirjoitti vuonna 1927 *Ornamon vuosikirjassa*:

Mutta miten paljon syntii tässä suhteessa onkaan tehty. Yleisö ei tavallisesti pyri tavoittelemaan kauneutta, vaan ”hienoutta”. Laaja yleisö tahtoo aina esiintyä omaa säätyluokkaansa joitakuuta porrasaskeleita ylempänä. Juuri tämän takia kodeissa yksinkertainen ja aito korvataan kaikenlaisella mauttomalla, loisteliaalla tehdaskamalla, alkaen itämaisten mattojen valheellisesta tehdasjalittelystä ja päättyen muodottomiin kristallikoruihin ja sinne tänne ruokasalin huonekaluihin kiinnitettyihin, niiden nousukasmaista loistoa yhä tehostavampiin, käytännössä järjettömiin peililaseihin.⁶⁷⁷

Tässä mielessä valistuspuheessa kaikui vanha, säädynmukaista järjestystä kannattanut moraalipuhe, jossa niin vaatteiden kuin asunnon tai kodinkin tuli noudattaa kunkin sosiaalista asemaa, annettua säätyä.⁶⁷⁸ Näissä puheenvuoroissa kodinsisustuksen valistuspuhe suuntautui selkeästi nimetyille, määrätulle ryh-

669 Ks. Uino 1991, 98–101.

670 Sarantola-Weiss 2003, 35–36.

671 Bomanin mainos, Teillä on valinnan varaa..., *Kotiliesi* 22/1929.

672 Rantala 2010, 27–28. Ks. myös esim. Häggman 1994, Sarantola-Weiss 2003, 57.

673 Sarantola-Weiss 2003, 40–41, 55–57, 62–63.

674 Rafael Blomstedt, Konsthantverket och den industriella skönheten, *ÅU* 8.5.1921. Ks. myös esim. Maunula 1990; Heinänen 2006.

675 Ks. esim. Setälä 1929, 13; Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huollittelusta. Uusia tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927. Alvar Aallon tavasta käyttää kulttuurin käsitettä 1920-luvun kirjoituksissaan ks. Pelkonen 2008, 29–31.

676 Bomanin mainos, *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925.

677 Arttu Brummer, Kodin taiteellisesta huollittelusta. Uusia tehtäviä, *Ornamon vuosikirja* II, 1927, 9–10. Ks. myös esim. Elna Kiljander *Kotiliesi* 21/1926. Edustushakuisen kodinsisustamisen kritiikistä ks. myös esim. Sarantola-Weiss 2003, 89.

678 Wirilander 1974, 366–378.

mälle (porvarilliselle keskiluokalle), jolla katsottiin olevan oma paikkansa sosiaalisessa kentässä.

Kuten Paul Boman tai Hanna Neuman lehtihaastatteluisa totesivat, myös Bomanin mainosten keskeinen viesti oli, että kodin sisustamisessa tärkeintä oli luoda ”persoonallinen” koti, jossa asukas tunsi viihtyvänsä ja olevansa kotonaan. Kun lähestytään 1930-luvun taitetta, uudistusmielisyyden ja iskusanon maailmassa Bomanin mainoksen viesti oli ikään kuin rauhoittava: vaikka uutta (yksinkertaisempaa) kodinsisustustaidetta etsitäänkin, ”ei tällä alalla ole mitään ehdottomia sääntöjä” – asukas oli edelleen kotinsa valtias.⁶⁷⁹

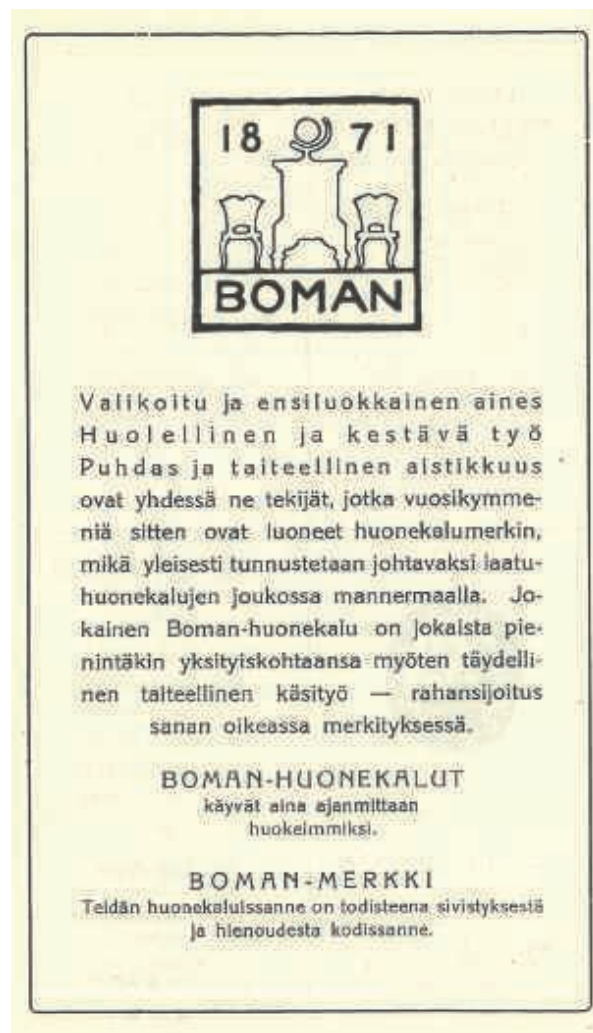
Valmistajan ja myyjän näkökulmasta asiakkaan persoonaa – ja valtaa makukysymyksissä – ammattilaisasiantuntijan makuun nähden oli mainospuheessa kenties motivoitua korostaa. Boman otti itselleen kuitenkin julkisissa esityksissään myös maunjalostajan roolin ja koki työnsä kotikulttuurin ”tienraivaajana”, jolle taloudellinen hyöty ei ollut ainoa motiivi. Myös Hanna Neuman totesi lehtihaastattelussa, että vaikka sanotaankin ettei makuasioista pitäisi väitellä, kuitenkin juuri makuasioista pitäisi väitellä. Vain siten kotikulttuuri ja makuaisiti kehittyisivät.⁶⁸⁰ Monissa Bomanin mainoksissa on samanlainen lukijaa valistava sävy kuin sisustusoppaiden tai lehtiartikkeleiden asiantuntijoilla. Potentiaalisille asiakkaille kerrotaan esimerkiksi sisustustaitteen historiasta (”Kuka oli Chippendale”) tai neuvotaan, miten kauniisti sisustettu koti auttaa menestymään elämässä (”Koti ennen kaikkea”) ja ylipäätään tekemään hyvän maun mukaisia valintoja. Tässä mielessä Boman asemoitui myös itse maksamallaan mainoksilla julkisuuteen kodinsisustuksen asiantuntijaksi.⁶⁸¹ Sama painotus näkyi yritysesityksessä, joka N. Boman Oy:stä julkaistiin vuonna 1926 *Suomen Teollisuus* -lehdessä:

Kotikulttuurilla on meidän maassamme vielä paljon kehittymisen varaa; jo puolen vuosisadan ajan on toiminimi Boman esiintynyt yhtenä sen etevimmistä tienraivaajista. Olla seuraamatta suuren yleisön epäiltävää makua, minkä noudattaminen epäilemättä olisi jättänyt suurimman taloudellisen säästön, vaan päinvastoin pitää ihanne korkealla yläpuolella kaiken muun ja seurata sitä, vaikkapa

679 Bomanin mainos, Koti kodikkaaksi, *Kotiliesi* 4/1930, 158; Bomanin mainos, Gör hemmet personligt, *Helsingfors Journalen* 4/1930.

680 ”Om smaken bör man ju ej disputera, heter det – säger fru Neuman, men fortsätter – smaken är det e n d a man kan disputera om – vara riktigare för hemkulturens och smaksinnets utveckling.” Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922.

681 Bomania voidaan tässä mielessä ajatella osana kodinsisustuksen ”puheavaruutta”. Minna Sarantola-Weiss on käyttänyt ”puheavaruuden” käsitettä kuvaamaan erilaisia toimijoita ja ilmaisuja, jotka yhdessä muodostavat ympäristön, jossa esineet kunakin aikana muovautuvat. Sarantola-Weiss 2003.



Kuva 92. Bomanin mainos Suomen Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyn luettelossa vuonna 1925.

harvalukuisen joukon etunenässä, ja siten koettaa istuttaa laajoihin kerroksiin oikea makusuunta, – sitä tunnusta on Boman alusta alkaen seurannut ja yhä vielä seuraa. Juuri siitä syystä Boman on alallaan merkittävin liikeyritys ei vain Suomessa, vaan miltei koko pohjolassa.⁶⁸²

Kodin ”persoonallisuus” oli myös ihanne, joka liittyi olennaisesti modernin kontekstiin. Kodin rakentamista asukkaan itsensä ehdoilla voi nimittäin pitää myös nimenomaan modernina asenteena: kodista oli tarkoitus tehdä asukkaan, yksityisen yksilön oma tila.⁶⁸³ Kauniilla huonekaluilla ja opitulla maulla voi-

682 N. Boman Osakeyhtiö, *Suomen Teollisuus* 13–14/1926, 272. Artikkelin käännettiin kutakuinkin suoraan vuotta myöhemmin Ruotsin kuninkaallisia hovihankkijoita esittelevään kirjaan *Svenska Kungl. Hovleverantörer* 1927.

683 Lisa Tierstenin mukaan 1800-luvun lopun naistenlehtien ja oppaiden sisustusohjeissa modernin taiteilijan roolia tarjottiin lukijoille, kotejaan sisustaville porvariston naisille. Modernismin eetos toteutui yksilöllisyyden korostuksessa: ”to be modern is to be individual.” Tiersten 1996, 18–19, 29.

tiin rakentaa sosiaalisesti oikeaoppinen koti, mutta moderni, yksityinen ”sisätila” (modern interior) edellytti viime kädessä myös yksilöllistämistä. Kodin esineiden merkitys oli ensisijaisesti asukkaan oman identiteetin rakentamisessa ja ylläpitämisessä, vaikka edelleen kotia sisustettiin myös sukulaisille, ystäville ja vieraille. ”Tuttavienne” ja ”ystävättärenne” koteihin viitataan Bomanin mainoksissakin todeten, että samanlaiset (Bomanin) kalusteet ovat myös lukijan saavutettavissa.⁶⁸⁴ Bomanin mainoksissa rakennettu läheinen vuorovaikutus asukkaan ja esineen välillä kuvaa modernia kuluttajuutta, ja niissä rakennettu koti tärkeää modernin kuluttamisen paikkaa. Koti on samanaikaisesti näyttämö sekä asukkaalle itselleen hänen oman itsensä konstruomisessa että hänen lähipiirilleen.⁶⁸⁵

Arkkitehti Elna Kiljanderin vuonna 1926 *Kotilieteen* kirjoittaman artikkelin mukaan kodin persoonalliseksi tekemiseen nimenomaan perityt esineet ja muistoesineet sopivat hyvin:

Kotia ei luoda ainoastaan kauniilla huonekaluilla. Tällä tavalla saadaan kyllä kaunis huoneisto, mutta ei kotia, sillä koti vaatii huonekaluja joihin liittyy muistoja. Tällaiset huonekalut ovat usein perittyjä – tietysti voi ostettuihinkin liittyä muistoja, mutta tavallisesti ovat perintäesineemme muistorikkaampia. Asettakaamme perintäesineemme, jos olemme niin onnelliset, että sellaisia omaamme, kunniapaikalle huoneeseemme ja ryhmittäkäämme toiset huonekalut näitten kanssa, niin että ne muodostavat kauniin, persoonallisen kokonaisuuden. Sillä se *persoonallinen leima*, joka kodin väreissä ja sisustuksessa itsetiedostamattomasti ilmenee, on sen suurin viehätys.⁶⁸⁶

Uuden keskiluokan ongelmana (aikaisempaan aristokratiaan verrattuna) oli usein se, ettei perittyjä huonekaluja ollut.⁶⁸⁷ Porvarillisessa kulttuurissa perheen merkitys oli keskeinen, ja myös Bomanin huonekalut liitettiin tähän kontekstiin: niitä mainostettiin myös tulevana perintäesineinä: ”Boman huonekalut ovat sukukalleuksia, jotka säilyvät perintönä polvesta polveen.”⁶⁸⁸

3.3.3. ”Hur vi möblera modernt” – muoti ja moderni sisustus

Sekä ruotsiksi että suomeksi julkaistussa Bomanin mainoksessa ”Miten kalustamme muodikkaasti”

684 Esim. *Kotiliesi* 21/1929.

685 Sarantola-Weiss 2003, 35–36.

686 Elna Kiljander, Kotiemme sisustamisesta, *Kotiliesi* 21/1926.

687 Sarantola-Weiss 2003, 61.

688 Bomanin mainos, Uudenaikaisen huoneistot, *Suomen Kuvalehti* 11/1930. Ks. myös esim. Bomanin mainos *Kotiliesi* 4/1930. Myös esimerkiksi huonekalutehdas Asko mainosti huonekalujaan: ”Ne ovat oikeita kotien huonekaluja ja siirtyvät perinnöksi lapsillenne.” *Kotiliesi* 23/1932.

(”Hur vi möblera modernt”) vuonna 1930 kuvailaan ”nykyaikaisia koteja” (”moderna hemmen”) ja ”ajanmukaista huonetta” (”ett modernt rum”) ja ”meitä, leposohva-ajan ihmisiä”, jotka ”vaadimme ympäristöltämme mukavuutta”. Mainosten ehdotus modernin, tässä siis nimenomaan muodikkaan, huoneen sisustusratkaisuksi on mukava, elegantti ryhmä istuinhuonekaluja: ”muutamia nojatuoleja ja asiaankuuluva sohva”.⁶⁸⁹ Hieman aikaisemmin julkaisussa Bomanin mainoksessa puolestaan ”hienon ja muodikkaan” ryhmän muodostaa ”kaksi matalaa nojatuolia ja yksi korkeampi ’easy chair’ sekä pöytä.”⁶⁹⁰ Kysymys oli seurusteluun tai pitkäaikaiseen yksityiseen oleskeluun, kuten lukemiseen, tai kollektiivisestikin tapahtuvaan radion kuunteluun⁶⁹¹ liittyvistä huonekaluista. Mainosteksti jatkuu nojatuolien verhoiluun ja kertoo, että ajankohtaiset ”muotikankaat”, kuten sileä, kuvioitu, yksivärinen tai ”juovikas” sametti, tai raidalliset villakudoskankaat, ovat suosittuja. Mainos päättyy sanoihin: ”Nykyaikaisten kotien mukavuutta tarjoavat ja kestävät huonekalut ovat Boman-huonekaluja.”⁶⁹² Luvussa 4.1.2. perehdytään tarkemmin Bomanin mukaviin lepotuoleihin esimerkkinä *nykyaikaisesta* huonekalusta 1920-luvun lopun Suomessa, mutta tässä kohdalla pysähdytään pohtimaan tarkemmin modernin ja *muodikkuuden* yhteenkietoutumista.

1930-luvun taitetta lähestyttäessä Bomanin mainoksiin ilmestyi yhä useammin ajatus ”uudenaikaisesta” tai ”nykyaikaisesta” (ruots. ”modern”) sisustamisesta ja kalustamisesta. Useissa tapauksissa, kun sama mainos julkaistiin sekä ruotsiksi että suomeksi, ruotsin ”modern” kääntyi suomen sanaksi ”muodikas”.⁶⁹³ Terminologia ei ollut helposti hallittavissa

689 Bomanin mainokset, Hur vi möblera modernt, *Helsingfors Journalen* 8/1930 ja Miten kalustamme muodikkaasti, *Aamu* 3/1930.

690 Bomanin mainos, Te saatte sen huonekalulla, *HS* 6.10.1929; Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA.

691 Vuonna 1926 perustetun Suomen Yleisradion radiolähetyksiä voitiin seurata koko maassa vuodesta 1928 alkaen.

692 Bomanin mainos, Hur vi möblera modernt, *Helsingfors Journalen* 8/1930; Miten kalustamme muodikkaasti, *Aamu* 3/1930.

693 Boman ilmoitti lokakuussa 1928 sanomalehtien palstoilla Helsingin myymäläänsä asetelemastaan ”syysnäyttelystä”, jossa oli nähtävillä suuri valikoima erilaisia huonekalu- ja verhoilukankaita sekä uusi, n. 30 mallia käsittävä ”muodikaitten” (ruots. ”modärn”) lepotuolien mallisto. Ilmoitus julkaistiin 6.10.1928 *Helsingin Sanomissa*, *Uudessa Suomessa*, *Svenska Pressenissä* ja *Hufvudstadsbladetissa*. Vuoden 1929 mainoksissa ruotsinkielisen mainoslauseen sisältämä ”modern” kääntyy saman mainoksen suomenkielisessä versiossa ”muodikkaaksi” myös kahdessa Erva-Latvalan arkistossa olevassa Bomanin mainoksessa. Vuonna 1930 ”modern” kääntyy kuitenkin ”uudenaikaiseksi” esimerkiksi seuraavissa Bomanin mainoksissa: ”De moderna väningarna fordra en alldeles speciell möbelstil.” *Domus* 1/1930 (”Uudenaikaiset

ja ”funktionalismin” väärinymmärtämisestä ja pinnallisesta käytöstä puhuttiin. Tässä haluan kiinnittää huomiota läheisyyteen, mikä mainosten – eritoten ruotsinkielisten – kirjoittajien ja lukijoiden ymmärryksessä muodikkaalla ja uudella, nykyaikaisella, ”modernilla” oli keskenään.

Rinnakkain esiintyvänä käsitteinä tai ilmiöinä muoti ja moderni ovat modernin kulttuurin analyysiin olennaisesti liittyvinä haasteelliset: ne ovat sekä liitetty yhteen että niiden on myös nähty hylkivän toisiaan. Vaihtuvaa muotia on pidetty modernin liikkeen (modern movement, Modernism) ”staatitisen estetiikan” antiteesinä, mutta toisaalta nimenomaan modernin kokemukselle ominainen jatkuvasti uusiutuva aikakäsitys kiteytyi muodin ajatuksessa ja käytännössä.⁶⁹⁴ Suomessakin 1930-luvun taitteen funktionalismikeskustelussa uuden ajattelun kannattajat korostivat oman ”aatesuuntansa” eroa ”muoti-intoiluun” nähden. Arkkitehti P. E. Blomstedt kirjoitti vuonna 1930 *Pienasunto*?-näyttelyn julkaisussa uuden ajattelun liepeille syntyneen ajankohtaisen muodin tai uuden tyylin tavoittelun harhasta:

Nämä ”funkis-tyylit” rakentuvat tosiasiallisesti kuitenkin alkuperäiselle tarkoitukselle täysin vastakkaiseen muoti-intoiluun, eikä niillä ole asiallisuuden kanssa mitään tekemistä.⁶⁹⁵

Näyttää siltä, että sitä mukaa, kun puhe funktionalismista aktivoituu, myös Bomanin mainoksista ”muodikkuus” häviää ”modernin” yhteydestä ja kääntyy ”uudenaikaiseksi”. Vuonna 1930 Boman julkaisi aikakauslehdissä koko sivun näyttävän mainoksen, jonka otsikossa todettiin: ”Uudenaikaiset huoneistot tulee sisustaa uudenaikaisesti”.⁶⁹⁶ Tätä silmällä pitäen Bomanin arkkitehtikonttori oli mainoksen mukaan suunnitellut sarjan ”uusityylisiä huonekalustoja”. Sanat ”uudenaikaisuus” ja ”uusityylisyys” kääntyivät mainoksen ruotsinkielisessä versiossa sanoiksi ”modern” ja ”modernistisk” ja ”modernistisk stil”. Näissä huonekaluissa kerrottiin olevan ”funktiona-

huoneistot tulee sisustaa uudenaikaisesti.” *Domus* 1/1930 (suomenkielinen versio) ja *Suomen Kuvalehti* 11/1930). Vuonna 1931 Bomanin mainoksessa ”modern” kääntyy puolestaan ”nykyaikaiseksi.” Bomanin mainos: ”De moderna möbler... / Nykyaikaisten huonekalujen...” *Domus* 7/1931. Huonekalumuodin ristiriitaisuudesta yhtäältä ajattomuuden ja toisaalta uutuuskien puolustajana sisustuslehtien puheessa 1950- ja 1960-luvuilla ks. Sarantola-Weiss 2003, 199–202.

694 Atfield 1999, 80. Ks. myös Noro 1996, 536.

695 P. E. Blomstedt 1930, 10.

696 *Suomen Kuvalehti* 11/1930; *Domus* 1/1930 (sekä suomenkielinen että ruotsinkielinen painos). Toinen esimerkki modern-sanan käännöksestä uudenaikaiseksi: Lähes samanaikaiset ja samansisältöiset mainokset *Kotiliedessä* 4/1930 (otsikkona Koti kodikkaaksi) ja *Helsingfors Journalenissa* 4/1930 (otsikkona Gör hemmet personligt): ”Vaikka uudenaikainen kodinsisustustaide...” kääntyy ”Om man också i modern heminredningskonst...”

HUR VI MÖBLERA MODERNT

Vi tänka på ett modernt rum. Den bekväma, eleganta gruppen av några lika fåtöljer med tillhörande soffa dominerar. Och inte en lädermöbel — lädermöblerna ha redan förvisats till klubbbar och kontor — utan fåtöljer och soffa med tygvantag. Sammeten, slät eller mönstrad, enfärgad eller strimmig, är modetyget par préférence, men också randiga yllevävnader användas mycket.

Vi, schäsong-tidens människor, fordra komfort i vår omgivning, vi trivas blott med mjuka kuddar, fjädrande resårer . . .

De moderna hemmens bekväma och gedigna möbler äro Bomanmöbler.

De moderna hemmens vackra möbelvantag, lätta gardiner, mjukt böljande draperier väljas hos Boman.

Kom och bese vår utställning!

BEGÄR PROVER!

19 71

BOMAN

B * O * M * A * N *

Kuva 93. Bomanin mainos, Hur vi möblera modernt, *Helsingfors Journalenissa* vuonna 1930.

listinen perusidea” ja puhuttiin myös ”funktionalistisesta ruokasalinkalustosta”.⁶⁹⁷

Muodin ja modernin (moderniteetin) yhteenkietoutuminen oli keskeinen tema 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun aikansa modernin ihmisen kokemusta ja kulttuuria analysoineilla kuvaajilla ja teoreetikoil-

697 *Suomen Kuvalehti* 11/1930; *Domus* 1/1930 (sekä suomenkielinen että ruotsinkielinen painos).



Kuva 94. Bomanin huonekalu- ja verhojen mainos naisten asustemuotia käsittelevällä sivulla *Våra Kvinnor* -lehdessä vuonna 1926.

la, runoilija Charles Baudelairella ja kulttuurifilosofi Georg Simmelillä. Baudelairen esteettinen moderni oli määritelmällisesti ohimenevään tarttumista. Modernin taiteen tehtävä oli tavoittaa ikuinen hetkellisestä. Siten Baudelairen moderniteetin peruskokemuksen metaforaksi sopii muuttuva, pakeneva ja satunnainen muoti.⁶⁹⁸ Simmelillä muoti taas oli lähtökohtaisesti sosiaalinen muoto, jäljittelyn tai ”yhtäläistymisen” sekä erottautumisen yhtäaikaista liikettä. Simmelille muoti oli olennainen modernin suurkaupungin ja talouden, tuotannon ja kulutuksen kautta keskiluokan asemoitumiseen liittyvä mekanismi. Simmelin mukaan muoti viihtyi nimenomaan ”yhteiskunnan keskustassa” luokkapyramidin konservatiivisempia ylä- ja alapäätä paremmin.⁶⁹⁹ Lisäksi Simmel liitti muodin seuraamisen erityisesti naisiin.⁷⁰⁰

698 Noro 1996, 229. Baudelaire kirjoitti esseessään ”Modernin elämän maalari” vuonna 1863: ”Hän [Baudelairen kuvailema ”maailmanmiehi”, piirtäjä G.] etsii tiettyä ilmiötä, jota voimme kutsua *moderniudeksi*; ajatusta voi tuskin paremminkaan ilmaista. Hän pyrkii lunastamaan muodista sen, mikä siinä on runollista keskellä historiallisuutta; hän pyrkii erottamaan ikuisen ohimenevästä.” Suom. Antti Nylén (2001).

699 Noro 1996, 227–229.

700 Georg Simmelin artikkeli ”Muoti” kokoelmassa *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917* (2005): ”Muodin sosiologinen merkittävyys sen ilmaisesta yhtä voimakkaasti sekä samankaltaistumisen että yksilöllistymisen viettiä, sekä halua erottua, selittää sen, että yleensä ottaen juuri naiset ovat erityisen alttiita muodille. Vaikka tieteellisen varovaisuuden nimissä onkin viisasta välttää mitään yleisiä lausuntoja naisista monikkomuodossa, lienee kuitenkin sallittua tuoda yleisluontoisena mielipiteenä esille se seikka, että siltä osin kuin naisen psykologinen olemus eroaa miehisestä, se ei ole niin eriytynyt. Naiset ovat keskenään enemmän toistensa kaltaisia ja vahvemmin sidoksissa sosiaaliseen keskivertoon, mistä selittyikin välittömästi heidän läheinen suhteensa tapoihin ja käyttäytymisääntöihin, yleisesti pätevään

Penny Sparke on pohtinut vaatteiden ja sisustuksen muodikkouden merkitystä ja keskinäistä yhteenkuuluvuutta 1800-luvun mittaan kehkeytyneessä ja aikaisempaa laajempaa asiakaskuntaa koskeneessa kulutuskulttuurissa. Muodikkouden vaatimus levisi sosiaalisen eliitin elämänpiiristä koskemaan myös uutta keskiluokkaa ja ohjasi sen kulutuskäyttäytymistä niin vaatteiden kuin kodinsisustuksenkin alueella.⁷⁰¹ Sparken mukaan 1800-luvun puolivälistä alkaen samankaltaiset kulttuuriset merkitykset yhdistivät vaateita ja sisustuksia, ja vaatteiden ja sisustusten tekijöitä puolestaan yhdistivät samankaltaiset kaupalliset strategiat ja ympäröivät kaupalliset kontekstit, kuten tavaratalot ja naistenlehdet. Juuri naisille muodikas puku ja sisustus tarjosivat tapoja ilmaista moderniuteen kiinnittymistä.⁷⁰² Sparke kirjoittaa:

Dress led the way for the most part, defining the nature of fashion system, but interior decoration followed swiftly after it. Their relationship served to emphasize the psychological function of the interior and its close links with feminine subjectivity, identity and modernity.⁷⁰³

muotoon, ”sopivaan” ja ”säälliseen”. Tavan ja käytäntöjen, keskimääräisyyden ja yleisen tason turvalliselta pohjalta naiset kuitenkin pyrkivät voimakkaasti persoonallisuutensa suhteelliseen yksilöllistymiseen ja erottautumiseen sosiaalisten rajojen sallimalla tavalla. Muoti tarjoaa heille mahdollisuuden tähän: yhtäältä yleisen jäljittelyn alueen ja toisaalta erottautumisen, korostamisen ja persoonallisuuden yksilöllisen korostamisen alueen.” Simmel 2005 [1895], 107. Ks. myös Simmel 1986 (1905, 1923), 51–56; Sparke 1995, 44–45, 75–76.

701 Sparke 2008, 73.

702 Ibid., 75.

703 Ibid., 89–90.

“Muodissa oleminen” erosi vaatteiden ja sisustuksen kohdalla siinä, että sisustuksen uusiminen oli paljon kalliimpaa. Kuitenkin siinä määrin kuin mahdollista, muodikkuus tuli 1800-luvun lopulta alkaen sisustamiseen: tietyt sisustusartikkelit ja verhoilupäälliset väreineen ja malleineen tulivat ja poistuivat muodista.⁷⁰⁴

Taideteollisuuden ja kodinsisustuksen reformiajattelussa muotiin, muodikkuuteen ja yleisön ”makuun” suhtauduttiin hyvin kriittisesti 1800-luvulta alkaen, ja erityisen vaikea ellei mahdoton pala muoti oli ensimmäisen maailmansodan jälkeisen muotoilun modernin liikkeen kannattajille. Muoti nähtiin irrationaalisenä, rationaalisen modernin suunnittelun vastakohtana. Tämän ajattelun on nähty kietoutuneen myös sukupuoleen.⁷⁰⁵ Muotikriittiset modernistit eivät olleet kiinnostuneita tarkastelemaan saati ymmärtämään kuluttavia yksilöitä ja heidän sosiaalisia viiteryhmiään kaupan ja identiteetin rakentamisen yhteydessä, vaan heidän kiinnostuksensa ja tavoitteena suuntautuivat laajemmalle ja ”korkeammalle” yhteiskunnassa. Trevor Keeblen mukaan jo 1800-luvun taideteollisuusreformistit paheksuivat ajatusta henkilökohtaisesta mausta kodinsisustuksessa ja korostivat ”tavallisen järjen” käyttöä.⁷⁰⁶ Myös Suomessa 1930-luvun funktionalismikeskustelussa arkkitehdit saattoivat varoittaa tai moittia valmistajia, jotka sekoittivat uuden arkkitehtuuri- ja muotoiluajattelun pintapuoliseksi muotojen uudistamiseksi, ”uudeksi tyyliksi”, joka lopulta oli lähellä muoti-ilmioita – mistä siis heidän näkemyksensä mukaan ei sinnekaan ollut kyse.⁷⁰⁷

Edellä on todettu, miten hienouden välttäminen nähtiin hyveenä taideteollisuuspuheessa. Samankaltainen ”säädynmukaisuuden” säilyttämisen ja oman sosiaalisen taustaryhmän tunnustamisen vaatimus liittyi myös muotiin ja ns. muotikriittiseen puheeseen, jota esiintyi 1900-luvun alussa erityisesti porvarillisen naisasialiikkeen lehtien palstoilla.⁷⁰⁸ Kriittisimmät pitivät muotia seuraavaa naista

704 Ibid., 84.

705 Sparke 1995, 55, 105–106; Wilson 2005, 12.

706 Keeble 2009, 31.

707 Ks. Blomstedt 1930, 10. 1920-luvulla arkkitehtuurin alalla uudesta tyylistä puhuttiin monin nimin. Funktionalismi (’funktionalismi’) vakiintui käyttöön 1930-luvun lopulla ja aikaisemmin sen rinnalla puhuttiin neorationalismista (Hilding Ekelund), rationalismista (Erik Bryggman) tai uusrealismista ja funktionellista rakennustaiteesta (Alvar Aalto). P. E. Blomstedt suhtautui funktionalismi-käsitteeseen Elina Standertskjöldin mukaan ”poikkeuksetta negatiivisesti”. Hänelle funktionalismi viittasi ideologiaan, aatesuuntaan, jonka liepeille oli kuitenkin ilmaantunut ”alkuperäiselle tarkoitukselle täysin vastakkaista formalistista muoti-intoilua.” Standertskjöld 1996, 25–26. Blomstedt-lainaukset löytyvät alunperin *Pienasunto?* -julkaisun (1930) artikkelista Vanha ja uusi taideteollisuus.

708 Turunen 2011, 384–386. Vehkalahti 2000; Esimerkiksi

pinnallisena, omasta ulkonäöstään kiinnostuneena hahmona, ja suorastaan yhteiskunnallista naisasialiikettä edustaneen naisasianaisen vastakohtana.⁷⁰⁹ *Kotilieden*, Suomen laajalevikkisimmän naistenlehden, 1920-luvun muotikirjoittelussa, jossa muotiin suhtauduttiin rationaalisen positiivisesti ja se nähtiin osana nykyaikaisuutta ja sivistyneisyyttä, ajatus vääränlaisesta koreudesta oli tärkeä. Muoti ja hienous olivat lähellä toisiaan, ja muodin onnistunut seuraaminen edellytti ”todellisen kauneuden ja tyhjän koreuden” erottelukykä, kehittyntä makua, johon puolestaan tarvittiin tietoa ja sivistystä.⁷¹⁰

Suomessa taideteollisuusyhteisön suhtautuminen vaatemuotiin oli tätä taustaa vasten yllättävänkin suopea: vaatemuoti oli esimerkiksi Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuotuisen taideteollisuusnäyttelyn erikoisosaston teemana vuonna 1932.⁷¹¹ Erityisesti sisustustaiteen kohdalla tilanne oli kuitenkin ristiriitainen, sillä kodin sisustusta ei voinut jatkuvasti uudistaa vaan se edellytti pitkäaikaisempaa kestoä. Arttu Brummer kirjoitti *Kotilieteen* vuonna 1935 ranskalaisesta sisustustaiteesta moittien sitä uutuuksilla hämmästyttämisen maneerista:

Voi väittää ranskalaisen muodin pilanneen sikäläisen sisustustaiteen, tehneen siitäkin vuosittain uusiutuvan muodin. Vakavan sisustustaiteen tulee toki sentään työskennellä pitemmät ajanjaksot silmämääränään.⁷¹²

Syntipukkina oli nopeasyklinen muodin maailma. Brummer antoi kuitenkin tunnustusta ranskalaisten värien hallinnalle, myös sisustuskokonaisuuksissa. Vieraillessaan pariisilaisessa sisustusnäyttelyssä hän oli suorastaan haltioitunut väreistä ja niiden sommittelusta, mutta kun hän myöhemmin kotona mustavalkokuvien äärellä halusi kirjoittaa aiheesta, huomasi hän värien taian kadonneen ja kuvien paljastaneen muodon puutteet: ”Väritäminä valokuvina ne olivat toinen toistaan mahdottomampia. Sisustuksien ihanat värisoinnutukset olivat siis tehneet minulle kepposen.”⁷¹³

Ranskassa esiteltyä uusinta kodinsisustusta oli jo aiemmin, vuonna 1928, kommentoinut myös Paul Boman. *Allas Krönikan* toimittaja kuvaili keväällä Pariisin salongissa nähtyä, suurta kiinnostusta herättänyttä ”L’art décoratif” -osastoa ja pohti, voisiko tämä olla tulevaisuuden koti: ”Skulle man tri-

”pariisilaisuuden” seuraaminen omassa pukeutumisessa katsottiin edellyttävän paitsi varallisuutta myös ”sosiaalista lupaa”, ja siten kuuluvan ylempien sosiaaliluokkien ja kaupunkilaisten elämään.

709 Turunen 2011, 384.

710 Turunen 2011, 386; Vehkalahti 2000, 135.

711 Kruskopf 1989, 106; Svinhufvud 2009, 56.

712 Arttu Brummer, Sisustustaiteen ja arkkitehtuurin uusista kauneusarvoista, *Kotiliesi* 18/1935, 715.

713 Ibid.

vas att bo i dessa gemak med sina låga möbler av en så underlig konstruktion, geometriska vore man hart när frestad att kalla dem, då yterna ofta voro triangelformiga, sneda, eller vinda.” Vastaavia ”modernistisia” luomuksia oltiin artikkelin mukaan nähty Suomesakin – teatterissa ja elokuvissa. Toimittajan haastatteleman Paul Bomanin kanta oli kuitenkin kriittinen:

En expert på området, direktör Paul Boman, anser att man ledsnar på en sådan heminredning på ett år, likaväl som en kvinna på ett dräkt efter en säsong. De futuristiska möblerna göras icke med samma kärlek och konstförstånd som forna tiders, säger dir. Boman, deras hårda, raka linjer passa bättre för restauranger än för hem. I vårt klimat bör hemmet vara mjukt och varmt och ombonad. – i de franska ateljeerna grasserar sedan ett par år lusten att skapa nytt utan hänsyn till skönheten nästan som en sjukdom.⁷¹⁴

Bomanin mukaan futuristisiin muotoihin kyllästettiin nopeasti, aivan kuten naisten vaatemuodissa, ja uuden luomisen halu oli levinnyt Pariisiin ateljeissa ”kuin kulkutauti” ja ”kauneus” oli jätetty huomiotta. Mainoksessaan, jonka otsikkona oli ”Kauniit esineet luovat nautintoja”, Boman vakuutti lukijoille, että asiakkaan ei tarvinnut pelätä Bomanilta hankitun ostoksen muuttuvan muutaman vuoden kuluttua vanhanaikaiseksi: ”laadun täysipitoisuus ja hyvä maku, joka antaa leimansa Bomanin huonekaluille, aiheuttaa sen, että muotivirtaukset eivät vaikuta niihin. Boman-huonekaluilla on aina kauneusarvonsa.”⁷¹⁵

Kuten Villa von Rettigin tapauksessa nähtiin (luku 3.2.2.), ajanmukaisuus, muodikkaus ja uudistuminen koskettivat myös historiatyylejä. Bomanin mainoksissa historiatyyli, muoti ja unelma ylellisyydestä voitiin kietoa yhteen – ja sukupuoleen: ”Oletteko ehkä aina uneksinut rococo-salongista – rococo-nofatuoleista siroasti taivutettuine jalkoineen. Meiltä saatte ylhäisimmiltä vaikuttavan ranskalais-rococo-kaluston.”⁷¹⁶ Mainoksessa ”ylhäisiä” rokokootuoleja katselevat turkissomisteisiin takkeihin pukeutuneet naiset – yksin ja yhdessä. Samassa yhteydessä lukijan huomiota kiinnitetään myös ”ihastuttavan muodikkaaseen biedermeierkalustoon.” Bomanin mainosten ja yrityksen julkisuuteen antamien lausuntojen yhteydessä historia liitettiinkin sekä muodin ajatuksen myötäilemiseen että sen vastustamiseen. Paul Bomanin kriittinen suhtautuminen ranskalaiseen modernistiseen tyyliin liittyi hänen antipatiaansa äkillisiin – ja helposti ohimeneviin – muoteihin. Vanhoissa historiallisissa tyyliissä oli *koeteltua pysyvyyttä*, mihin ei kyllästytty. Ne olivat syntyneet hi-

taasti lopulliseen muotoonsa kypsyen.

Huonekaluihin liitettynä nopeasti ohimenevään muotiin suhtauduttiin Bomanilla siis kriittisesti, mutta tilanne oli toinen tekstiilien kohdalla. Niemenomaan kangasvalikoimiaan mainostaessaan muodilla oli bomanilaisessa kodinsisustuksessa tärkeä rooli. Boman kehitti huonekalu- ja sisustus-kangasvalikoimaansa 1920-luvulla, ja se mainosti kankaitaan huomiotaherättävän paljon paitsi yksityisasiakkaille, myös puusepänanalan ammattilaisille.⁷¹⁷ Kankaiden avulla koteihin saatiin vaihtelua huonekalujen vaihtamista helpommin. Pitkäikäisiä huonekaluja voitiin uudistaa (muodistaa) verhoilemalla ne uudelleen.

Liike järjesti syksyisin liikkeessään erityisen kangasnäyttelyn, josta ilmoitettiin erikseen lehdissä ja johon (erityisesti *Astran* ja *Våra Kvinnorin*) toimittajat usein löysivät tiensä. Lukijoille kerrottiin, kuinka johtaja Paul Boman seurasi alaa ulkomaanmatkoillaan ja esitteli sitten liikkeessään maailmalta löytämänsä muotiuutuudet. Silkit, sametit, puuvillat, pellavat, kudotut ja painetut kankaat seurasivat naisten vaatemuodin kankaiden vaihteluita – sekä materiaaleissa että väreissä. *Astran* toimittaja vieraili Bomanin tekstiilinäyttelyssä vuonna 1923, ja listasi muodikkaiksi kankaiksi tässä yhteydessä ”kiiltävät velourintapaiset chenillekudokset yhdessä patinanvihreän, kuparin, viininpunaisen ja mustan, vanhan kullan ja lilan ja harmaan keinosilkkin kanssa.”⁷¹⁸

Myös eksoottinen itä, josta edellisissä luvuissa on nähty esimerkkejä Bomanin mainosten ja Villa von Rettigin yhteydessä, oli 1920-luvulla muoti-ilmiö, joka näkyi sekä huonekaluissa että kankaissa.⁷¹⁹ Se liittyi laajaan art deco-suuntaukseen, jota itsessään on pohdittu suhteessa tyylin ja muodin käsitteisiin.⁷²⁰ Bomanin mainoksissa muodikkaat Kiinaan tai Japaniin viittaavat kuva-aiheet liitettiin kuitenkin useimmiten chippendale-tyylin yhteyteen ja siten myös pysyvyyttä edustavaan historiaan. Eksotismi oli vahvasti esillä Bomanin kangasvalikoimissa, kun *Våra Kvinnornin* toimittaja kävi tutustumassa Bomanin näyttelyyn vuonna 1923. Toimittajan haastattelema Paul Boman mainitsi Kiinan ja Japanin ajankohtaisuuden (”Kina och Japan just nu

717 Boman mainostaa huonekalu- ja verhovalikoimaa erityisesti puusepänanalan ammattilaisille suunnatussa ammattilehdessä *Puuteos*. Ks. esim. numerot 1/1927; 1/1928 ja 2/1828.

718 ”glänsande velourartade chenillevävnader blandade med konstsidan i ärggrönt-, koppar-, vinrött- och svart, i gammalt guld och i lila och grått.” Ny-Fiken, Hemkultur och möbelyger, *Astra* 13/1923.

719 Hyvä esimerkki on Helsingin kaupunginmuseon kokoelmassa oleva Bomanin valmistama art deco-tyylinen sohvakalusto: sohva XXXIV-1004 -1, pikkutuolit XXXIV-1004 -2-3, sohvapöytä, XXXIV-1004 -4 sekä jakkara XXXIV-1004 -5/Finna. Kalustoon kuuluva pöytä, ks. kuva 91.

720 Ks. Nikula 2005, 9–13.

714 Kuriösa heminredningar, *Allas Krönika* 40/1928.

715 Bomanin mainos, Kauniit esineet luovat nautintoa, [1930], Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA.

716 Bomanin mainos, Biedermaier-Rococo, [1930], Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA.



Kuvat 95, 96 ja 97. Arkkitehti Jarl Eklundin suunnittelema, Bomanin valmistama pöytä vuodelta 1924.

återigen äro på modet ute på kontinenten.”)⁷²¹ ja esitteli kimaltelevia itämaisia kankaita, jotka toivat toimittajan mieleen myös ajankohtaisen Egyptin Tutankhamonin haudan aarteet:

några prov av dessa österländska tyger glida mellan fingrarna och det såg ut som hade han en glittrande ström av ädelstenar i sin hans. Det sprakade av eldrött, modefärgen just nu, och av gammalt guld, sådant som i årtusenden slumrat i Tutankhamens skattkammare. Det smög fram ett mörkt violett med dansande silverdrakar, stjärnor tindrade ur nattsvart siden – ⁷²²



Tekstiilit, sisustus ja nainen liitettiin yhteen viimeistään 1800-luvun porvarillisessa kotikulttuurissa. Kodin tekstiilit – ja 1800-luvulla niiden erityinen runsaus – on liitetty naisen läsnäolon merkitykseen osana kotia, ei pelkästään kodin sisustajana tai tekstiilikäsittöiden tekijänä, vaan jopa osana sisustusta. Koti liitettiin perheenemännän persoonallisuuden esimerkiksi



721 En förtjusande förmiddagsstund, *Våra Kvinnor* 19/1923.

722 M:me Georgette., En förtjusande förmiddagsstund. Apropos ett besök i A. B. Bomans möbelsalong. Stilfulla interiörer och färgrika konstslöjdartiklar, *Våra Kvinnor* 19/1923, 336.

sisustukseen sopivien asuvalintojen ohjeilla.⁷²³ Bomanin kangasnäyttelyssä vierailut *Astran* toimittajakin todisti, että naisten vaatemuodin kankailla ja kodin tekstiileillä oli yhteytensä.⁷²⁴ Bomanin kangasta esittelevässä mainoksessa vuonna 1928 kodin kerrottiin todistavan perheenemännän ”hyvästä mausta” tai ”kulttuurisuudesta” usein enemmän kuin hänen henkilökohtaiset vaatteensa.⁷²⁵

Leena Svinhufvud on kiinnittänyt huomiota kysymykseen tekstiilien läsnäolosta maailmansotien välisen ajan uuden arkkitehtuurin edustaman modernismin dokumenteissa. Rajattuina ja rajatusti aikalaisjulkaisuissa mukana olleet tekstiilit liittyivät erityisesti siihen kielteiseen vastakuvaan, 1800-luvun porvarisasunnon ”ummehtuneeseen” interiööriin, jota vasten uutta modernismia usein peilattiin. Kuitenkin tekstiileillä oli merkitystä myös modernissa sisustuksessa, ”viihtyvyyden” luomisessa ”paljaisiin” tiloihin, mistä esimerkiksi ruotsalainen modernin tekstiilisuunnittelun pioneeri – ja kuten myöhemmin nähdään, Oy Boman Ab:n yhteistyökumppani 1930-luvun lopulta alkaen – Elsa Gullberg puhui.⁷²⁶

Kodin yksilölliseksi, viihtyisäksi ja tunnelmalliseksi tekemisessä tekstiileillä nähtiin Bomanin 1920-luvun lopun mainoksissakin olleen suuri merkitys. Tekstiileihin liitettiin värit, kirkkaus, pehmeys ja lämpö – ja muoti, kuten edellä on käynyt ilmi. Värien tarpeen nähtiin korostuvan Suomessa, jossa ilmasto teki ulkotilasta pitkäksi talvikaudeksi värittömän. Bomanin kangasnäyttelykin järjestettiin aina talven kynnykselle. Vaikka joskus Bomanin tekstiiliosaston mainoksessa puhuteltu henkilö oli mies, pääsääntöisesti hän oli nainen, joka harkiten valitsee ja luo viihtyisän kodin itselleen ja toisille. Valikoimaa oli paljon, ja persoonallisen sisustamisen mahdollisuutta korostettiin:

Te haluatte viihtyisän kodin, ei vain itsenne, vaan myöskin toisten vuoksi. Luokaa siinä mielessä kirkkaiden, kauniiden värien ja pehmeiden, lämpimien kudoksien avulla viihtyisyyttä ja tunnelmaa ympäristöönne. – Mutta ostakaa harkiten, valitkaa sellaista, mikä sopii Teille. Valitkaa huonekalujen päällysteiksi jotakin aistikasta, sellaista, mikä sointuu puuosan väriin ja tyyliin. Ikkunaverhot saavat olla ilmavat, mutta oviverhojen tulee olla jotakin painavaa, kaunista kudontaa. //Bomanin huonekalukankaiden ja verhojen syysnäyttely antaa Teille aavistamattomat mahdollisuudet sisustuskysymyksissänne. Käykää liikkeessämme ja vakuuttautukaa hintojemme kohtuullisuudesta.⁷²⁷

1920-luvun lopun Bomanin mainosten perusteella tekstiilit olivat kodinsisustuksessa keskeisessä roolissa, ne liittyivät nimenomaan kodin viihtyisäksi tekemiseen. Erityisesti Bomanin mainoksissa tekstiileihin liitettiin modernin muodikkouden ajatus. Huonekalut olivat pitkäikäisiä, mutta tekstiileillä niin huonekaluja kuin sisustusta muutenkin voitiin uudistaa, modernisoida.

3.4. ”Taiteellista käsityötä” ja kohtaamisia funktionalismin kanssa taideteollisuusalan näyttelyissä

3.4.1. ”Einzelkunst” näyttelyissä ja messuilla 1925–1927

Taideteollisuuden julkista keskustelua ajatellen keskeisiä tapahtumia olivat näyttelyt niistä eri julkaisufoorumeille kirjoitettuine teksteineen. Kaupalliset messut, kansallista edustustehtävääkin sisältäneet kansainväliset näyttelyt ja kotimaan taideteollisuusnäyttelyt tarjosivat esineitä valmistaneille yrityksille ja heidän suunnittelijoilleen mahdollisuuden esitellä osaamistaan ja solmia kontakteja. Näyttelyistä kirjoitetut arvostelut tarjoavat vastauksia siihen, mihin aikalaiset kiinnittivät huomionsa ja miten he arvioivat esillä olleita esineitä.⁷²⁸ 1920-luvun loppua kohti esiin nousevassa tyylimurroksessa kiinnostavaa on erityisesti se, miten uuteen, moderniin huonekaluun suhtauduttiin näyttelyiden – ja niissä nähtyjen esineiden – yhteydessä. Aikalaisten näkemyksissä oli eroja.

Kotimaisten näyttelyiden, kuten Suomen Messujen järjestämien yleismessujen (vuodesta 1920) ja erikoismessujen (esimerkiksi ensimmäiset Huonekalumessut vuonna 1927) merkitys oli suuri taideteollisuusalojen sisäisen markkinoinnin ja kulutuksen näkökulmasta.⁷²⁹ Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämät taideteollisuusnäyttelyt, jotka järjestettiin vuodesta 1928 yhdessä Ornamon kanssa, olivat puolestaan tärkein jokavuotinen taideteollisuuden oma julkinen esiintyminen kotimaassa. Pekka Korvenmaan sanoin:

Nämä eivät olleet messujen tapaan ilmiselvästi kaupallisia tapahtumia, vaan alan parhaimmistoksi arvioitujen tekijöiden ja tuotteiden kavalkadeja, joilla oli määrä olla yleistä makua kehittävä vaikutus. Esille pääsi taideteollisuuden taidepuoli, kuten taidetekstiilit ja taidekeramiikka. Taidekäsityöläiset, joilla ei ollut asiaa eikä haluakaan messuille, nousivat esille omalla nimellään.⁷³⁰

723 Sarantola-Weiss 2003, 68–69.

724 Ny-Fiken., Hemkultur och möbelygen, *Astra* 13/1923.

725 Bomanin mainos, Hemmets härskarinna, *HBL*

29.1.1928.

726 Svinhufvud 2010, 7–11; Svinhufvud 2009, 21–22.

727 Bomanin mainos, Te haluatte viihtyisän kodin, *Kotiliesi* 18/1930, 809.

728 Näyttelyistä diskursiivisina tekoina (Mieke Bal) ja sosiaalisina, performatiivisina tapahtumina ja kommunikaationa (Marja Hirvi-Ijäs) ks. Paloposki 2012, 99–100.

729 Korvenmaa 2009, 111.

730 Ibid.

Taideteollisuuden ”taidepuoli” ja taidekäsityö siis korostuivat alan omissa näyttelyissä. Taidekäsityön arvostuksesta yleisemminkin taidekentällä kertoo esimerkiksi se, että Stenmanin taidesalonki Helsingissä järjesti 1920-luvun mittaan useita taidekäsityön näyttelyitä.⁷³¹ 1920-luvulla taideteollisuudessa alkaakin hahmottua aikaisempaa selvemmin kaksi linjaa, kun perinteisen taidekäsityön rinnalle kasvaa uusi teollinen hyötytaide. 1920-luvun taideteollisuuskeskustelussa esimerkiksi Rafael Blomstedt puhui usein hyötytaiteen tai käyttötaiteen merkityksen kasvusta, mutta samalla hän korosti, että myös taidekäsityötä (”taideteollisuutta korkeammassa mielessä”) tulisivat taiteilijajaksilöt tulevaisuudessakin harjoittamaan. Hyötytaiteen rinnalla taideteollisuuden perinteisiä arvoja edustavan taidekäsityön oikeutusta ei tässä kyseenalaistettu – päinvastoin.⁷³²

Seuraavaksi katsotaan tarkemmin kahta kotimaassa järjestettyä näyttelyä: Suomen Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyä vuonna 1925 ja Huonekalumessuja vuonna 1927. Bomanin profiloituminen näissä näyttelyissä, joista ensimmäinen oli taideteollisuusyhteisön ja jälkimmäinen puolestaan ensisijaisesti kaupallinen tapahtuma – mutta jota tarkasti seurattiin ja kriittisesti arvioitiin myös taideteollisuuskentällä –, kertoo yrityksen pyrkimyksistä identifioitua taideteollisuuden liikkeessä olleiden tavoitteiden ja arvojen sekä kaupallisten näkökohtien, omien markkinatilannetta koskevien tulkintojensa, ristiaallokossa.

Ruotsalaista taidekäsityö- ja taideteollisuusnäyttelyä Stenmanin taidesalongissa (1924) käsitellessä artikkelissaan Rafael Blomstedt eriytti selkeästi taidekäsityön – ”taideteollisuutta korkeammassa mielessä” – hyötytaiteen tai käyttötaiteen ”ylevästä päämaalista” eli teollisuusesineiden ”ulkoasun pukemisesta kauniiseen muotoon”.⁷³³ Hyötytaiteen avulla päästiin ”maun sosialisointiin”, joka ”jo jonkun aikaa ollut päivän iskusana”, ”terveen kauneusaistin kasvattamiseen mahdollisimman laajoissa yhteiskuntakerroksissa”. Tämän työn merkitys oli myös yhteiskunnallinen. Ruotsalaisen taidekäsityö- ja taideteollisuusnäyttelyn osalta Blomstedt saattoi todeta, että hyötytaiteen ajatuksista huolimatta harvalukuisten tehdastuotteiden sijaan näyttelyssä oli pääosin esillä ”käsintehtyjä loistotuotteiden erin-

omaisia huippusaavutuksia”. Linjaus oli Blomstedtin mielestä ymmärrettävää ”näin ulkomailla” kun oltiin esiintymässä. Blomstedt ei suinkaan arvostellut sitä, että teollisuustuotteiden kaunistamisen tärkeydestä huolimatta ulkomailla, edustusnäyttelyissä, etusija oli ”käsintehtyillä loistotuotteilla”. Näyttelyssä nähdyt huonekalut edustivat hänen mukaansa pääasiassa taidekäsityötä.⁷³⁴

Seuraavana vuonna N. Boman Oy osallistui Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttelyyn, joka sekin järjestettiin Stenmanin taidepalatsissa. Näyttelyssä esiteltiin ajankohtaista suomalaista taideteollisuutta, joka jaoteltiin ja josta puhuttiin samalla tavalla kuin edellä: taidekäsityöstä ja hyötytaiteesta rinnakkain.⁷³⁵ Näyttelyn komissaari Rafael Blomstedt luonnehti alan muutosta: taideteollisuuden rooli ylellisyystaiteena oli häviämässä taloudellisista syistä johtuen, ja kansainvälinen kehitys johti teollisen ”hyötytaiteen” (”pyrkimys teollisuustuotteiden, massatuotannon, standarditavaran taiteelliseen jalostamiseen”) vahvistumiseen. Siinä kun taidekäsityö edusti paitsi nykyisyyttä myös menneisyyttä, hyötytaide oli vielä alussaan. ”On toivottavaa, että Taideteollisuusyhdistyksen riemujuhlanäyttely kannustaa yhä vilkkaampaan toimintaan ja yhä alttiimpaan työhön maan taidekäsityön ja hyötytaiteen hyväksi.”⁷³⁶

Näyttelyn toteutuksessa taideteollisuusala jakautui siis taidekäsityöhön ja hyötytaiteeseen. Ornamentit esiintyivät taidekäsityön leirissä,⁷³⁷ samoin N. Boman Oy, joka näyttelyluettelon mainokseensa ilmoitti huonekalujensa olevan yksityiskohtia myöten ”täydellistä taiteellista käsityötä”.⁷³⁸ Boman esitteli näyttelyssä kaksi kalustokokonaisuutta, joista toisen oli suunnitellut Carl-Johan Boman ja toisen Rafael Blomstedt. Carl-Johan Bomanin suunnittelemaa ”edustushuoneen” kalustoa kutsuttiin *Suomen Kuvalehdessä* ”nykyaikaiseksi kirjastohuoneeksi”. Se sisälsi kirjahyllyn, sohvan, 2

734 Ibid. Erityisesti Carl Malmstenin suunnittelemaa huonekaluja ja -kalustoja (ja huonesommitelmia) nähtiin runsaasti näyttelyn huonekaluosastolla: tytön huone, herranhuone, suuri korukaappi (intarsia-koristeet), pieni asiapaperilipasto ja pitkä kirjahylly. Muita huonekaluosaston suunnittelijoita olivat Carl Bergsten (NK), Uno Åhren, Ture Ryberg. Ks. myös Nils Wasastjerna, Ruotsinmaalainen taideteollisuusnäyttely, *Arkkitihti* 5/1924; Hjelm 2009, 157. Näyttely epäilemättä osaltaan vahvisti Carl Malmstenin mainetta Suomessa. Vuonna 1926 *Kotilieden kirjastossa*, *Kotilieden* opaskirjasarjassa julkaistiin Malmstenin kirja *Kaunis koti. Yksinkertaisia sisustusohjeita* (1926).

735 R. B., ”Sillä näyttelyllä...” [ei otsikkoa], *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925, 1. Ks. myös Svinhufvud 2009, 55–56, viite 174.

736 R. B., ”Sillä näyttelyllä...” [ei otsikkoa], *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925, 2.

737 Maunula 1990, 162.

738 Bomanin mainos, *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925.

731 Taidekäsityö oli ollut Suomessa keskeisessä asemassa Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljongin menestyksessä alkaen. Hjelm 2009, 154–157, 166.

732 Ks. esim. Rafael Blomstedtin artikkelit *Konsthanter och den industriella skönheten*, *ÅU* 8.5.1921 ja Ruotsalaista taideteollisuutta Helsingissä, *Kotiliesi* 9/1924. ”Taidekäsityöstä” ja ”taideteollisuudesta” rinnakkain puhui myös esim. Gustaf Strengell artikkelissaan *Onko aika kypsä suurta kotimaista taideteollisuusnäyttelyä varten*, *Ornamenton vuosikirja* IV, 1930. Ks. myös Kalha 1997, 81.

733 Rafael Blomstedt, Ruotsalaista taideteollisuutta Helsingissä, *Kotiliesi* 9/1924, 266.

nojatuolia, lepotuolin, 3 tuolia, lipaston, suorakulmaisen ja ovaalinmuotoisen pöydän sekä lattialampun. Huonekalujen materiaalina oli kiilloitettu loimukoivu ”etelämaalaisilla puulajeilla tehtyine syvennyskoristeineen”.⁷³⁹ Verhoilukangas oli näyttelyluettelon mukaan kotimaista valmistetta, mutta suunnittelijan tai valmistajan nimeä ei kerrottu. Lisäksi kokonaisuuteen kuului kaksi sohvamattoa, joista toisen olivat suunnitelleet Carl-Johan ja Paul Boman sekä toisen kuvataiteilija Catharine Boman, Paul Bomanin vaimo. Rafael Blomstedtin suunnitteleman salinkaluston (sohva, 2 nojatuolia, 4 tuolia, piironki, kaappi, sohvapöytä, seinäpeili) materiaalina on hiottu ja lakattu koivu, johon on maalattu koristeita. Verhoilukankaan on suunnitellut Walborg Madsén-Himanan ja valmistanut Suomen Käsityön Ystävät.⁷⁴⁰

Bomanin huonekalutehtaalla oli ollut vahva roolinsa Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisnäyttelyiden alkuaikoina, jolloin se usein valmistin näyttelyiden päävoitot. Myös vuonna 1925 Boman sai näyttelyarvosteluissa huomiota. *Helsingin Sanomissa* Edv. Elenius kirjoitti huonekalutaiteesta todeten:

Näyttelyn ehkä johtavana kalustona esiintyy Boman Oy:n ”edustushuoneen” kalusto. Siinä erikoisesti vetää huomiota puoleensa liekehtivän kaunis punaruskea pöydän päällyys, ellei senkin vikana olisi upotuksen värien paikoittainen liestynyt luonne, antamassa vivahdusta tahallisesta vanhaksi-tekemisestä. Tämän kauniin kaluston tuolien juurikudontaselustat eivät niinkään oikein sovellu kiilloitettuun puuhun, eikä hienoon ”edustushuoneeseen” yleensä.⁷⁴¹

Kalusto sai Eleniukselta kehujen lisäksi moitteita vanhan ”teeskentelystä” ja vääränlaisen materiaalin valinnasta.

Näyttelyluettelon mainoksessa Boman nimesi huonekalunsa siis ”taiteelliseksi käsityöksi” (”konstnärligt hantverk”). Luonnehtiessaan näyttelyä *Arkkitehti*-lehdessä Rafael Blomstedt kuljetti edelleen tekstissään ”taideteollisuutta” ja ”taidekäsityötä” rinnakkain. Huonekalutaiteen osalta esillä oli kaikkiaan yhdeksän ryhmää ja Blomstedt totesi niiden olevan keskenään niin erilaisia, että mitään erityistä ”suomalaisen huonekalutyylin luonnepiirteitä” voisi vielä

739 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely 1925, 6–7; *Suomen Kuvalehti* 39/1925, 1295; Rafael Blomstedt, Taideteollisuutemme juhlii, *Arkkitehti* 10/1925.

740 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely 1925; Rafael Blomstedt, Taideteollisuutemme juhlii, *Arkkitehti* 10/1925. Kuva Blomstedtin suunnitteleman salinkalustosta julkaistiin hänen itsensä kirjoittaman artikkelin yhteydessä *Arkkitehti* 10/1925, 131. Myös Carl-Johan Bomanin suunnitteleman kaluston huonekalukankaat olivat luettelon tietojen mukaan ”kotimaista valmistetta”.

741 Edv. Elenius, Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisriemujuhlanäyttely, *HS* 22.9.1925.

nähdä. Blomstedtin näkemyksen mukaan ruotsalaisella huonekalutaiteella oli kuitenkin ollut vaikutusta ja ”täysipitoista huonekalutaidetta” Taideteollisuusyhdistyksen näyttelyssä edustivat nimenomaan Bomanin ja Stockmannin esille laittamat kalustot.⁷⁴²

Suomen ensimmäisten Huonekalumessujen (1927) aikaan *Hufvudstadsbladet* julkaisi kahden arkkitehdin, Nils Wasastjernan ja Gustaf Strengellin artikkelit, jotka käsittelivät ajankohtaista huonekalutaidetta, huonekalujen valmistusta ja laatua.⁷⁴³ Samalla sivulla oli huonekaluliikkeiden mainoksia, myös N. Boman Oy:n mainos. Strengell kirjoitti artikkelissaan koneiden avulla tehtävästä laatutyöstä ja päivän uusimmasta iskusanasta ”funktionalismista”. N. Bomanin mainoksessa puhutaan kodin yksilöllisestä sisustamisesta: lukijoita kehoitetaan kertomaan Bomanilla yksilölliset toiveensa sisustuksen tai yksittäisen huonekalun suhteen, ja sen pohjalta liike tekee ehdotuksen ja auttaa paitsi huonekalujen myös kankaiden, verhojen ja valaisinten valinnassa.

Taideteollisuuden historian tutkimuksessa on kuvattu sitä, miten taideteollisuuden asiantuntijat olivat pettyneitä ensimmäisten Huonekalumessujen antiin. Huolestuneita oltiin paitsi valmistajien ymmärtämättömyydestä ”nykyaikaisen asumisen ja tuotannon vaatimusten” edessä, mutta harmillista oli myös suuren yleisön kehittymätön maku, se kun ihasteli esillä olleita ”komeita kalustoja, kodikkaita kruusauksia ja röyhelöitä.”⁷⁴⁴ Epäilemättä tähän huoleen liittyivät myös messuilla esillä olleet Bomanin valmisteet, joita käsiteltiin useimmissa huonekalumessuja käsittelevissä lehtijutuissa. Näyttelyn aulaan oli järjestetty erityinen kunniaosasto, johon oli kerätty esimerkkejä eri valmistajilta. Ensimmäisenä vastassa oli Bomanin valmistama näyttävä ja ”vaikuttava” barokkikaappi, joka kiinnitti myös yleisön huomion.⁷⁴⁵ Bomanin messuhuonekaluihin liitettiin arvosteluissa sanoja, kuten ”huomiotaherättävä”⁷⁴⁶ tai ”erinomaisen loisteliaasti suoritettuja töitä.”⁷⁴⁷ Sen sijaan esimerkiksi Bomanin kanssa aiemmin yhteistyötä tehnyt Rafael

742 Rafael Blomstedt, Taideteollisuutemme juhlii, *Arkkitehti* 10/1925.

743 Nils Wasastjerna, Möbelmaterial och kvalitetsarbete, ja Gustaf Strengell, Möbeln och maskinen, *HBL* 17.9.1927. Strengellin artikkeli julkaistiin myös *Tammerfors Aftonblad-tissa*.

744 Esim. Sarantola-Weiss 2003, 59.

745 *Svenska Pressen* 17.9.1927. Kaappi kuvattiin huonekalumessuja käsittelevien artikkelien yhteydessä ainakin seuraaviin lehtiin: *Karjala* 21.9.1927, *Våra Kvinnor* 18/1927 ja *ÅU* 18.9.1927. *Karjalan* kuvatekstissä barokkikaapin piirtäjäksi kerrotaan Harry Rönholm, mutta Rönholm itse ei anna vahvistusta asialle kirjassaan *Markkinat, messut ja näyttelyt* vuodelta 1945, jossa hän kuitenkin Huonekalumessujen yhteyteen on valinnut myös kyseistä barokkikaappia esittävän kuvan. Rönholm 1945, 188.

746 *ÅU* 18.9.1927.

747 *Uusi Aura* 21.9.1927.



KAUNIS NYKYAIKAINEN KIRJASTOHUONE. N. BOMANIN NÄYTELTYÄ. — Valok. Eric Sundstr

Kuva 98. Carl-Johan Bomanin suunnittelema ”kaunis, nykyaikainen kirjastohuone” kuvattuna Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyn esittelyssä *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1925.



Kuva 99. Rafael Blomstedtin suunnittelema ja N. Boman Oy:n valmistama kalusto Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyssä *Arkkitehti*-lehdessä kuvattuna vuonna 1925.

Blomstedt totesi Bomanin huonekaluista, etteivät ne olleet ”muotupuolen” osalta ajan tasalla: ”ylellisyystavaroita edustavat ja taitavaa teknillistä näppäryyttä osoittavat Boman Oy:n työt, joissa kuitenkin muotupuolen uudistuspyrkimyksiin mielestäni ei ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota.”⁷⁴⁸ Historiatyyleillä oli kuitenkin kysyntää, ja samoihin aikoihin *Uuden Auran* haastattelussa Bomanin konttoripäällikkö

Henrik Wolff kertoi, kuinka barokki- ja chippendale-kalustojen lisääntyneestä kysynnästä johtuen puunleikkaajista oli tehtaalla suorastaan pula.⁷⁴⁹

Bomanin tärkeimpiä kilpakumppaneita pääkaupungin kodinsisustusmarkkinoilla oli Stockmannin tavaratalon huonekaluosasto omine piirustuskonttoreineen ja tehtaineen.⁷⁵⁰ Werner Westin johtamaa Stockmannin piirustuskonttoria on taideteollisuus-

748 Rafael Blomstedt *Suomen Sosialidemokraatin* haastattelussa. Huonekalumessut ovat onnistuneet verrattain hyvin, *Suomen Sosialidemokraatti* 23.9.1927.

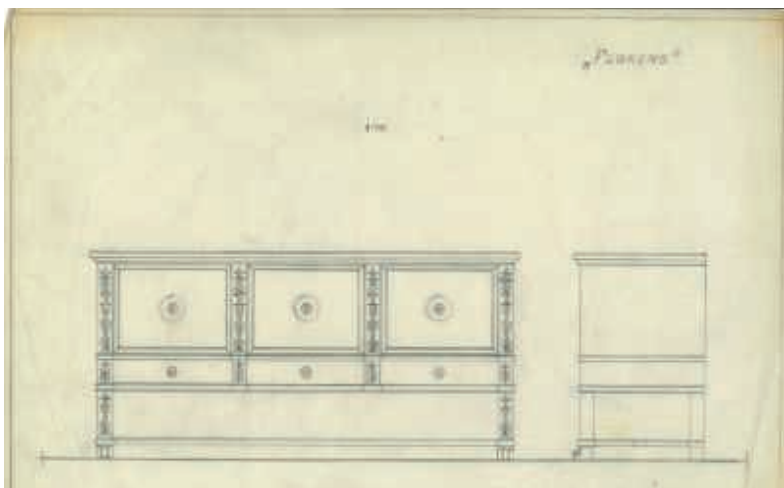
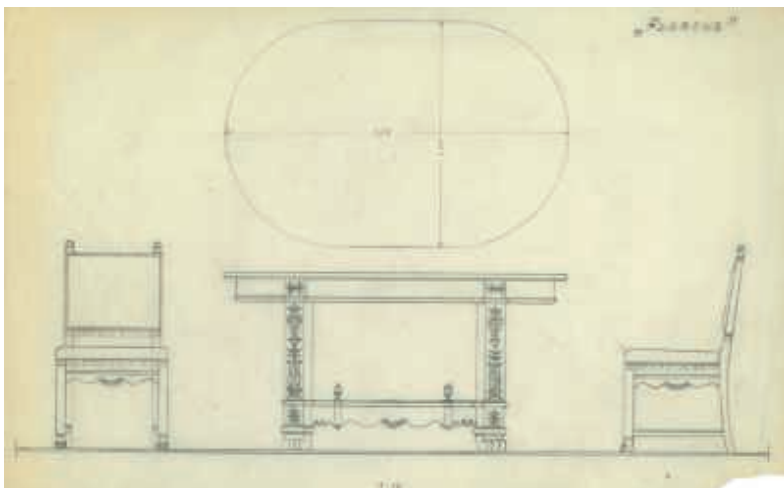
749 Huonekalumarkkinat ovat hyvät, *Uusi Aura* 20.9.1927.

750 Stockmannin piirustuskonttorista ks. esim. Kruskopf 1989, 131–132; Karttunen 2014.



Kuva 100. *Florens*-ruokasalinkaluston astiakaappi. Kalusto nähtiin Monzan kansainvälisessä taideteollisuusnäyttelyssä, jonne N. Boman Oy osallistui Paul Bomanin johdolla vuonna 1925. Kalusto nähtiin myös Huonekalumessuilla vuonna 1927 ja vuonna 1930 Bomanin mainoksissa (ks. kuva 78). Kaluston suunnittelijasta on eri lähteissä toisistaan poikkeavia tietoja: suunnittelijaksi mainitaan Paul Boman tai Carl-Johan Boman. Monzan näyttelyluettelossa ruokasalinkaluston suunnittelijaksi on kirjattu ”arkkitehti Paul Boman”. *Suomen Kuvalehden* (38/1927) tiedon mukaan suunnittelija olisi Carl-Johan Boman, ja Carl-Johan Boman mainitsee Monzan näyttelyn omaa työtään luettelovissa listauksissa, kuten yrityksensä kirjepaperissa tai Ornamon keräämissä matrikkelitiedoissa (1952). Lisäksi hän on valinnut kaluston valokuvan mukaan otokseen, jonka hän lähetti amerikkalaiselle professori Mary Jo Wealelle vuonna 1967 tämän pyydettyä kuvia Bomanin uran merkittävistä teoksista. Loimukoivu, kaluston materiaali, oli kotimainen puulaji, joka nostettiin esiin mahonkiin rinnastettavana ja ”italialaistenkin ihaillemana” jalopuuna Monzan näyttelyä käsitelleessä artikkelissa *Våra Kvinnor* -lehdessä vuonna 1925.

Kuvat 101a ja 101b. *Florens*-ruokasalinkaluston piirustuksia Carl-Johan Bomanin arkistossa.



den historiassa pidetty 1920- ja 1930-luvun johtavana sisustusliikkeenä Suomessa.⁷⁵¹ Erityisesti juuri vuoden 1927 Huonekalumessuilla nämä kaksi yritystä profiloituivat lähes päivittäin suuntiin, mihin kiinnitettiin huomiota näyttelyä arvioineissa lehtijutuissa. *Våra Kvinnor*-lehden artikkelissa firmat asemoitiin johtaviksi aloillaan: siinä kun Bomanin malleja saattoi kutsua ”yksittäistäiteeksi” (”Einzelkunst”) Stockmannin mallit edustivat ”taidetta kaikille” (”Kunst für Alle”):

Bland de exponerande firmorna må främst nämnas den gamla Åbo-firman Boman och Stockmanns möbelavdelning. De representera en ”god etta” i var sin bransch. Boman, vida känd tack vare ej minst sin ypperliga behandling av materialet, excellerar främst i framställandet av utomordentligt gedigen, dyrbar, ej sällan lyx-betonad möbel, firman Stockmann åter har nått långt i standardisering av möbel, vilken med styrka och prydighet, resp. god stil, förenar rent praktiska syften och prisbillighet. Man kunde kanske kalla Bomans alster ”Einzelkunst”, Stockmanns ”Kunst für Alle”.⁷⁵²

N. Boman profiloitui Huonekalumessuilla – tai ainakin messuihin liittyneen julkisuuden kautta – siis ”yksittäistäiteen” ja ylellisten huonekalujen tekijäksi. Niin yrityksen mainosten kuin lehtien selostusten perusteella yleisön edustajienkin mielestä Boman edusti ”parasta” mitä osattiin, vaikka jotkut Rafael Blomstedtin tapaan kalusteiden ”muotopuolta” moitiskelivatkin. Ottaen huomioon, että se oli jo vuosikymmenen alussa pyrkinyt ohjaamaan toimintaansa myös edullisemmän tuotannon ja laajemman yleisön suuntaan, voidaan pohtia miksi se Taideteollisuusyhdistyksen näyttelyssä ja Huonekalumessuilla esitteli ”taiteellista käsityötä” ja ”loistokalustoja”? Miksi se näissä näyttelyissä painotti käsityötä ja osaamistaan historiatiylien toteuttajana? Boman noudatti samaa linjaa kuin ruotsalaiset kollegat kolme vuotta aikaisemmin Helsingissä Stenmanin taidesalongin näyttelyssä: vaikka teollisesta tuotannosta puhuttiinkin ja sen edistämiseksi toimittiinkin, nimenomaan näyttelyihin esille laitettiin pääosaan taidekäsityö ja ”loistotuotteet”. Ilmeisesti he katsoivat, että se oli parasta tai vaativinta, mitä yritys osasi tehdä ja näyttää tai joka tapauksessa sitä, mitä he ajattelivat yleisön haluavan nähdä. Lisäksi, kuten edellä Bomanin konttoripäällikkö totesi, historiatiylien kysyntä oli vilkasta.

751 Maunula 1990, 168.

752 Mr Moebel, Möbelmässä och möbelkonst, *Våra Kvinnor* 18/1927, 362. Samaan tapaan Bomania ja Stockmannia verrattiin myös *Åbo Underrättelserissä* 25.9.1927.

3.4.2. Barokkia Barcelonassa ja funktionalismin tulkintoja kotimaassa 1929⁷⁵³

N. Boman Oy oli mukana modernismin kannalta keskeisiksi nostetuissa näyttelyissä kotimaassa ja ulkomailla vuonna 1929. Barcelonan maailmannäyttely on kirjoitettu kansainväliseen arkkitehtuurin ja huonekalumuotoilun modernismin historiaan ennen muuta Ludwig Mies van der Rohen suunnitteleman Saksan paviljongin ja sen metallirunkoisten huonekalujen kautta.⁷⁵⁴ Suomalaisen funktionalismin historiassa Barcelonan näyttelystä on nostettu esiin erityisesti tekstiilitaiteilija Maija Kansasen kuvakudokset, jotka palkittiin Barcelonassa ja jotka on nähty pioneereina kansainvälisen modernismin muotokielen omaksunnassa suomalaisen tekstiilitaiteeseen ja ylipäättään suomalaiseen taideteollisuuteen.⁷⁵⁵ Boman osallistui Barcelonan näyttelyyn kahdella kalusteella, joista toinen, barokkiarkku, oli valmistettu vuotta aikaisemmin Hans von Rettigin uuteen kotiin (ks. luku 3.2.2.). Niinpä melko pian valmistumisensa jälkeen arkku lainattiin von Rettigin kodista ja kuljetettiin Barcelonaan, maailmannäyttelyn Suomen osastolle. Esine siirrettiin yksityiskodista kansalliseen edustustehtävään ja samalla aivan toisenlaiseen tulkintakehykseen.

Samaan aikaan Bomanin huonekaluja oli esillä näyttelyssä myös Turussa ja myöhemmin syksyllä Helsingissä. Suomen Messujen järjestämät Turun Messut, jotka liittyivät Turun kaupungin ja tuomiokirkon 750-vuotisjuhlintaan, tunnetaan arkkitehtuurin historiassa ”funktionalismin läpimurtona” Suomessa, erityisesti liittyen arkkitehtien Erik Bryggmanin ja muutamaa vuotta aikaisemmin Turkuun muuttaneen Alvar Aallon messuarkkitehtuuriin. Sekä Turun Messuilla että Helsingin Taidehallissa pidetyssä Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämässä Taideteollisuusnäyttelyssä⁷⁵⁶ Boman esitteli mm. uusia nojatuolimallejaan. Samoissa näyttelyissä nähtiin arkkitehtuurin ja sisustustaiteen kansainvälisestä uudistusliikkeestä innostuneiden Alvar ja Aino Aallon huonekaluja. Bomanin ja Aaltojen huonekaluja verrattiin toisiinsa jo kesällä Turun Messuilla, ja tilaisuus näiden kahden vertaamiselle tarjoutui uudestaan Helsingissä.

753 Luku pohjautuu osin artikkeliini ”Sileää pintaa Bomanin huonekaluissa”. Mäkikalli 2004.

754 Esim. Frampton 1987 (1980), 164–165, 232; Colquhoun 2002, 158–159, 176–177.

755 Esim. Maunula 1990, 169–170.

756 Helsingin Taidehalli oli vastikään (1928) valmistunut taiteilijajärjestöjen näyttelytilaksi. Ornamo ja Suomen Taideteollisuusyhdistys ryhtyivät järjestämään aikaisemman arpajaisvoitonäyttelytoiminnan sijaan vuosittaista Taideteollisuusnäyttelyitä, joissa nähtiin arpajaisvoittoesineiden lisäksi jyrin valitsemia taideteollisuusesineitä. Ks. Koskinen 2018, 134–135. Ks. myös esim. Korvenmaa 2009; Svinhufvud 2009 ja Aaltonen 2010.

Bomanilla oli vuosikymmenten kokemus ulkomai-
siin näyttelyihin osallistumisesta 1880-luvulta alkaen,
ja se hakeutui niihin myös 1920-luvulla. Suomalaisen
teollisuuden- ja taideteollisuuden harjoittajien esiinty-
minen yhdessä, Suomen edustajina kansainvälisissä
näyttelyissä, ei 1920-luvulla ollut itsestään selvää,
sillä nuoren valtion ulkoasiainhallinnon järjestäyty-
mättömyys hankaloitti edustusnäyttelyihin valmis-
tautumista. Vaikka ulkoasiainministeriö ja lähetystöt
olivat kiinnostuneita tarttumaan näyttelykutsuihin, ne
joutuivat ponnistelemaan saadakseen laajempaa tukea
valtion rahoituksen järjestämiseksi. Katsottiin, että
yritykset voisivat itse rahoittaa ulkomaankauppaan
liittyvät kulunsa. Kun valtion tukea lopulta kuitenkin
saatiin, se oli verrattain pientä.⁷⁵⁷

Suomen ulkoasiainministeriön tukemista kan-
sainvälisistä näyttelyhankkeista keskeisimmät
1920-luvulla olivat Pariisin koristetaiteen näytte-
ly (1925) ja Barcelonan maailmannäyttely (1929)
neljä vuotta myöhemmin.⁷⁵⁸ Boman ei ollut muka-
na Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyk-
sen toteuttamassa Suomen näyttelyssä Pariisissa,
vaikka sanomalehtitiedon mukaan sellainen suun-
nitelma oli osallistumisprosessin aikaisemmassa
vaiheessa ollut olemassa.⁷⁵⁹ Sen sijaan Boman osal-
listui samaan aikaan kuvanveistäjä Ville Vallgrenin
johdolla ja muutaman muun suomalaisen taidete-
ollisuusyrityksen ja taiteilijan kanssa Monzan kan-
sainväliseen taideteollisuusbiennaaliin (Biennale
internazionale delle arti decorative).⁷⁶⁰ Suomella ei
ollut Monzan näyttelyssä virallista edustusta, mut-
ta mukaan lähteneet yksityiset toimijat rakensivat
kuitenkin kuvanveistäjä Ville Vallgrenin johdolla
yhteisen Suomen osaston.⁷⁶¹ Näyttelystä – ja nimen-
omaan Suomen osallistumisesta – kirjoitettiin jonkin
verran kotimaassa. Bomanin osalta erityistä huomio-
ta sai materiaalina käytetty lainekoivu (loimukoivu),
jonka kerrottiin saaneen paljon ihastusta osakseen
kansainvälisellä foorumilla.⁷⁶² Monzan näyttelyyn

757 Harjunpää 2014, 46–47.

758 Ibid., 4.

759 Näyttelystä tarkemmin ks. esim. Svinhufvud 2009,
60–61; Harjunpää 2014, 39–46. Bomanin osallistumisen pe-
ruuntumisesta ks. *HBL* 3.4.1925.

760 Monzan näyttely oli järjestetty ensimmäisen kerran
1923. Kyseinen näyttelyinstituutio muutti Milanoon, laajensi
sisältöään taidekäsityöstä ja taideteollisuudesta myös valoku-
vataiteen, arkkitehtuurin ja kuvataiteen suuntaan ja tuli tun-
netuksi Milanon triennaalina (Esposizione triennale delle arti
decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna)
vuodesta 1933 eteenpäin. Aikaisemmassa Suomen taideteolli-
suuden historian tutkimuksessa Suomen osastoa vuoden 1933
triennaalissa on pidetty suomalaisen taideteollisuuden ja eri-
tyisesti Alvar Aallon huonekalujen kansainvälisenä läpimurto-
na. Ks. Maunula 1990, 173; Keinänen 1993.

761 Ks. tarkemmin Keinänen 1993, 157–159; Kruskopf
1989, 129; Suhonen 2000, 135.

762 Vrt. Keinänen 1993, 159. *Våra Kvinnor* raportoi näytte-
lystä, ja kertoi sen olleen menestys. ”Och av utställarna tillfal-

osallistuminen kertoo Bomanin osalta aktiivisesta
kiinnostuksesta kansainvälisellä taideteollisuus-
kentällä toimimiseen, mihin oman tuotannon kan-
sainvälinen markkinointi näyttelytoiminnan muo-
dossa liittyi. Carl-Johan Bomanin suunnittelemaa
huonekaluja oli mukana myös Ornamon järjestä-
mällä ja Carl Wilhelmsin suunnittelemalla osastol-
la Kielissä vuonna 1929. Taulow-museossa nähty
laaja kansantaiteen ja taideteollisuuden näyttely oli
osa pohjoismaisen viikon, ”Nordische Woche”, oh-
jelmaa.⁷⁶³

Maailmannäyttelyissä taideteollisuusala oli osa
laajempaa kansainvälisen Suomi-kuvan rakentamista.
Barcelonan näyttely oli Suomen osalta ensimmäinen
esiintyminen maailmannäyttelyssä itsenäisenä valtio-
na. Suomen osaston johtajana toimi sisustusarkkitehti
Harry Rönehholm ja näyttelyyn mukaan otetut taide-
teollisuusesineet valitsi Ornamon asettama arvoste-
lutoimikunta.⁷⁶⁴ Suomen osastolla nähtiin kaksi N.
Bomanin valmistamaa huonekalua: jo aiemmin
mainittu Villa von Rettigistä lainattu barokkiark-
ku,⁷⁶⁵ joka oli sijoitettu omalle korokkeelleen suuri-
kokoisena Suomen kartan eteen, sekä Birger Hahlin
suunnittelema ja visakoivusta valmistettu asiakir-
jakaappi. Kummassakin Bomanin valmistamassa
huonekalussa oli Turkuun liittyvä, intarsiatekni-
kalla toteutettu kuva-aihe: arkun kannessa kaupun-
kia esittävä panoraama ja asiakirjakaapissa Turun
linna.⁷⁶⁶

Sanomalehti *Karjalassa* Suomen näyttelyhallia
kutsuttiin ”Sinisten pylväitten saliksi” ja sitä kuvat-

ler största äran direktör Paul Boman. Hans matsalsmöblemang
i flammig björk har väckt berättigad uppmärksamhet, och lo-
vorden ha gått så långt, att det allmänt ansetts för det bästa av
allt på hela utställningen. Vad mera kan Finland begära?”. H.
von Numers, *Finländskt i Monza*. ”Ljusset kommer norrifrån”.
Våra Kvinnor meddelar här storartade nyheter. N. Bomans
möbelkonst den främsta av alla, *Våra Kvinnor* 18/1925.

763 Rönehholm 1945, 224–226.

764 Suomen osastoa kuvailtiin kotimaan lehdissä, esim.
Harry Rönehholm, Suomen koristetaide Barcelonan näyttelyssä,
Ornamon vuosikirja IV, 1930; *Karjala* 18.6.1929. Lisäksi
ks. Rönehholm 1945, 212–224; Harjunpää 2014, 46–51; Krus-
kopf 1989, 128–129. Suomalaisen taideteollisuuden esiinty-
misestä yleensä kansainvälisissä näyttelyissä ks. Korvenmaa
2009, 104–105.

765 Carl-Johan Boman kirjoitti huhtikuussa 1929 Hans von
Rettigille, että jos arkku myydään näyttelyn aikana ”hinta
ei saa alittaa sataatuhatta Suomen markkaa.” Ab N. Boman/
Carl-Johan Boman till Hans von Rettig, Åbo 5.4.1929, Brev
1929, kotelo 139, Hans von Rettig, Rettigin perhearkisto,
ELKA. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen avulla las-
kettuna summa vastaa n. 32 837 euroa vuonna 2020 [haettu
13.6.2021]. Esineen rahallista arvoa kuvaa se, että eduskun-
nan myöntämä määräraha koko Suomen osallistumishank-
keelle oli 750 000 mk, mikä ei kylläkään kattanut kuluja, vaan
lähes vastaavan summan hankkeeseen käyttävät puutavara- ja
paperiteollisuuden ”liikeyritykset ja yhtymät.”

766 Harry Rönehholm, Suomen koristetaide Barcelonan
näyttelyssä, *Ornamon vuosikirja* IV, 1930, 48, 50, 55.

tiin ilmapäiksi ja valoisaksi.⁷⁶⁷ Bomanin arkku sai huonekalujen joukossa näyttelytilassa keskeisen paikan kuvien avulla Suomea esittelevän ”kulttuuripropagandaosaston” suuren kartan edessä. Arkun kerrottiin herättäneen huomiota ja se palkittiin kunniamitalilla. *Ornamon vuosikirjassa* näyttelystä kertonut Rönehholm ei maininnut arkun suunnittelijan (tai suunnittelijoiden) nimeä, mutta kehui työn suoritusta: ”Pääseinän keskellä ison Suomen kartan edustalla on Oy. Bomanin valmistama arkku, jonka kanteen on kauniisti ja hyvin taitavasti upotettu tyyllitelty panoraamakuva Turun kaupungista. Piirustus on tehtaan omasta toimistosta.”⁷⁶⁸ Arkku oli *Ornamon* palstoilla ennen muuta bomanilaisen puusepäntöön mestarinäyte. Kuka arkun sitten suunnitteli? Oliko kyseessä Carl-Johan Boman vai ehkä Bomanin piirustuskonttorissa työskennellyt Leonid Kurpatow, joka piirustusten perusteella mitä ilmeisemmin oli vahvasti mukana piirtämässä Villa von Rettigin sisustusta? Yksiselitteistä vastausta en ole tähän kysymykseen löytänyt. Carl-Johan Boman valitsi kyseisen huonekalun mukaan professori Wealelle lähettämäänsä, omaa uraansa kuvaavaan merkittävien töiden kokoelmaan. Boman ei kuitenkaan mainitse suunnitelleensa itse arkkuja, sen sijaan hän kirjoittaa ideoineensa kannen intarsian. Carl-Johan Bomanin idean pohjalta kuvan oli piirtänyt Gunnar Clément ja toteuttanut Bomanilla työskennellyt kuvanveistäjä Hjalmar Ericsson.⁷⁶⁹

Sekä Keravan Puusepäntehtaalta että Bomanilta näyttelyssä oli myös asiakirjakaapit, joiden ovissa oli intarsiatekniikalla varustetut, kaupunkeihin liittyvät kuvat: Keravan Puusepäntehtaan valmistamassa, Werner Westin suunnittelemassa asiakirjakaapin ovissa oli Helsinkiä esittävä kuva-aihe ja Bomanin valmistamassa kaapissa Turun linna. Westin suunnitteleman kaapin intarsian oli suunnitellut Henry Ericsson. Huonekaluissa olleiden kuvien avulla kerrottiin maailmalle Suomesta ja esineet itsessään edustivat ”suomalaisen huonekalutaiteen parhaita saavutuksia”, kuten Werner Westiä tutkinut Leena Karttunen on todennut.⁷⁷⁰ Westin huonekaluissa materiaalina oli petsattu honka (pöytäryhmä) sekä loimukoivu, visakoivu ja poltettu vaahtera (asiakirjakaappi). Bomanin arkun materiaalina oli taas (ilmeisesti ulkomainen) pähkinä ja intarsia oli toteutettu lukuisilla eri puulajeilla. Bomanin asiakirjakaappi puolestaan oli Westin tapaan ”loimuvisakoivua”, intarsian materiaalina oli vaahtera.⁷⁷¹

767 Halli oli kooltaan 30 x 60 metrin kokoinen. Ks. *Karjala* 18.6.1929.

768 Ibid., 47, 50.

769 Carl-Johan Bomanin kirje ja valokuviiin liittyneet tekstit Mary Jo Wealelle 13.1.1968, I 4:3, CJBA, KA.

770 Karttunen 2006, 28.

771 Harry Rönehholm, Suomen koristetaide Barcelonan maailmannäyttelyssä, *Ornamon vuosikirja* IV, 1930.

Kotimaisen koivupuun koristeelliset variaatiot, loimukoivu ja visakoivu olivat olleet esillä ja edustus-tehtävissä huonekalujen yhteydessä jo aiemminkin, Bomanin tapauksessa Monzan näyttelyssä vuonna 1925.⁷⁷²

Edustustehtäviin liittyvien sisustusten ja huonekalujen materiaalin kansallisesta luonteesta tuli samoihin aikoihin debatoitu kysymys myös Eduskuntatalon rakentamisen yhteydessä. Valittiinko materiaali kansalliseen edustusrakennukseen kansainvälisen perinteen mukaisesti vai haluttiinko nostaa esiin kotimainen materiaali ulkomaisen sijaan? Puhemiehen huoneeseen lopulta valitulla kotimaisella männyllä ulkomaisen palisanterin sijaan oli suuri merkitys kansallisen symboliikan näkökulmasta.⁷⁷³

Symbolisen ulottuvuuden lisäksi materiaalivalinnoilla oli puhdasta taloudellistakin merkitystä. Materiaalin kansantaloudelliseen puoleen kiinnitettiin huomiota 1920-luvun viime vuosina kiristyneen taloustilanteen johdosta.⁷⁷⁴ Pian tämän jälkeen Alvar Aalto, Huonekalu- ja Rakennustyötehdas ja Artek (perustettu 1935) onnistuivat tekemään huonekaluihin taivutetusta suomalaisesta koivusta menestyksellisen vientituotteen. Aalto nousi kansainväliseen julkisuuteen ja menestykseen 1930-luvun alussa moderneilla huonekaluillaan, joissa kotimainen koivu oli tasaista ja oksatonta, loimukoivuun verrattuna voisi sanoa myös koristeetonta. Aallon huonekaluissa yksivärisen, tasalaatuisen tai koristeettoman vaalean puun lisäksi modernia oli myös sen tekninen valmistustapa: materiaalia taivutettiin ja prässättiin viilusta tai kokopuusta erityisen liuskamenetelmän avulla. Tässä materiaalin kautta kansallinen ajattelu yhdistyi menestyksellisesti kansainväliseen modernistiseen muotoiluun.

1920-luvun lopussa Turku oli tärkeä kansainvälisen modernin arkkitehtuurin kotimainen näyttämö, mutta se oli myös modernin huonekalumuotoilun ja huonekaluteollisuuden kaupunki. Uudet modernistiset arkkitehtuuriin ja osittain muotoiluunkin liittyvät ajatukset tulivat Turussa näkyviin paikallislehdissä julkaistujen artikkelien (esimerkiksi vuonna 1928 Turussa järjestetyssä Arkkitehtiliiton vuosikokouksessa kuullun ruotsalaisen arkkitehti Sven Markeliuksen esitelmän referoinnin ja kommenttien), ja erityisesti arkkitehtien Alvar Aallon ja Erik Bryggmanin suunnitteleminen rakennusten kautta.⁷⁷⁵ Aallon suunnitte-

772 Mainittakoon Axel Gallénin suunnittelemat visakoi-vuiset huonekalut Pariisiin maailmannäyttelyssä vuonna 1900. Kotimaisesta loimukoivusta puhutaan Bomanilla esimerkik-si artikkelissa Om möbler och heminredningskonst, *Astra* 17/1922.

773 Hakala-Zilliacus 2002, 248–249, 290–295.

774 Asiasta kirjoittivat mm. arkkitehdit Yrjö Laine (*Domus* 8–10/1930), Alvar Aalto (1930) ja P. E. Blomstedt (1930) ja Nils Gustav Hahl (*Ornamon vuosikirja* 1935).

775 Heinonen 1986 (1978), 17–21. N. Boman Oy oli mu-



Kuva 102. Suomen osasto Barcelonan maailmannäyttelyssä vuonna 1929. Bomanin arku sijoitettiin keskeiselle paikalle Suomen kartan eteen. Näyttelyn arkkitehtina oli Harry Röneholm, kartat ja muut näyttelyosaston koriste-maalaukset olivat Göran Hongellin ja Gunnar Forsströmin valmistamat.



Kuva 103. Barcelonan maailmannäyttelyssä esillä ollut asiakirjakaappi, jonka suunnitteli Birger Hahl. Asiakirjakaapin ovessa on Turun linnaa esittävä intarsia. Kaapin materiaalina on visakoivu.

leman Lounais-Suomen Maalaistentalon ravintola Itämeren toisen kerroksen kahvilaparvekkeen sisustus vuodelta 1928 lienee varhaisimpia teräsputkihuonekaluin kalustettuja julkisia tiloja Suomessa. Berliinistä Thonet'n liikkeestä tilatut Marcel Breuerin BI-tuolit ja Poul Henningsenin valaisimet tekivät osaltaan tilasta ”aikanaan ultramodernin” tutkija Katariina Pakoman sanoja lainaten.⁷⁷⁶ Funktionalismin ”läpimurrosta” on puhuttu vuonna 1929 järjestettyjen Turun Messujen yhteydessä. Aallon ja Bryggmanin yhdessä suunnittelema messuarkkitehtuuri ilmensi uutta henkeä. Erityisesti juuri Aallon suhde taideteollisuusyhteisöön, mm. Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamoon, oli varsin läheinen 1920-luvulla, ja hänen sekä myös Aino Marsio-Aallon merkitys suomalaisen huonekalutaiteen uudistajina yhteistyössä Otto Korhosen ja Huone-

kana sekä Alvar Aallon että Erik Bryggmanin turkulaisissa rakennushankkeissa – ainakin Aallon Lounais-Suomen Maalaistentalossa ja Bryggmanin Hotelli Seurahuoneessa.

⁷⁷⁶ Pakoma 2003, 60, 64; Mikonranta 2002.

kalu- ja Rakennustyötehtaan kanssa 1920-luvun lopulta eteenpäin on hyvin tunnettu.⁷⁷⁷

Näin jälkikäteen ajatellen kesällä 1929 Turussa tapahtuikin mielenkiintoinen kohtaaminen, kun uusia tuotteita esittelivät samanaikaisesti tuon ajan huonekalusuunnittelun innokkaimmat uudistajat ja alan vanhin edustaja, perinteikäs Boman. Messujen aikaan Boman vieläpä julkaisi *Turun Sanomissa* mainoksen, jossa korostettiin tehtaan pitkän iän ohella myös sen ”nykyaikaisuutta” ikään kuin vastakohtana kaupungin juhluvuoden vuoksi ajan-kohtaiseen historiateemaan:

Turun kaupungin viettäessä 700-vuotisjuhlaansa ja ajatusten ollessa suunnattuina muinaisuuteen, lie-nee samalla mielenkiintoista tutustua siihen, mitä vanha turkulainen liike meidän päivinämmä pystyy aikaansaamaan. Käykää Messuilla tutustumas-sa Bomanin näyttelyosastoon, missä on nähtävänä nykyaikaisen huonekaluteollisuuden kauneimmat saavutukset.⁷⁷⁸

Messuilla turkulaiset huonekaluliikkeet esittelivät tuotteitaan yleisölle Sappalinnanvuoren messu-alueelle yhteisvoimin laitatussa paviljongissa, jonka Aalto suunnitteli.⁷⁷⁹ August Louhen Rautasänkytehtaan osastolla nähtiin Erik Bryggmanin ja Ilmari Ahosen suunnittelema vieteripohjainen ”tyyppisänky”. Huonekalu- ja Rakennustyötehtaan osastolla puolestaan messuyleisö sai tutustua Aino ja Alvar Aallon suunnittelemaan mahonkiseen makuuhuoneenkalustoon sekä pinottavaan tuoliin.⁷⁸⁰ Bomanin näyttelyosasto ei ollut yhteispaviljongissa, vaan se sijaitsi Tyttölyseon alakerrassa. *Åbo Underrättelse-rin* toimittaja kierteli messujen huonekaluosastoilla ja raportoi näkemäänsä. Kirjoittaja totesi näyttelyn kiertokävelynsä vaikutelmana, että messuilla on kovasti kiinnitetty huomiota ”kotikulttuuriin”: huonekalufirmat, tekstiilikaupat, taloustarviketehtaat ja valaisinliikkeet näyttävät hallitsevan messuja. ”Kaikkia esiteltyjä huonekaluja kuvaa erinomainen toteutus, mikä toisinaan nousee taiteelliseksi osaa-miseksi, kuten esimerkiksi Bomanin valmisteiden tapauksessa.”⁷⁸¹ Kirjoittaja toteaa, että makuusiois-

777 Ks. Suhonen 1985; Schildt 1985; Simpanen 1998; Suominen-Kokkonen 1998; *Alvar Aalto Designer* 2002; *Aino Aalto* 2004; *Artek and the Aaltos* 2016.

778 Bomanin mainos, *Wanha turkulainen toiminimi, TS* 16.6.1929.

779 Mikonranta 2002, 57.

780 *Puuteos* 4/1929. Oletettavasti kyse on Aallon parantelemasta Otto Korhosen jo aikaisemmin suunnittelema pinottavasta tuolista. Ks. Mikonranta 2002, 59. Erik Bryggmanin huonekalusuunnittelusta ja Turun Messuilla nähdystä, yhdessä Ilmari Ahosen kanssa suunnitellusta metallisängystä ks. Sep-pälä-Kavén 2004, 138–139.

781 ”De nu utställda möblerna karaktäriseras samtliga av ett utmärkt utförande, vilket emellanåt höjer sig till konstnärligt kunnande, såsom då det t.ex. gäller Bomans tillverkningar.”

tahan ei voi kiistellä ja esillä olleet huonekalut kuvasivat vallitsevaa tyylien kirjoa: ”puhtaimmasta funktionalismista – viimepäivien tyylistä – täysimit-taiseen porvarillisuuteen ja standarditavaraan.”⁷⁸²

Kiinnostavasti kirjoittaja vertaili Bomanin ja Aaltojen näyttelyosastoja keskenään:

Som god etta bland möbelutställarna kommer Bomans med sina tre interiörer i utsökt utförande. – – Ifrån denna smakriktning, som representerar något av det bästa tiden hittills åstadkommit, vända vi tanken till de yttersta dagarnas utvalda, vilka på denna utställning representeras av Aino och Alvar Aalto och vars smakriktning och – världsåskådning kunde man säga – manifesterar sig i en sovruminteriör med typstolar. Dessa möbler kunna sägas tjäna ändamålsenligheten och hygienens – kanske en yngre generation också kommer att dyrka skönheten i dem – men överallt där man inte vill offra stor möda på hemmets direkta vård, äro de helt säkert av oskattbart värde. Lätt skött är den funktionalistiska inredningen och kunde den införas i sovrums, badrum och kök, hade den inte levat förgäves. I sjukhus är den absolut på sin plats. Men för hemtrevnaden i gammal bemärkelse ger den inget rum.⁷⁸³

Arvostelussaan toimittaja asetti siis vastatusten Bomanin ”parhaimman” (mitä toistaiseksi oli saatu aikaan) ja Aaltojen ”viimeisimpien aikojen makuusuuntaukset”. Aaltojen vaivattomat funktionalistiset huonekalut sopivat kirjoittajan mielestä määrättyihin paikkoihin kodin seinien sisäpuolellakin, vaikka ”kodikkaita” ne eivät hänen mielestään olleetkaan. Kirjoittajan sanoja edelleen lainaten Aaltojen manifestoina maailmankatsomus oli käytännössä helppo-hoitoisuutta, hygienian ja tarkoituksenmukaisuuden huomioon ottamista. Bomanin herrainhuoneen kalusteisiin ja muihin huonekaluihin kohdistuivat toimittajan kehu, ja laajan artikkelin yhteydessä julkaistut kaksi kuvaa esittelevät molemmat Bomanin huonekaluja. Niitä pidettiin ”parhaana, mitä toistaiseksi on saatu aikaan”, mutta modernin tai nykyaikaisen esi-neen luonnehdintaa ne eivät saaneet osakseen.

Taideteollisuuden osalta funktionalismin kotimaise-na, julistavana ”läpimurtonäyttelyä” on pidetty vuoden 1930 syksyllä Helsingin Taidehallissa järjestetyn Taideteollisuusnäyttelyn yhteydessä nähtyä, Alvar Aallon johdolla toteutettua *Pienasunto?*-näyttelyä. Pekka Suhonen on todennut, että arkkitehtuurissa funktionalismin läpimurto tapahtui vuonna 1928, ja se ”koski pian myös taideteollisuutta, mutta molemmilla aloilla oli pienen radikaalin avantgarden rinnalla valtavirtaus, jossa nähtiin sekä varovaista sopeutumista että vanhan otteen jatkumista.”⁷⁸⁴ Huonekalujen yhteydessä

En rundvandring på mässan, *ÅU* 19.6.1929.

782 ”till kompaktaste borgerlighet och standardvara”. En rundvandring på mässan, *ÅU* 19.6.1929.

783 Ibid.

784 Suhonen 2000, 191. Funktionalismista arkkitehtuurissa ks. erit. Heinonen 1986 (1978).



Kuva 104. Makuuhuoneenkalusto *Meander*.

”funktionalismista” oltiin puhuttu Suomessa jo aikaisempienkin näyttelyiden yhteydessä ja lehtien palstoilla muutenkin. Gustaf Strengell käsitteli asiaa *Hufvudstadsbladetissa* julkaistussa artikkelissaan ”Möbeln och maskinen” Huonekalumessujen aikaan vuonna 1927.⁷⁸⁵ Seuraavana vuonna asiaa esiteltiin ja käsiteltiin lukuisten valokuvien kera mm. Huonekaluteollisuuden ja -kaupan järjestöjen julkaisemassa *Puuteos*-lehdessä otsikolla ”Metallisten huonekalujen funktionalismi.”⁷⁸⁶ N. Boman Oy julkaisi mainokset näiden molempien lehtien samoissa numeroissa, joten termi ei ollut turkulaisyriyksessäkään vieras. Kuten aikaisemmin huomattiin, vuonna 1927 Bomanin tytäryhtiö Huonekalutaide Oy mainosti lepotuoleja funktionalismin hengessä – tarkoituksenmukaisuutta, joukkotuotantoa ja edullisuutta painottaen –, vaikka funktionalismi-termiä ei tässä yhteydessä käytettykään.

Onkin kiinnostava katsoa Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon järjestämiä yleisiä Taideteollisuusnäyttelyitä jo ennen vuotta 1930: miten modernista ja tai funktionalismista huonekalujen yhteydessä vuosien 1928 ja 1929 näyttelyissä tarkemmin ottaen puhuttiin?⁷⁸⁷ Vuoden 1928 Taideteollisuusnäyttelyn komissaarina toimi Arttu Brummer, ja hänen suunnittelemansa kalusto oli myös näyttelyn arpajaisten päävoittona. Kyseinen ”moderni salinkalusto”⁷⁸⁸ edusti uudenlaista muotokieltä:

suorat linjat ja pyöristetyt kulmat. Materiaaliltaan kalusto oli tummanruskeaa pähkinäpuuta ja ebenholzia, ja sen verhoilumateriaalina oli ”helakanpu-nainen” mokkanahka. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* uutuuutta kommentoitiin seuraavasti:

Tässä on nyt ensi kerran meidän maassamme nähtävänä huonekalualalta sellaista, joka jo jonkun aikaa on esiintynyt suuressa maailmassa uusimpien makusuuntien harrastajissa. Eipä siis ihme, että yleisö meillä on ymmällä – mitä sanoa näin oudoista tuotteista. Jo ennen kuin katselija on ehtinyt huonekalu-osastoon, saattaa hän kuulla innokkaita väittelyitä tästä kalustosta. Toiset tuomitsevat, toiset haltioituneina ostavat arpoja voittaakseen tämän voiton. // Mitäpä sanoisimme siitä? Se on kieltämättä uutuudeltaan erikoinen mutta ei meitä pelottaisi kalustaa huoneemme sillä. Onhan siinä jokunen hieman outo muoto esim. pöydässä, sohvassa ja nojatuolissa, mutta kokonaisvaikutus on sittenkin niin miellyttävä, että ehdottomasti annamme sille ymmärryksemme. Uutta pitääkin soveltaa entisiin sovinnaisiin muotoihin – kunhan ei mene mauttomuuksiin.⁷⁸⁹

Astrassa Brummerin kalustoon suhtauduttiin funktionalismin näkökulmasta kriittisesti. Vaikka punaista mokkanahkaa pidettiin lämpimänä ja pirteänä, ja sen ansiona oli, ettei ”mutkaton” muoto vaikuttanut ”köyhältä tai edes spartalaiselta”, silti suurena ongelmana oli materiaalin epäkäytännöllisyys:

⁷⁸⁵ Gustaf Strengell, *Möbeln och maskinen*, *HBL* 17.9.1927.

⁷⁸⁶ Metallisten huonekalujen funktionalismi, *Puuteos* 6/1928.

⁷⁸⁷ Yhdistykset järjestivät näyttelyn yhdessä ensimmäisen kerran vuonna 1928.

⁷⁸⁸ Taideteollisuusnäyttely avattu, *US* 25.11.1928. Kalus-

ton arvo oli 30 000 mk. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuttimen mukaan summa vastaa 9 787 euroa vuonna 2020 [haettu 13.6.2021].

⁷⁸⁹ E. I., Taideteollisuusnäyttely Taidehallissa, *HS* 2.12.1928.

Skall man engång göra i funktionalism, böra föremålen verkligen vara praktiska och ändamålsenliga och inte bara se så ut, annars blir det hela fullkomligt meningslöst och ingenting annat än en modernistisk nyck av arkitekt-kompositören. Men nu råkar mockaläder vara det mest opraktiska som finns på jorden: efter några veckors mötning blir det svart and blankt.⁷⁹⁰

Kirjoittaja peräänkuulutti modernilta huonekalulta tarkoituksenmukaisuutta – sekä materiaalilta että muodolta. Hän kritisoi paitsi mokkanahan epäkäytännöllisyyttä myös kaluston divaanisohvan soveltuvuutta pitkäaikaiseen istumiseen. Ilman tarkoituksenmukaisuutta tuloksena on vain ”arkkitehtisuunnittelijan modernistinen päähänpisto”.

Seuraavana vuonna, syksyllä 1929, Rafael Blomstedtin aloitteesta Taideteollisuusnäyttelyn yhteyteen rakennettiin ohjelmallinen erikoisosasto, jossa yhteistyötä tehtiin nimenomaan huonekaluteollisuuden kanssa.⁷⁹¹ Myös N. Boman Oy esitteli näyttelyssä (ainakin) kaksi ruokasalinkalustoa sekä useita uusia nojatuolimalleja. Bomanin työn tasoa kiiteltiin päivälehtien arvosteluissa, ja esitettiin toivomus, että ”Bomanin liike läheisemmin liittyisi meidän kotoisiin taideteollisuuspyrkimyksiimme.”⁷⁹² Carl-Johan Bomanin suunnittelemasta tammisesta, visakoivu-upotuksen koristellusta ruokasalinkalustosta todettiin *Uudessa Suomessa*, että se pyrkii ”moderniin ilmaisumuotoihin ja vaikuttaa kultivoidulta.”⁷⁹³ Toisen kaluston (*Lucullus*) materiaalina oli koivu ja senkin oli suunnitellut Carl-Johan Boman.⁷⁹⁴ Seuraavan vuoden alussa kyseinen kalusto nähtiin mm. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa Bomanin mainoksessa, jossa viitattiin taideteollisuusnäyttelyssä saatuun kiittävään huomioon ja kalustoa luonnehdittiin ”funktionalistiseksi” (tähän palataan luvussa 4.1.3.).

Uusi tyyli oli siis selvästi tulollaan, ”funktionalismi”-sanana oli jo ilmestynyt näyttelyarvosteluihin ja Bomanin käytti sitä muutamissa mainoksissaan, mutta yleisesti ottaen termi funktionalismi oli Bomanin mainoksissa harvinainen.⁷⁹⁵ Sen sijaan niissä puhuttiin ”uudenaikaisista” ja ”uusityylisistä” huonekaluista (”modernistiska möblemang”, ”i

modernistisk stil”).⁷⁹⁶

Taideteollisuusnäyttelyiden yhteydessä kiinnostava esimerkki erilaisista funktionalismin tulkintoista ovat Bomanin uudet lepotuolimallit, joita se esitteli vuonna 1929 ensin kesällä Turun Messuilla ja myöhemmin syksyllä Taideteollisuusnäyttelyssä Helsingin Taidehallissa. Tarkastelen lepotuoleja Taideteollisuusnäyttelyn yhteydessä ja huomion kohteena on erityisesti niiden saama huomio näyttelyarvosteluissa. Esiin nousevat tulkintaerot, jotka noudattivat myös kielieroa: Bomanin nojatuolit nostettiin esiin, ja vieläpä ”funktionalismin” edustajina nimenomaan ruotsinkielisessä arvostelussa.

Lehdistöhistorioitsija Ari Uinon mukaan sivistyneistönaisille suunnatussa ruotsinkielisessä kuvalehti *Helsingfors Journalenissa* taidekriitikko Signe Tandefelt (1879–1943)⁷⁹⁷ kirjoitti vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelyn yhteydessä Bomanin nojatuoleista:

Funktionalistiska torde man kunna kalla ett par utsökt eleganta läderfätöljer av firman Bomans tillverkning. Lika bekväma som s.k. klubbstolar äro dessa små och lätthanterliga och trots egenarten så diskreta att de gå ihop med vilken möbel som helst.⁷⁹⁸

Pian taideteollisuusnäyttelyn 1929 jälkeen, vuoden 1930 alussa, Bomanin nojatuolit nähtiin vastaperustetussa taideteollisuus- ja kuvataidealan erikoislehdessä *Domuksessa*, jossa julkaistiin lepotuoleja käsittelevä lyhyt, kepeään tyyliin kirjoitettu juttu otsikolla ”Laiskoille linnoja”.⁷⁹⁹ Artikkelin kirjoittajaa ei ole mainittu, mutta Gustaf Strengellin toimittaman ensimmäisen numeron jälkeen lehden päätoimittajana toimi Arttu Brummer. Artikkelissa Bomanin nojatuolit nostettiin kuvien kera esimerkeiksi ajan-kohtaisista ”uusista tyypeistä”, joille oli ominaista vanhojen klubitulojen mukavuus, mutta lisäksi 1920-luvulla asuntojen pienentymisen vuoksi tarpeellinen keveys ja pieni koko. ”Ajatus on erittäin kannatettava. Tällaiset tyypit eivät tunnu Töölönkään nukkekodeissa käenpoikaselta peipposen pesässä.”⁸⁰⁰ kirjoittaja totesi viitaten pääkaupungin vastarakennettuun uuteen asuinalueeseen Töölöön, jossa oli isojen asuntojen lisäksi myös pienempiä asuntoja.⁸⁰¹

790 Konstflitföreningens utställning i Konsthallen, *Astra* 23/1928.

791 Svinhufvud 2009, 56.

792 E. K., Taideteollisuusnäyttely, *US* 8.12.1929. Ks. myös S. T-lt., Konstfliten i Konsthallen, *HBL* 9.12.1929.

793 E.K., Taideteollisuusnäyttely, *US* 8.12.1929.

794 Ibid., ks. myös Taideteollisuusnäyttelystä. *Suomen Kuvalehti* 49/1929.

795 Termi esiintyy muutamissa Bomanin mainoksissa, ks. esim. *Suomen Kuvalehti* 11/1930. On mahdollista ajatella, että Bomanilla termin vähäisestikin käytöstä luovuttiin sen myötä, kun esimerkiksi *Pienasunto?* -näyttelyjulkaisussa vuoden 1930 loppupuolella kritisoitiin sanan väärinkäyttöä. Ks. Blomstedt 1930, 10.

796 Bomanin mainokset, *Domus* 1/1930, etulehti ja *Suomen Kuvalehti* 11/1930, ilmoitussivu.

797 Signe Tandefelt oli Jac. Ahrenbergin (ks. luku 2) tytär. Tandefelt kirjoitti kuvataidearvosteluja *Hufvudstadsbladetin* ja *Nya Presseniin*.

798 Signe Tandefelt, Moderna möbler – mera metall!, *Helsingfors Journalen* 25–26/1929.

799 Laiskoille linnoja, *Domus* 2/1930.

800 Ibid. Vähän myöhemmin pienempää kokoa huonekaluihin vaati *Domuksen* palstoilla myös P. E. Blomstedt, Vanhoilisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930.

801 Nikula 1981; Saarikangas 2003, 181.



Kuva 105. Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1929 nähdyn, Carl-Johan Bomanin suunnitteleman ruokasalinkalusto *Luculluksen* (ks. myös kuva 114) tuoli, pienikokoisia lepotuoleja ja kirjahyllyt. Oikealla olevaa lepotuolia, malli *Lady*, mainostettiin silkkikankaalla verhoiltuna *Helsingin Sanomissa* vuonna 1928.

Samaisesta vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelystä, jonka yhteydessä näkemiään Bomanin pieniä ja mukavia nojatuoleja Signe Tandefelt kutsui ”funktionalistisiksi”, *Kotilieteen* kirjoittanut ja funktionalismisympatioistaan tunnettu Salme Setälä ei mainitse Bomania arvostelussaan ollenkaan.⁸⁰² Artikkelissaan Setälä korostaa Alvar ja Aino Aallon huonekaluja ainoana funktionalismia edustaneina kalusteina, ja itse asiassa ihmettelee muiden näyttelyssä esiintyvien vähäistä kiinnostusta asiaa kohtaan. Setälä vastusti voimakkaasti ”kuriositeetti- tai ylellisyystavaraa”, jota hänen mukaansa suurin osa näyttelyesineistä edusti. Hän kaipasi ”yksinkertaisia hyviä arkisia huonekaluja, joita jokainen voi hankkia.” Vain Aino ja Alvar Aallon ”tyyppihuonekaluehdotukset” saavat hänen huomionsa: ”Olisi tosiaankin luullut useamman kuin yhden huonekalujensuunnittelijan innostuvan tämänlaatuisesta nykytärkeästä tehtävästä.”⁸⁰³ Voidaan pohtia, miksi Setälä ei huomannut tai kirjoittanut Bomanin nojatuoleista? Estikö Bomanin elitistinen tai kenties ruotsinkielinen profiili, tai mahdollisesti näyttelyssä esiteltujen nojatuolien hinta (mikäli hänellä oli hintatietoja tiedossaan) Setälää arvioimasta ollenkaan näitä huonekaluja funktionalistisen tarkoituksenmukaisuuden tai laajan asiakaskunnan näkökulmasta?

Aikaisemmin syksyllä Boman julkaisi useissa sanomalehdissä mainoksen, jonka viesti alleviivasi Bomanin elitismiä ja todellakin oli vahvasti ristiriidassa Setälän ja muiden kodinsisustuksen demo-

kratisoitiin edullisempien huonekalujen avulla tähtäävien ajatusten kanssa. Erwin, Wasey & Co'lla laaditun mainoksen otsikko ”Kuka on tehnyt mitätikin Suomessa?” seurasi teksti:

Tiedättekö kuka on suorittanut Hampurin Pörssin ja Turun Seurahuoneen sisustustyöt? Kuka on valmistanut Hotelli Karjalan sisustuksen Viipurissa – Ravintola Pörssin ja Hotelli Carltonin sekä useiden muiden maan upeimpien laitosten sisustustyöt? Kuka on luonut useimpien lähetystöjemme, kuten Tukholman, Warsovan, Genèven, Washingtonin, Tokion ministerihotellien sisustukset? Kenellä on kunnia lukea asiakkaakseen H. M. Ruotsin kuningas? Kuka on hankkinut huonekaluja pääministerinasuntoon, Ruotsin ministerihotelliin Helsingissä, Liittopankkiin, lukemattomiin yksityisasuntoihin, klubeihin, julkisiin rakennuksiin, pankkeihin ja liikkeisiin?⁸⁰⁴

Mainos profiloi Bomanin ”maan upeimpien laitosten sisustustöiden” tekijäksi, Ruotsin kuninkaan hovihankkijaksi ja korosti yrityksen luonnetta luottotuna yhteistyökumppanina, ”jonka puoleen käännytään – – kun on kysymys todella arvokkaitten ja kestävien sisustuksien tai erillisten huonekaluryhmien hankkimisesta.”⁸⁰⁵ Arvokkaitten huonekalujen ja sisustuskohteiden sisustajana tässä yhteydessä esiintyvä Boman edusti täysin päinvastaista linjaa kuin mistä vuoden 1922 huonekalupiirustuskilpailun tai Oy Huo-

802 Salme Setälä, Huonekalumietteitä Taideteollisuusnäyttelyn johdosta, *Kotiliesi* 1/1930.

803 Ibid., Ks. myös Renja Suominen-Kokkonen 2004, 93, joka viittaa Setälän arvosteluun: Aaltojen lastenhuonekalusteet ”saivat kritiikin vankkumattoman ihailun”.

804 Bomanin mainos, Kuka on tehnyt mitätikin Suomessa? (myös ruotsinkielisenä *Vem har gjort vad i Finland?*), Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Mainos julkaistiin ainakin *Helsingin Sanomissa* 3.9.1929, *Uudessa Suomessa* 3.11.1929 ja *Karjalassa* 30.11.1929.

805 Bomanin mainos, Kuka on tehnyt mitätikin Suomessa? Ks. esim. *HS* 3.9.1929.

Moderna möbler — mera metall!

Av
Signe Tandefelt.



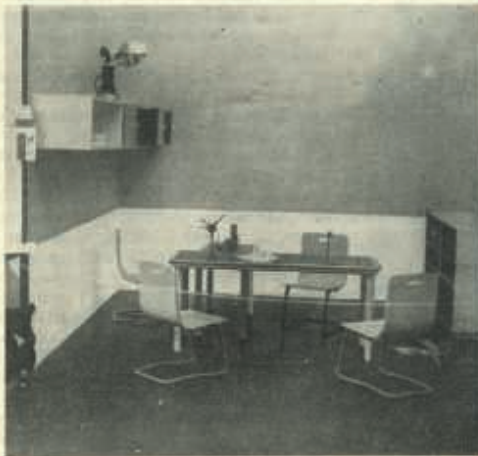
Matsalinnöblemang av Birger Hald på utställningen i Konsthallen. — Foto Heise.

För vår möbelskonsts utveckling och för allmänhetens uppförande till förståelse vore det väl, om möbelutställningar under kunnig och ansvarsmedveten ledning oftare visades än som sker. Vår kultur sträcker sig icke långt tillbaka och allmogekonsten är både fattig och ensartad, varför vår känsla för de personliga och rofyllda skönhetsvärden ett hem kan skänka, är ganska osäker. Den smäkförändring, som är ovillkorlig under en ny tids förändrade levnadsvillkor kan därför ej utan ledning logiskt utvecklas. En målnedvetet ordnad utställning kan mer renodlat än hemmen och möbelfirmornas salubjudna lager lära oss känna det, som rört sig i tiden.

Det är icke utställningen av enbart eleganta möblemanger eller enstaka lyxpisser vi mest äro i behov av, men instruktiva expositioner, som lära oss både att uppskatta de skönhetsvärden, såväl enkla



Elegant funktionalistisk fåtölj från Bomanis. — Foto Heise.



Hypermodern barnkammare i Konsthallen. — Foto Heise.

som eleganta men personliga föremål äga, och att förstå den nya skönheten, som ännu är i vardande; expositioner som framförallt lära oss, att sammankomponera allt detta varav ett hem består till den personliga och karakteristiska helhet, som utgör ett hems skönhet, oberoende av, om det består av ett enda rum eller ett helt hus. Det är visserligen bra men dock av mindre vikt, att ett eller flere möblemang avsedda för det ekonomiskt lyckligt lottade fätalet exponeras, än att medelklassen får den ledning den behöver för att utveckla sin smak, att lära känna på en odlad form, gammal eller ny, och på en maskinmässigt utförd, antingen den är ett resultat av industriell produktion eller av en känslolös människohands arbete.

Kuva 106. Signe Tandefeltin arvostelu vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelystä *Helsingfors Journalenissa*. Samalla sivulla nähdään Birger Hahlin ruokasalinkalusto, Aino ja Alvar Aallon ”hypermoderni lastenhuone” sekä Bomanin ”eleganti funktionalistinen nojatuoli”.

nekalutaide Ab:n ”Lepotuoleja jokaiselle!”-mainoksen keskiluokan arkihuonekalujen kohdalla oli kysymys.

Bomanin tuotannosta kertovat, julkisuuteen tuotetut ja siellä nähdyt viestit olivat keskenään sangen erilaisia: saman aikaisesti näyttelyissä esillä oli pinta-alaltaan pienentyneiden kotien nojatuoleja, mutta päivälehtien mainoksissa esiinnyttiin ”todella arvokkaitten” sisustusten valmistajana. Tällaisessa viestien ristiaallokossa Salme Setälän kaltaisen, yhteiskunnallisesti suuntautuneen ja kotien prameaan ylellisyyteen kielteisesti suhtautuneen funktionalistin oli ehkä vaikea mieltää Bomanin pyrkimyksiä vakavasti otettaviksi.

4. Moderni huonekalu tyyppinä ja taiteena 1928–1940

4.1. ”Funktionalismia”, tyyppi- ja standardiajattelua

4.1.1. Kysymys yksilöllisyydestä

Alvar Aalto kirjoitti vuonna 1932 asuntoarkkitehtuurista vasemmistolaisessa *Soihtu*-lehdessä painottaen ”individualistisen ajan” olevan takana.⁸⁰⁶ Aikaisemman kulttuurin tuottamien ratkaisujen monistaminen, ”jokaisella ihmisellä tulee olla tiilikattonsa ja kuistinsa”, ei onnistuisi ratkaisemaan nykyisen yhteiskunnan ”sosiaalista probleemia”.⁸⁰⁷ Yhteiskunnallisesti orientoituneen modernismin hengessä yksilöllisten asuntojen – tai esineiden – sijaan nyt suunniteltiin kollektiiville, yhteiskunnan kokonaisuutta silmällä pitäen.⁸⁰⁸

Kysymys yksilöllisyydestä pysyi kuitenkin modernin kodinsisustamisen ja tähän liittyen huonekalutaiteen – ja laajemminkin taideteollisuuden – ytimessä. Taideteollisuuden tulkitseminen taiteilijuuden ja moderni(stise)n taiteen yhteydessä korosti sekä taiteilijan että teoksen yksilöllisyyttä ja ainutlaatuisuutta. Funktionalistit, jotka puhuivat teollisuuden ja ”tyyppiesineiden” puolesta, puolestaan korostivat, että suuremman yksilöllisyyden ja vapauden sen toteuttamiseen sai nyt myös asiakas, kodinsisustaja, joka saattoi toteuttaa tarjolla olevista yksittäisten, edullisten sarjatuotantoesineiden valikoimista oman tarpeensa mukaisen, yksilöllisen kokonaisuuden.

Sarjatuotantoa ja siihen läheisesti liitettyä tyyppiajattelua kuitenkin myös vastustettiin juuri yksilöllisyyden häviämistä peläten. Näin ainakin voi ajatella sen perusteella, miten sarjatuotantoa puolustettiin. Esimerkiksi uudessa taideteollisuusalan lehdessä *Domuksessa* esiteltiin vuonna 1930 Tukholman kansainvälistä arkkitehtuuri- ja taideteollisuusnäyttelyä: huonekalujen kirjo ulottui Nordiska Kompanietin loistokkaasta huvilainterioöristä näyttelyhalliin, jossa esiteltiin sarjavalmisteisia tuoleja, sänkyjä ja pöytiä. Näyttelyn huonekaluantia *Domuksessa* esitellyt ruotsalainen toimittaja ja kir-

jailija Célie Brunius totesi, ettei sarjatuotantohalli kuulunut yleisön suosikkikohteisiin, mutta hän itse korosti sarjavalmisteisten huonekalujen merkitystä. Hänkin näki sarjavalmisteiset yksittäishuonekalut yksilöllisyyden näkökulmasta mahdollisuutena. Huonekalut voitiin järjestellä persoonallisesti ja vaihtoehtoja oli paljon:

Uudenaikaisessa kodissa ovat huonekalut vaihtelevampia, niitä on helpompi sovittaa paikoilleen ja ne tarjoavat kiitollisempaa ainesta yksilölliselle järjestelykyvyille. Ei ole epäilystäkään ettemmekö kulkisi standardisoimista kohti, mutta tämän ei tarvitse merkitä sitä, että köyhä ja epäkiintoisa samankaltaisuus syrjäyttäisi vaihtelevammat kodinsisustukset, – –⁸⁰⁹

Arkkitehti Yrjö Laine kirjoitti samasta asiasta *Kotilieden* lukijoille seuraavana vuonna: ”on epäoikeutettua väittää, että tyyppi- ja joukkotuotanto sisustusalalla rajoittaisi yksilöllistä valitsemisvapautta.”⁸¹⁰ Kuten valmisvaatteilla, sisustuksessakin voitaisiin toteuttaa ”persoonallista makua”, joka ”näkyvät tyyppihuonekalujen yhteen sovittelussa ja ryhmityksessä.” Laineen mukaan kansan laajojen kerrosten huonekalutarvetta ei voitu tyydyttää ”määrätynlaiseen ympäristöön suunnitelluilla ja etukäteen määriteltäviä tarkoituksia palvelevilla kokonaiskalustoilla”, sen sijaan ”yksinkertaisimpiinkin koteihin sopivat, mahdollisimman monipuolista käyttöä palvelevat ja hinnaltaan ostokykymme tasoa vastaavat ns. jokapaikan huonekalutyyppit.” Kokonaiskalustojen ongelmana oli lisäksi kaavanmukainen kokonaisuus, jonka osat eivät suinkaan aina vastanneet ihmisten tarpeita ja maksukykyä. Esimerkiksi ruokasalinkalustoon kuului perinteen mukaan ruokapöytä, ”isokaappi”, apukaappi sekä neljä käsinojatonta ja kaksi käsinojallista tuolia.⁸¹¹

Standardisoinnin ja taideteollisuuden suhteen ambivalenssista kertoo myös esimerkiksi Suomen Standardisointilautakunnan 10-vuotisjulkaisussa 1935 esitetty ajatus standardisoinnin ulkopuolel-

806 Alvar Aalto, Hyvä asunto, *Soihtu* 9/1932, 10.

807 Ibid.

808 Ks. myös esim. Sparke 1995, 102–104.

809 Célie Brunius, Huonekaluja Tukholman näyttelyssä, *Domus* 4–5/1930, 100.

810 Yrjö Laine, Nykyaikaisia suuntia kodinsisustuksessa. Kotimme ja tyyppituotanto, *Kotiliesi* 1/1931, 12–13.

811 Ibid. Ks. myös esim. P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930, 140–144.



Kuva 107. Pienikokoiseksi ja mukavaksi luonnehdittu uudentyyppinen ”laiskanlinna”, jolle annettiin englantilaiseen klubituliin viittaava nimi *Gentleman*. Malli nähtiin myös Taideteollisuusnäyttelyssä syksyllä 1929.

le jäävästä ”taideteollisuudesta”, jonka insinööri Petter Johansson liitti ”hienostuneeseen makuun ja suurempaan ostokykyyn”. Johanssonia huolestutti yleisön mielenkiinnon puute standardisointityötä kohtaan:

Vanhoilliset, aatteellisuuteen taipuvaiset piirit ovat huomauttaneet, että nykyaikainen standardisoiminen alhaistaa ihmisten maun ja koko elämän. Tämä väite voi olla oikeutettukin, jos on kysymyksessä puhtaat käsityötuotteet, joille yksilöllinen maku antaa henkilökohtaisen leimansa. — — tärkeätä on, että kuluttajat rupeavat käsittämään standardituotteiden käytöstä koituvan hyödyn. — — Niinpian kuin kuluttajat rupeavat pitämään standardituotteita parempina kuin muita kaikkine puutteellisuuksineen, tulevat tuottajat standardisoimaan tuotteensa. Onhan sitten vielä taideteollisuus jälellä hienostunutta makua ja suurempaa ostokykyä varten.⁸¹²

Seuraavissa kolmessa aluvussa tarkastelen ensin tyyppi- ja standardiajattelua Bomanin 1920-luvun lopulla lanseeraamien lepotuolimallien sekä vuonna 1930 mainostamien uudenaikaisten kalustojen (ruokasalinkalusto *Lucullus* ja malli *Suomi*) sekä *Jokamiehen kirjakaapin* innoittamana. Toisessa aluvussa tutkitaan Carl-Johan Bomanin patentoimia tuolieke-

sintöjä vuosilta 1933–1935 ja kiinnitetään huomiota yksilöllisen suunnittelun näkökulmasta olennaiseen tekijänoikeuksista huolehtimiseen sekä patentoitujen esineiden erilaisiin variaatioihin, joita patentin puitteissa tuolista voitiin valmistaa. Kolmannessa luvussa yksilöllisyys nousee esiin taideinstitutionaalisisessa kontekstissa, sillä nyt tarkastellaan Bomanin huonekaluja 1930-luvun lopun näyttelyissä, erityisesti Bomanin yksityisnäyttelyä Turun Taidemuseossa 1938, sekä näyttelyiden saamaa vastaanottoa. Tässä yhteydessä huonekaluista kirjoitetaan yksilöllisinä taide-esineinä ja myös Carl-Johan Boman persoonallisena *taiteilijana* nousee aikaisempien näyttelyiden vastaanottoon verrattuna voimakkaammin esiin.

4.1.2. Lepotuolissa – modernin huonekalun sukupuoli ja kieli

Vuoden 1928 lopulla Boman järjesti Mikonkadun myymäläänsä lepotuolien erikoisosaston. *Helsingin Sanomissa* julkaistussa ilmoituksessa kerrottiin:

Bomanin lepotuoliuutuudet. Vasta avaamamme patjoitettujen huonekalujen näyttelyhallissa esitämme parhaillaan kolmisenkymmentä tekotapansa ja tarpeittensa puolesta korkealaatuista lepotuolimallia.⁸¹³

Mainoksen tuolimalleilla on maiden tai kaupunkien nimiä kuten *U.S.A., London, Hull, York* ja *Dublin*. Joukossa on myös *Lady*-niminen malli. Boman mainosti lepotuoliosastoaan laajasti sanomalehdissä, ennen pitkää malleja oli nelisenkymmentä ja niiden kerrottiin olevan keskenään erilaisia ja erityyppisiä ”alkaen suurista ’laiskanlinnoista’ aina uudenaikaisiin, funktionalistisiin, pieniin lepotuoleihin saakka. Jokaista huonetta, kuten työ-, vieras- ja arkihuonetta varten on erilaiset mallit.”⁸¹⁴ Mukana oli siis myös ”uudenaikaisia, funktionalistisia” nojatuoleja, joille oli ominaista pieni koko. Lepotuolimallien kerrottiin olevan ”peräisin viihtyisän mukavuuden kotimaasta – Englannista.”⁸¹⁵

Lepotuolin historia juontaa 1600-luvun lopulle. Pehmustettua, pitkäaikaista istumista ja nukkumistakin ajatellen makuuasentoon muutettava lepotuolia käyttivät esimerkiksi raskaana olevat tai synnytyksestä toipuvat naiset sekä myös pitkään sairastaneet miehet. Tällaiset tuolit sijaitsivat usein makuuhuoneissa, eikä niitä tarkoitettu yleiseen käyttöön.⁸¹⁶ 1700-luvulla huonekalujen luonne ja niiden käyttö oli vahvasti symbolimerkityksiin ja seremoniallisuuteen sidottua, mutta valistusajattelun myötä asumiseen liitettiin myös uusia ajatuksia epämuodollisuudesta ja

813 Bomanin mainos, *HS* 6.10.1928.

814 Bomanin mainos, *US* 2.11.1930. Ks. myös Bomanin mainokset esim. *HBL* 25.9.1929 ja *HS* 24.10.1929.

815 Bomanin mainos, Bomanin syysnäyttely, *HS* 6.10.1928.

816 Crowley 2001, 145–146.

812 Johansson 1935, 50–51.



mukavuudesta. Uudenlaiset istuinhuonekalut, jotka mukailivat ihmisruumiin muotoja ja houkuttelivat seurusteluun toisten kanssa, ilmestyivät aristokratian salonkeihin ja vuosisadan lopulla myös porvariston koteihin.⁸¹⁷

1800-luvulla tuolien mukavuutta kehitettiin teknisten keksintöjen, erityisesti kierrejousen, avulla. Porvarillisessa kotikulttuurissa mukavalle tuolille rakentui uudenlainen funktio: pehmustettuna ja verhoiltuna mukavasta tuolista tuli todella lepotuoli, jossa työelämästä kodin suojaan siirtynyt miespuolinen perheensä rentoutui ja lepäsi, kenties luki ja tupakoi, ehkä katseli takkatulta. Kodin yksityisen ja miehille tarkoitetun julkisen tilan välimuodoksi syntyivät miesten yksityiset kerhot, klubit, joiden sisustuksessa olivat keskeisiä niin ikään sanomalehden lukemiseen, tupakointiin ja alkoholijuomien siemiluun sekä miesten keskinäiseen seurusteluun sopivat kookkaat ja matalat lepotuolit, klubituolet.⁸¹⁸

Helsingfors Journalenin lepotuoleja käsittelevässä artikkelissa vuonna 1930 kyseinen kaluste todettiin nykyaikaisen kodin lempihuonekaluksi.

Fätöljen är det moderna hemmets älsklingsmöbel. Dekorativ, nödvändig för vår komfort vilja vi ha den i varje rum. Vi klä den i mjukaste sammet, i sidenblankt linne, i brokig cretonne. Låta vi den vara röd, blir den en uppfriskande färgklick i ett rum,

817 Sarantola-Weiss 2003, 11–12, 65–67.

818 Massey 2011, 102–106.

Kuva 108. Bomanin lepotuolimalleja 1920-luvun lopulta. Carl-Johan Bomanin arkistossa on valokuvattuna ja numeroituna 33 nojatuolimallin kokonaisuus.

som svart är den en smickrande fond för en fager blondin, som plommonfärgad skapad för grande mère. Fätöljen av i dag är något nytt. Den är vackrare än någonsin, den är bekvämare än någonsin. Den uppvisar fullkomligt nya former.⁸¹⁹

Pian ajatus ja kirjaimellinen ilmaisukin lepotuolista ”nykyaikaisen kodin lempihuonekaluna” löysi tiensä myös Bomanin mainokseen.⁸²⁰

1920- ja 1930-luvun taitteessa lepotuoli esiintyi kodin sisustamista uudistamaan pyrkinneessä keskustelussa. Tässä yhteydessä siihen kohdistui sekä kiinnostusta että välttelyä. Yhtäältä keskustelussa työnteke nähtiin kaikkien nykyajan ihmisten ominaisuutena ja siksi kotona odottava mukava lepotuoli nähtiin ajankohtaisena, tarpeellisena ja tarkoituksenmukaisena kalusteena. Esimerkiksi Arttu Brummerin mielestä

kasvaneet mukavuusvaatimukset, jotka osaltaan versoutuvat työteliään elämän synnyttämästä levon tarpeesta, edellyttävät esineeltä ennenkaikkea lihasenergiaamme säästävää muotoilua.⁸²¹

819 Lilith., Om fätöljer..., *Helsingfors Journalen* 8/1930.

820 Bomanin mainos, Hemmets älsklingsmöbel, *Allas Krönika* 18/1930.

821 - r -, Muodon yksinkertaistamisen vaara, *Domus*

Toisaalta topattu ja verhoiltu, mukkea lepotuoli symboloi voimakkaasti 1800-luvun porvarillista, ”ummehtunutta” kotikulttuuria, jota vastaan järkevyyttä, puhtautta ja ilmaa vaatinut uusi kodinsisustusi- sianne vahvasti hyökkäsi. Lepotuoli oli myös kallis hankinta, ja kaikkien, myös vähävaraisten ihmisten koteja ajatelleille funktionalisteille huonekalun edullinen hinta oli tärkeä asia. Arkkitehti P. E. Blomstedt kirjoitti vuonna 1930 *Domuksessa* huonekalujen tyyppituotannon kehittymättömyydestä. Blomstedtista oli huolestuttavaa, että vaikka niin virkamies- kuin työläisperheetkin nykyään hankkivat kotiensa kalusteet ”asteettain”, yksi kerrallaan tulojen, tilojen ja tarpeen mukaan, huonekaluteollisuus ei tähän kysyntään vastannut.

Meikäläinen huonekaluteollisuus sen sijaan ei tätä tilannetta huomioonota nojatuoleja, laiskanlinnoja ja muita kaikkein kalleimman hintaluokan tyyppijä lukuunottamatta. Halvempia yksityishuonekaluja ei juuri valmisteta. Ei ainakaan siinä mitassa, minkä uusi yhteiskuntakehitys edellyttäisi.⁸²²

Kalleutensa vuoksi lepotuoli jäi helposti välttämättömämpien ja edullisempien huonekalujen varjoon.

Ajankohdan kodinsisustuskeskustelussa funktionalistien edustama demokratisoiva, vanhaa säätyjakoa purkava henki näkyi hyvin Bomanin tytäryhtiö Huonekalutaide Oy:n mainoksessa ”Lepotuoleja jokaiselle!” (*Ornamentin vuosikirja* 1927), jota käsiteltiin luvussa 3.1.2. Olivatpa yrityksen mainostamat lepotuolit todellisuudessa kalliita tai edullisia mainos osoittaa, että mainostaja otti kantaa esineen hintaan ja siihen, kuka oli lepotuolin käyttäjä – ja mikä oli hänen sosiaalinen asemansa. On tärkeää kiinnittää huomiota myös mainoksen julkaisuforumiin, taideteollisuusalan omaan, uuteen vuosijulkaisuun ja sen lukijakuntaan. Mainoksen painotukset viittaavat taideteollisuutta koskeneissa julkisissa puheenvuoroissa jo aiemmin esillä olleisiin kysymyksiin asiakaskunnan laajentamisesta ja teollisesta valmistuksesta edullisempien taideteollisuustuotteiden aikaansaamiseksi.

Kaksi Bomanin lepotuolimallia nähtiin kuvitukse- na vuonna 1930 *Domuksessa* julkaistussa lyhyessä jutussa ”Laiskoille linnoja”. Artikkelin lepotuoleilla, ”tyyppinä puhtaasti aikamme kulttuurituotteina”, oli paitsi ajankohtaisuutensa myös perinteensä, tilansa, luokkansa ja sukupuolensa:

Klubituolit ovat alkujaan kehittyneet klubien maassa, Englannissa, ja ne on katsottava tyyppinä puhtaasti aikamme kulttuurituotteiksi. Historialliset tuolimuodit eivät useatkaan täytä suurempia mukavuusvaatimuksia, ne kun usein oli muotoiltu edustusvaatimuksia silmälläpitäen, kuten esim.

renessanssin tuolityypit, joitten liian korkeat istuimet antavat istujalle imponeeraavan leiman mutta tuskin vastaavat mittasuhteissaan mukavuusvaatimuksia. Vastakohtaisesti ovat kehittyneet nykyajan klubituo- lit illan raukeata lekottelua varten tutussa herraseurassa whiskylasin ääressä vapaana naisseurasta, joka mahdollisesti pakottaisi arvannon ja kohteliaisuustunteiden vaatimuksesta harkitsemaan asentoja. Juuri näitten tuolien edellyttämästä veltosta, lepäävästä lekottelusta onkin meillä klubituo- li saanut ilmerikkaan nimensä ”laiskanlinna”.⁸²³

Sukupuolen näkökulmasta tarkasteltuna Bomanin lepotuolimalleilla vaikuttaisi olleen erityistä ajankoh- taisuutta 1920-luvun lopulla.⁸²⁴ Vaikka yksityiseen lue- kemiseen liitettyjä uudenlaisia pehmustettuja tuoleja ja sohvia naisetkin olivat käyttäneet 1700-luvulta al- kaen,⁸²⁵ silti 1930-luvun taitteen näkökulmasta mu- kava ja varsinkin nahkaverhoiltu lepotuoli miellet- tiin 1800-luvun kotikulttuurin ja naisilta suljettujen klubien perintönä miesten huonekaluksi. Siinä missä 1800-luvun porvarillisen kotikulttuurin perinteessä koti oli miehelle sen ulkopuolella tapahtuneen työ- elämän vastapainona rentoutumisen ja levon paikka naiselle koti oli huolehtimisen, työnteon ja organi- soinnin paikka. Kodin seinien sisäpuolella lepotuolin paikkana oli erityisesti herrainhuone tai kirjasto. Uu- siin, pienikokoisiin asuntoihin kehitettiin aikaisem- paa pienempiä lepotuolimalleja, kuten vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelyssä (ks. luku 3.4.2.) ja *Do- muksessa* esitellyt Bomanin ”laiskanlinnat”.

Samanaikaisesti uudistunut tuoli omaksuttiin tai tunnistettiin nyt myös naisten huonekaluksi, jopa välttämättömyydeksi. Tilanne hahmottuu tarkaste- lemalla tuona aikana ilmestyneitä naistenlehtiä ja niissä esiintyvää lepotuolipuhetta ja -kuvaa. Toi- mittajien kirjoittamien sisustus- ja huonekaluar- tikkelien rinnalla kiinnostavaa aineistoa tarjoavat huonekaluvalmistajien mainokset. Huonekalumai- noksissa sukupuolittava puhe alkoi Englannissa jo 1700-luvun lopulla,⁸²⁶ ja 1920-luvun lopun Suomes- sa, jossa mainosala oli uutta ja ammensi innokkaasti amerikkalaisia oppeja psykologian ja symbolimerki- tysten tehokkuudesta, aikakauslehtien mainokset ovat antoisaa materiaalia myös lepotuolin sukupuolta kos- kevaan tarkasteluun.

1920-luvun lopulla Suomessa ilmestyi naistenlehtiä suomeksi ja ruotsiksi, ja sekä kaupallisia että yhdistys- ten julkaisemia lehtiä.⁸²⁷ Näillä lehdillä oli toisistaan poikkeavat lukijakunnat, vaikka todellisten lukijoi-

823 Laiskoille linnoja, *Domus* 2/1930.

824 Huonekalujen tarkastelusta sukupuolen näkökulmasta historiantutkimuksessa ks. esim. Goodman & Norberg 2011 ja Ilmakunnas 2016.

825 Chartier 1987, 221. Ks. myös Auslander 1996, 68.

826 Vickery 2009, 287–288.

827 Ks. tarkemmin Turunen 2011.

1/1932, 15.

822 P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930.



Kuva 109. S. Nyströmin kuvitusta naistenlehti *Astrassa* vuonna 1927 julkaistuun pakinaan, jonka otsikkona on ”De Bekväma”.



Kuva 110. Toini Gustafsson neuvoo *Oma Koti*-lehdessä vuonna 1933, miten naisen on sopivaa istua. Lepotuoli on naisenkin tuoli, mutta: ”Lepotuolikaan ei ole tarkoitettu raajojenkomispaikaksi, – – vaan siinäkin voi istua ja levätä sievästi.”

den määrittäminen onkin hankalaa ja esimerkiksi samoja lehtiä epäilemättä luettiin myös yli kielirajan. On kuitenkin kiintoisaa, että uudistunut lepotuoli otettiin lämpimästi vastaan nimenomaan ruotsinkielisten naistenlehtien palstoilla. *Kotiliesi* – ”Suomen kotitalousväen lehti” – ei juuri lepotuolista 1920-luvun lopulla kirjoittanut, vaikka esimerkiksi vuonna 1928 kotitalousasiaan perehtynyt asiantuntija ja *Kotilieden* toimituskunnan jäsen Laura Harmaja kirjoittikin levon merkityksestä perheenmäntien jaksamisessa. Harmaja puhui päiväunista ja lomapäivistä kodin ulkopuolella: ”Valvotun yön jälkeen hänet on saatava päivällä nukkumaan ja heikkona ja huonona hänet on lähetettävä pois kotoa lepäämään!”⁸²⁸

Lepohetken ja rentoutumisen tarpeeseen nimenomaan ruotsinkielisissä naistenlehdissä vastasi myös mukava lepotuoli, ja se sai juuri 1920-luvun viimeisinä vuosina aikaisempaa enemmän huomio-

ta sekä toimitetuissa artikkeleissa että huonekaluvalmistajien mainoskuvastossa. *Journalen Våra Kvinnor* -lehden palstoilla kirjoitettiin uudesta, muodikkaasta nojatuolista, johon myös nykyajan naisten tuli saada heittäytyä kiireisten, hermoja raastavien töittensä ja lihaksia väsyttävien urheiluharrastustensa keskellä. Esiin nousi selkeänä nähty ero korseteissaan suoraselkäisinä istuneiden isoäitien sukupolveen:

Det kunde gå an för våra mormödrar att sitta raka i ryggen på en hög bent stol med hårt stoppad sits – de voro skapta på det sättet, den tidens damer. Men vi som inte hållas uppe av korsettens obevekliga ursprung, vi som äro jäktade och nervösa av arbetshetsen som räcker till för alla, och mjuka i lederna av sport och gymnastik – vi vill sitta bekvämt, när, var och hur som helst. Vi vill knyta ihop oss med vår cigarett, bok eller handarbete – dåsa bort i fulkomlig muskelvila när vi någon gång ha tid att sitta stilla.⁸²⁹

828 L-a. H., Lepoa ja lomaa järjestettävä emännillekin!, *Kotiliesi* 1928, 744–745.

829 Cig., Den låga fätöljen, *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928.

Klubituolin perinteinen materiaali, nahka, nähtiin lepotuolissa nyt kylmänä ja epäkodikkaana. Kotiin sopivan lepotuolin verhoilumateriaali oli pehmeää kangasta ja nahkanojatuolin paikaksi osoitettiin miesten tilat, klubit ja liikekonttorit. Nojatuoliin liittyi myös muodikkauden ajatus vaihdettavissa olevien ja yksilöllisesti valittavien verhoilukankaiden yhteydessä. Sesongin mukainen huonekalukangas sai vaikutteita naisten pukumuodissakin ajankohtaisista kangasuu- tuuksista. Tämä puhe suuntautui nimenomaan kodin kaunistamisesta vastanneen naisen luettavaksi. Nais- tenlehtien palstoilla tekstiilillä verhoillun lepotuolin värit ja kuosit toivat mukanaan koteihin paitsi muo- dikkuutta myös kauneutta, lämpöä ja viihtyisyyttä. Vanhankin nojatuolin sai uudistettua verhoilemalla se uudelleen ajanmukaisella, modikkaalla tekstiilil- lä. Bomanilla oli Helsingin keskustassa sijainneessa näyttelyssään laaja huonekalukangas- ja verhovali- koima, ja mainoksissa tekstiilivaihtoehdot liitettiin usein juuri lepotuolin verhoilun valintaan. *Kotilie- dessä* julkaistussa mainoksessa puhuteltiin rouvaa ja ehdotettiin raidallista muotikangasta miehen vanhan nojatuolin verhoilemiseen: ”Valmistakaa hänelle tuo miellyttävä yllätys, niin hän vaihtaa ehkä monta klubi-iltaa kodin rauhallisiin perhe-iltoihin.”⁸³⁰ Näin rouvalle tarjoutui mainoksen mukaan mahdollisuus houkutellessa lepotuolin avulla miestään yhteiseen il- lanviettoon kodin ja perheen pariin.

Klubit ja klubituolet olivat ajankohtainen ja uudella tavalla myös sukupuoleen liittynyt asia, niin Boma- nille, ”klubilaisille” kuin lehtiä lukevalle yleisöllekin: Helsingin Pörssiklubi sai loppuvuodesta 1929 uuden sisustuksen, jonka oli suunnitellut arkkitehti Robert Tikkanen ja johon Boman toimitti lepotuolet. *Suo- men Kuvalehti* esitteli klubin uutta sisustusta isoin kuvin. Muutamaa vuotta myöhemmin nähtiin kuiten- kin tässä yhteydessä osoitus siitä, miten naiset omak- suivat aikaisemmin miehille yksinomaan kuuluneita käytäntöjä ja tiloja: vuonna 1932 Helsinkiin perustetiin naisten klubi, Helsingfors Kvinnoklubben. Toisin kuin vähän aikaisemmin valmistuneessa Eduskun- tatalossa, jonka naistenhuoneen sisustuksen suun- nittelivat naiset, mikä on voitu nähdä osoituksena sukupuolten välisestä segregatiosta,⁸³¹ Helsingfors Kvinnoklubbenin, naisten tilaan ja naisten tilaamat tuolit hankittiin Bomanilta, eikä tiedossa ole, oliko ke- nelläkään naissuunnittelijalla mitään tekemistä asian kanssa. Puoluerajojen yli käyvä naiskansanedustajien yhteistyö painottuu myös Helsingfors Kvinnoklubbe- nia esittelevässä jutussa: kieli- ym. ”ikävät” rajat on jätetty kerhothuoneiston ulkopuolelle.⁸³²

830 Bomanin mainos, Ilmavat voile-verhot, *Kotiliesi* 18/1929.

831 Viljo 2004, 8. Ks. myös Hakala-Zilliacus 2002, 253–254.

832 Börsklubben har fått en granne, *Helsingfors Journalen* 26/1932.



Kuva 111. Matala keinutuoli Bomanin nojatuolimallien koko- elmasta. Kuvataiteilija, Turun taidemuseon intendentti Axel Haartman näki kyseisen mallin Wäinö Aaltosen luona ja päätti hankkia samanlaisen tuolin 60-vuotislahjaksi vaimolleen Hedvigille vuonna 1934.

Uusi lepotuoli liittyi myös toiseen vanhaan tuolityyppiin, keinutuoliin. Kansatieteilijä Teppo Korhosen analysoimassa suomalaisten, etupäässä maaseutuväestön, 1930-lukuun ja sitä nuorempaan aikaan painottuvassa, istumista koskevassa kyse- lyaineistossa keinutuoli näyttäytyy pääsääntöises- ti isännän nimikkotuolina, jossa tilanteen mukaan joskus muutkin voivat istua.⁸³³ Bomanin mainok- sessa vuodelta 1930 keinutuolikin rinnastuu uuteen nojatuoliin, ja tässä yhteydessä myös keinutuoli on matala ja pehmustettu, se saa värikkään verhoilun – ja sukupuolen:

Funktionalistiset nojatuolimme, joita syksyllä oli taideteollisuusnäyttelyssä Taidehallissa, ovat so- vitettua, miellyttävää tyyppiä, joten ne voidaan sijoittaa melkein minkälaiseen ympäristöön ta- hansa. Eräs matalia keinutuolimallejamme on ihasuttava huonekalu naistenhuoneeseen. Sen saa hyvin kauniiksi, päällystämällä raidallisella same- tilla, esimerkiksi sinipohjaisella violetin värisine raitoineen tai puolukanpunaisella, vaaleanvihrein raidoin.⁸³⁴

Tekstiilit, värit ja kuosit sekä ”kauneus” niiden ai- kaansaamana teki tästäkin muussa yhteydessä varsin miehisenä pidetystä esineestä erityisen naisten tuolin.

833 Korhonen 1999, 82–83.

834 Bomanin mainos, Kauneinta – Parhainta [1930], Bo- man – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA.

Luvussa 3.3.1. käsittelin yleisemmin Bomanin ja sen pyrkimysten saamaa huomiota suomenkielisessä ja ruotsinkielisessä naistenlehtijulkisuudessa. Nimenomaan ruotsinkielisissä lehdissä Boman sekä mainosti että myös sai toimitetuissa jutuissa enemmän huomiota osakseen. Näin tapahtui myös Bomanin avattua ”uutuusnojatuoiliensa” erikoisosaston vuonna 1928. *Astran* joulunumeron takakannessa oli komea kokosivun mainos ja *Journalen Våra Kvinnornin* toimittaja taas – kirjoittaessaan jutun, joka käsitteli juuri uusiin, pieniin asuntoihin sopivia nojatuoleja otsikolla ”Den låga fätöljen” – vieraili Bomanin nojatuoliosastolla ihastelemassa uusia malleja.

En liten fätölj, tagande obetydligt utrymme och dock givande all den väldiga fätöljens lockande vila, vore idealet. Och detta ideal finner man hos Bomans – en hel utställning av finurliga små fätöljer, eleganta i linjerna, mycket låga och godomligt bekväma.⁸³⁵

Lehden seuraavassa numerossa olikin Bomanin mainos.

Vuosina 1929 ja 1930 naistenlehdissä (*Journalen Våra Kvinnor* ja *Kotiliesi*) ja yleisaikakauslehdissä (*Allas Krönika* ja *Suomen Kuvalehti*) suunnilleen samanaikaisesti julkaistujen Bomanin mainosten kärkituotteina olivat liikkeen monipuoliset sisustus-kangasvalikoimat sekä lepotuolit.⁸³⁶ Erikielisissä ja myös erilaisille lukijoille suunnatuissa lehdissä julkaistuissa mainoksissa on samanlaisuuden lisäksi kiinnostavia eroja. Vuonna 1929 mainosten sisällöt ovat kutakuinkin identtiset, mutta seuraavana vuonna nimenomaan lepotuolimainokset erkaantuvat ja lisääntyvät ruotsinkielisissä lehdissä. Lepotuolit saavat pääroolin *Journalen Våra Kvinnorissa* (lehden nimi muuttui numerosta 24/1929 alkaen *Helsingfors Journaleniksi*) ja erityishuomion myös *Allas Krönikassa*. Lepotuolit yhdistettiin näissä yhteyksissä nimenomaisesti nykyaikaiseen tai muodikkaaseen (modern) kotiin.

Bomanin nojatuolit saivat erityistä huomiota varsinkin *Journalen Våra Kvinnor* -lehden toimitetuissa jutuissa, joissa kirjoittajat hakivat asian-tuntijatietoa ja materiaalia yleisesti nojatuoleja käsitteleviin juttuihinsa nimenomaan Bomanilta.⁸³⁷

835 Cig., Den låga fätöljen, *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928.

836 Kaupallisten naistenlehtien lisäksi olen läpikäynyt myös naisjärjestöjen lehdistä Svenska Kvinnoförbundet i Finlandin *Astran* ja Suomalaisen Naisliiton *Naisten Äänen*. *Astrassa* Boman ei toteuttanut edellä nähtyä kampanjaa, mutta mainosti nimenomaan erikoisosastonsa nojatuoleja heti vuoden 1928 lopulta alkaen. *Naisten Äänessä* Boman ei mainostanut. Sen sijaan *Suomen Nainen* -lehdessä löytyy naisten (puolue)lehtenä poikkeuksellisesti yksi Bomanin lepotuolimainos vuodelta 1929.

837 Cig., Den låga fätöljen, *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928; Lilith., Om fätöljer..., *Helsingfors Journalen*

Toisaalta Bomanin mainokset liittyvät toimitettuun nojatuolipuheeseen siten, että mainosteksteissä on näistä jopa sanataarkasti suoria lainauksia.⁸³⁸ Hyvä esimerkki siis 1920-lukua koskevassa naistenlehtitutkimuksessa korostetusta yhteydestä ilmoittajien ja toimituksen välillä.⁸³⁹

Våra Kvinnorn perustettiin vuonna 1922, ja se oli nimenomaan kaupallinen ruotsinkielinen naistenlehti. *Suomen lehdistön historia* -teoksen artikkelissaan Ari Uino nimeää lehden jo alkuaajoistaan alkaen *Helsingfors Journaleniksi* (vaikka nimi siis muuttui vasta vuonna 1929) ja kuvailee sitä vuoden 1923 alusta julkaistun *Kotilieden* paralleeliksi. Lehdillä oli kuitenkin erilaiset sisältö- ja lukijaprofiilit. *Kotiliesi* oli perheenemäntien ammattimainen lehti, jonka tavoitteena oli kohottaa suomalaista kotikulttuuria, kodinhoitoa ja kotitaloutta yhteiskunnallisessa hengessä paitsi kaupungeissa, erityisesti myös maaseudulla. Lehti suunnattiin siisteyttä, ahkeruutta ja säästäväisyyttä tavoitteenaan pitävälle tehokkaalle ja velvollisuudentuntoiselle perheenemännälle, joka halusi luoda perheelleen viihtyisän, ”järkiperäisesti” hoidetun kodin. Kaupallisuudestaan huolimatta se muistutti jossain määrin naisten järjestölehtiä. *Våra Kvinnor* taas oli kaupunkilaiselle työssäkäyvälle, kulttuuriaiheita, muotia, harrastuksia, ruotsinkielisen väestöön liittyviä henkilöjuttuja ja kotiesittelyjä sisältävä kaupallinen naistenlehti.⁸⁴⁰ Se oli korostuneen pääkaupunkikeskeinen, ja se sulautettiinkin vuodesta 1930 alkaen ilmestyneeseen uuteen kuvalehteen *Helsingfors Journaleniin*.

Se, että Boman mainosti nimenomaan lepotuoleja erikseen ruotsinkielisessä naistenlehdessä, jossa lepotuolin uudistumisesta kirjoitettiin muutenkin, viittaa siihen, että lepotuoleilla nähtiin olevan voimakkaampi kaikupohja ja mahdollisesti suopeampi vastaanotto kyseisen ilmoituskanavan lukijoiden keskuudessa. Toisin kuin suomenkielisen *Kotilieden* palstoilla 1920-luvun lopulla ruotsinkielisissä naistenlehdissä käsiteltiin lepotuolia myös toimituksen tekemissä artikkeleissa. Näissä lepotuolit nähtiin naisten näkökulmasta ajankohtaisina, uudistuneina ja tarpeellisina huonekaluina. Uudet lepotuolit olivat kooltaan pienikokoisempia kuin aikaisemmin ja mukavia istua. Niihin liittyi myös muodikkouden elementti, sillä laajan mallivalikoiman lisäksi verhoilumateriaali oli asiakkaan valittavissa, ja huonekalukankaissa oli vaihtuva muotinsa kuten vaatteissakin.

8/1930.

838 Bomanin mainoksessa Skapa trevnad! (*Helsingfors Journalen* 21/1930) tekstinä on katkelma artikkelista ”Den låga fätöljen...”, joka oli julkaistu aikaisemmin samassa lehdessä (silloin nimellä *Journalen Våra Kvinnor* 24/1928).

839 Ks. Töyry 2005, 257.

840 Lehdistä ks. Uino 1991; Töyry 2005, 247–293; Turunen 2011, 161–165 ja Försti 2013, 45–48.

Bomanin lepotuolimainoksia seuraten näyttää siis siltä, että vuonna 1930 naisen lepoetki kotona oli sosiaalisesti hyväksytympää ruotsinkielisen, eritoten pääkaupunkilaiselle lukijalle suunnatun naistenlehden palstoilla kuin vastaavasti suomenkielisen, perheenmännille suunnatun *Kotilieden* tai järjestölehti *Naisten Äänen*. Kuitenkin Bomanille (ja Huonekalutaide Oy:lle) suunniteltiin Erva-Latvalan toimistossa myös suomenkielisiä lepotuolimainoksia. Niitä julkaistiin sanomalehdissä.⁸⁴¹

4.1.3. Uudenlaisia kalustoja: ”funktionalistinen” *Lucullus* ja ”monen monta eri muotoa” sisältävä *Suomi*

Vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelyssä esitelty, Carl-Johan Bomanin suunnittelema ruokasalinkalusto *Lucullus* nähtiin alkuvuonna 1930 Bomanin mainoksessa, jossa puhuttiin ”uusityylisistä huonekalustoista” (”modernistiska möblemang”) ja niiden ”funktionalistisesta perusideasta” (”funktionalistiska grundidé”). Mainos alkoi sanoilla ”Uudenaikaiset huoneistot tulee sisustaa uudenaikaisesti. Bomanin arkkitehtikonttori on – juuri tätä silmälläpitäen – sommitellut sarjan uusityylisiä huonekalustoja ruokasaleja, kirjastoja, herrainhuoneita y.m. varten.”⁸⁴² Vaikka mainoksessa puhutaan functionalismista, siinä ovat etusijalla yksittäisten, edullisten huonekalutyyppeiden ja sarjatuotannon sijaan kalustokokonaisuudet, joita mainoksessa tarjotaan tilavien asuntojen eri huoneisiin. Myöhemmin samana vuonna Yrjö Laine kirjoitti *Domuksessa* kalustokokonaisuuksista luopumisesta:

Yhtä luonnotonta kuin on kuvitella, että mainitun ostajapiirin [kansan laajat kerrokset] huonekalutarvetta tyydytetään määrätyn ympäristön ja huonekäsittelyn mukaisilla ”tyylikalustoilla”, yhtä väärin on tarjota huoneen ja keittiön huoneustoon salin tai ruokasalin kalustoa, jonka esineitten koko lukumäärä ja käyttöarvo on sommiteltu silmälläpitäen sellaisen kodin tarpeita, johon kuuluu neljä huonetta ja keittiö.⁸⁴³

841 Ks. Erva-Latvalan Bomanille suunnittelemat nojatuolit tai lepotuolimainokset, Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Sanomalehdissä julkaistuista mainoksista esim. *US* 2.11.1930 ja *HS* 20.12.1930.

842 Bomanin mainokset, Uudenaikaiset huoneistot, *Suomen Kuvalehti* 11/1930 ja Nykyaikaiset asunnot / De moderna våningarna, *Domus* 1/1930 (suomenkielinen ja ruotsinkielinen painos). *Domuksen* suomenkielinen mainos poikkeaa kieliänsä *Suomen Kuvalehdessä* julkaistusta: ”uudenaikainen” kääntyy ”nykyaikaiseksi” ja ”uusityylinen” puolestaan ”nykyaikaistyliseksi”. Ruokasalinkaluston nimi, *Lucullus*, löytyy Carl-Johan Bomanin arkistossa olevasta piirustuksesta, III 5:3:1, CJB, KA.

843 Yrjö Laine, Kalustoista joukkotuotannon tyyppeihin, *Domus* 8–10/1930, 198.



Kuvat 112 ja 113. Bomanin nojatuolien laajaa valikoimaa mainostettiin *Journalen Våra Kvinnornissa* ja *Kotiliedessä* vuonna 1929 ja nojatuolia ”kodin lempihuonekaluna” *Allas Krönikassa* vuonna 1930.



Kuva 114. Uuden sisustustaidetta, taideteollisuutta, maalaus- ja kuvanveistotaidetta käsitelleen *Domus*-lehden ensimmäisessä numerossa vuonna 1930 julkaistu Bomanin mainos, jonka valokuvassa nähtiin edellisen vuoden lopulla Taideteollisuusnäyttelyssä esillä ollut Carl-Johan Bomanin suunnittelema *Lucullus*-ruokasalinkalusto.

Uutta kohderyhmää ajateltiin kuitenkin myös Bomanin mainoksessa. Sen mukaan kalustoja voidaan valmistaa ”yllättävän huokealla”. Tähän antoivat mahdollisuuden ”[r]akenteen yksinkertaisuus, halvemman raaka-aineen käyttö yhdessä kalliimman ohella, lyhyempi valmistusaika ym.”. Mainoksessa kerrotaan myös, miten mainostetun ruokasalinkaluston ”huoliteltu työ” herätti Taideteollisuusnäyttelyssä suurta ihailua.

Bomanin mainoksessa *Lucullusta* kutsuttiin ”funktionalistiseksi ruokasalinkalustoksi.” Taideteollisuusnäyttelystä arvion kirjoittanut Sigrid Schauman piti Bomanin ”keventyneiden” ruokasalinkalusteiden kauniista mittasuhteista. Koivusta valmistetun *Luculluksen* yleisilme oli suoralinjainen ja koristelu vähäistä. Juuri kuutiomaisuus ja suoralinjaisuus olivat ulkoisia tunnusmerkkejä, joiden perusteella ihmiset alkoivat käytännössä nimittää huonekaluja ”funktionalistisiksi”, uuden ”funkis-tyylin” edustajiksi.⁸⁴⁴ *Luculluksen*

844 Blomstedt 1930, 10; Miestamo 1980, 52–54; Keinänen 1980, C1.

sa epäfunktionalistista olivat sen koristeaiheet. Valokuvien ja piirustusten perusteella näyttäisi siltä, että kaapin ovien raidoissa ja pöydän pinnan koristelussa käytettiin intarsiatekniikkaa tai maalausta. Sen sijaan veistokoristelu oli suoralinjaisessa kalustossa hylätty.⁸⁴⁵ Myös Schauman kuvaili Bomanin ruokasalinkalustoista puuttuvaa veistokoristelua: ”I den nya möbelen kasta inga detaljer skuggor, d.v.s. den göres icke i relief. Intrycket härav blir lätthet till och med om möbelen är mörk och i själva verket tung.”⁸⁴⁶ Funktionalismin eräs perusteeksi koski puhtauden ja hygienian huomioonottamista huonekaluissa. Se oli yksi syy, miksi pölyä keräävä perinteinen tapa koristella huonekaluja puupintaa veistämällä ei tullut kysymykseen. Tästä lähtökohdasta helposti pyyhittävän sileän pinnan jättävää intarsiaa voitiin ajatella ajanmukaisena koristelukeinona. Tätä pohti myös Arttu Brummer vuonna 1932 kirjoittaessaan muodon yksinkertaistamisen vaaroista.⁸⁴⁷ Brummerin mielestä intarsiaa oli eräs harvoista uuteen, muotokieleltään ”askeettiseen” huonekaluun käytetyistä ”taidekeinoista”, mutta hän epäili intarsian elinmahdollisuuksia tekniikan kalleuden vuoksi ja päätyikin puhumaan tässä yhteydessä huolellisen valmistuksen, materiaalien ja pintojen käsittelyn puolesta.⁸⁴⁸

Lucullus edusti kuitenkin uutta tyyliä. Se ei viitannut historiallisiin tyyliaiheisiin, vaan muotokielen lähtökohtana oli ”yksinkertaiset, puhtaat viivat”. Samalla kun mainoksessa puhuttiin funktionalismista siihen kuitenkin otettiin myös etäisyyttä. Mainoksen mukaan ”[f]unktionalistisesta perusajatuksesta huolimatta” uusiin huonekaluihin oli onnistuttu suunnittelemaan ”erikoista kauneutta ja viehätysvoimaa, joka on ominaista kaikille Boman-valmisteille”. Ne todistavat omistajansa ”kultivoidusta mausta ja hyvästä arvostelukyvystä”. Ja vaikka mainostettujen huonekalujen hinnan huokeus nostetaan esiin, lopuksi kuitenkin todetaan niiden olevan ”sukukalleuksia, jotka säilyvät perintönä polvesta polveen.”

Bomanin mainoksessa kiteytyy funktionalismin omaksumiseen ja uuden tyylin tuloon liittyvä vaikeus. Funktionalistit halusivat irrottautua vanhoista käytännöistä, kuten käsityöstä ja kokonaiskalustojen valmistamisesta, kun taas Bomanin mainoksessa funktionalismi nimenomaan liitetään paitsi uudenaikaisiin tai nykyaikaisiin asuntoihin ja uuteen tyyliin myös perinteisiin kalustokokonaisuuksiin. Bomanin mai-

845 Käytetyn koristelutekniikan varmistaminen edellyttäisi huonekalujen tutkimista, mihin tässä tutkimuksessa ei ole ollut mahdollisuutta. *Lucullus*, Piirustus, III 5:3:1, CJBA, KA.

846 S., Konstindustriutställningen i Konsthallen, *Svenska Pressen* 9.12.1929.

847 - r -, Muodon yksinkertaistamisen vaara, *Domus* 1/1932, 16.

848 Ibid.

noksen puhe funktionalismista *Lucullan* kaltaisen kaluston yhteydessä edusti tapaa, joka sai uusia ideoita ajaneet arkkitehdit, kuten P. E. Blomstedtin tai Alvar Aallon kritisoimaan uuden ”aatesuunnan” liepeille syntyneistä ”funktis-tyyleistä” tai ”pintapuolisesta muotojen modernisoimisesta” kokonaisvaltaisemman työtapojen muutoksen sijaan.⁸⁴⁹

Lucullan kaltaisia olivat Carl-Johan Bomanin vuonna 1932 piirtämät kahden ruokasalin kalustokokonaisuuden piirustukset, joista osa on säilynyt.⁸⁵⁰ Kummankin perusratkaisuna on *Lucullan* kaltainen sileys ja suoralinjaisuus, joskin toisessa mallissa pöytälevy on soikea ja astiakaappien jalakaranteen yläreuna hieman pyörästetty. Piirustusjäljestä päätellen kalusteiden pinnan materiaaliksi on ajateltu koristeellista, ehkä tummaa, jalopuuta. Kummankaan kokonaisuuden koristelussa ei piirustusten perusteella käytetty puunveistoa, vaan kalusteiden pinnat ovat sileät, astiakaappin ovia jakava koristeraita kulkee puun pinnassa ja on mahdollisesti tehty maalaamalla tai intarsiatekniikalla.⁸⁵¹

Vuoden 1930 marraskuussa Boman ilmoitti sanomalehdessä *Suomi*-mallista, ”kiintoisasta huonekalu-uutuudesta”.⁸⁵² Lehtimainoksen mukaan ”tyylikästä, lujarakenteista, käytännöllistä ja todella halpaa” *Suomea* valmistetaan ”monen monta eri muotoa”. Mainoksessa viitataan englantilaiseen perinteeseen, jossa koti sisustetaan ”erilaisilla, yksityisillä esineillä”.⁸⁵³ Mainoksessa ei ole kuvaa siinä puhutusta mallista, mutta *Suomi*-nimisen kalustokokonaisuuden piirustukset löytyvät Turun museokeskuksen arkistosta.⁸⁵⁴ Tähän kokonaisuuteen kuului kirjakaappi, pikkutuoli, kirjoituspöytä ja käsinojallinen tuoli sekä sohvaryhmä (sohva, nojatuoli ja pöytä). *Suomi*-mallin erilaisia yksittäisiä huonekaluja mainostettaessa nimenomaan viihtyisän kodin yksilöllisyys nostettiin keskeiseksi asiaksi: ”Yksilöllisyys, joka on niin tärkeä tekijä kodin viihtyisyydessä, pääsee täten paremmin oikeuteensa”.⁸⁵⁵ Vaikka *Suomi*-mallin muotokieli olikin historiatyyleistä ammentava on kuitenkin ajateltavissa, että yksittäiskalusteiden korostaminen oli Bomanin vastaus niihin samana vuonna – ja aikaisemmin – julkisuudessa esitettyihin näkemyksiin, joissa vastustettiin kokonaiskalustoja ja huonekalujen kalleutta. Vaikka Boman oli jo aikaisemmin tuonut

849 Blomstedt 1930, 10; Aalto 1930, 23.

850 Piirustukset, III 5:3:1, CJBA, KA.

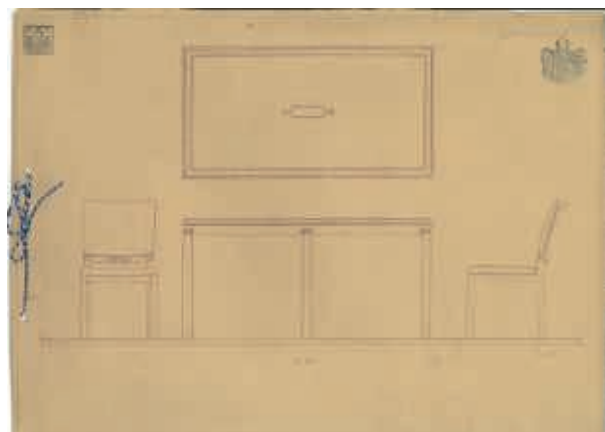
851 Carl-Johan Bomanin signeeraamat ruokailukalusteiden piirustukset, III 5:3:1, CJBA, KA.

852 Bomanin mainos, Malli ”SUOMI”, *US* 9.11.1930.

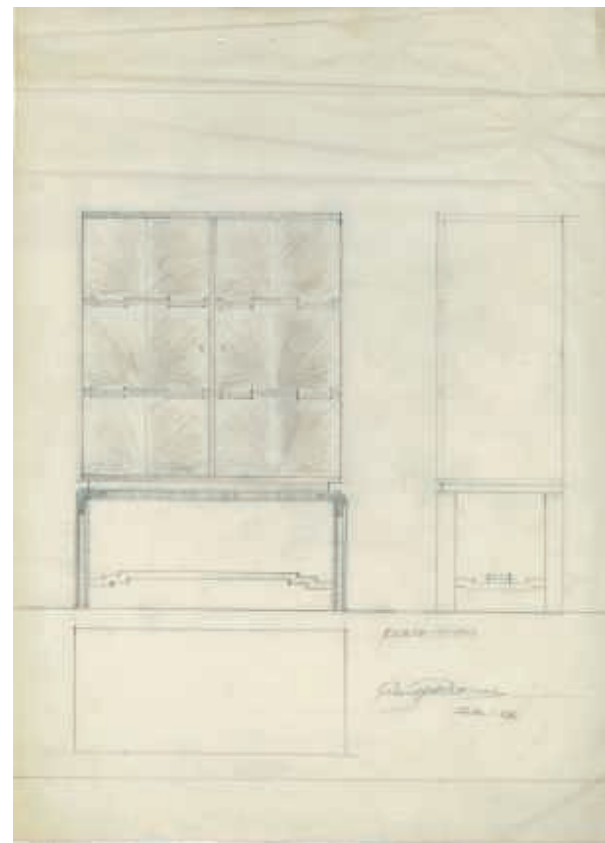
853 ”Englannissa on olemassa hyvä perinnäistapa: huonekaluja ostava yleisö sisustaa itse kotinsa erilaisilla, yksityisillä esineillä.” Bomanin mainos, Malli ”SUOMI”, *US* 9.11.1930.

854 ”Suomi”, Piirustukset, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK.

855 Bomanin mainos, Malli ”SUOMI”, *US* 9.11.1930.



Kuva 115a ja 115b. Carl-Johan Bomanin piirtämä ruokasalin kalusto *Luculla*.



Kuva 116. Carl-Johan Bomanin piirustus vuodelta 1932.



Kuva 117. Piirustusten mukaan *Suomi*-malliin kuului kuvassa näkyvien kirjoituspöydän, käsinojallisen kirjoituspöydän tuolin, pikkutuolin sohvaa, nojatuolin ja sohvapöydän lisäksi kirjakaappi. Yksittäisinä osina ostettavaa *Suomi*-mallia mainostettiin uutuuksena sanomalehdessä vuonna 1930. Valokuva on otettu Bomanin vanhassa Mikonkadun myymälässä, josta muutettiin Keskuskadulle samana vuonna.



Kuva 118. Gustaf Strengellin *Kotiliedessä* komeaksi luonnehtima naisen makuuhuoneen kalusto Taideteollisuusnäyttelyssä 1933. Carl-Johan Bomanin piirtämät *Oliv*-nimisen sängyn ja yöpöydän piirustukset ovat Turun museokeskuksen arkistossa.

markkinoille ”uudentyyppiset” nojatuolinsa, niiden ongelmana kuitenkin oli se, mistä P. E. Blomstedt valitti *Domuksessa*: nojatuolit ja laiskanlinnat olivat huonekalutyyppinä markkinan kalleimmasta päästä.⁸⁵⁶

1930-luvun alun näyttelyissä Boman esiintyi edelleen materiaalien ja työn suoritukseen kiinnittyneen ”loistotuotannon” valmistajana. Muotokieleltään suoralinjainen naisen makuuhuoneen kalusto kiinnitti Gustaf Strengellin huomion vuoden 1933 Taideteollisuusnäyttelyssä:

Naisen makuuhuoneen kalusto, jonka Bomanin liike oli asettanut näytteille, oli suunnittelultaan yksinkertainen ja hyväryhtinen, ja varsinkin se oli tavattoman hyvää työtä. Aines oli myös hienoa:

856 P. E. Blomstedt, Vanhoillisia huonekalustoja, *Domus* 6/1930, 140.

kiilloitettua oliivi- ja pähkinäpuuta. Jos todella ensiluokkaisesta loistohuonekalujen työsuorituksesta on kysymys, on vanha turkulainen kyllä yhäti jokseenkin varmasti meillä vielä kilpailijaa vailla.⁸⁵⁷

4.1.4. Jokamiehen kirjakaappi Standart

Toistaiseksi olemme nähneet kahdentyyppistä tulkin-taa yksilöllisyydestä Bomanin huonekalujen yhteydessä: kymmenet noja- ja lepotuolimallit verhoilumahdollisuuksineen tarjosivat runsaasti vaihtoehtoja yksilölliseen valintaan yhden huonekalun kohdalla, ja *Suomi* oli puolestaan malli, ikään kuin yhtenäinen kalustokokonaisuus, mutta sitä mainostettiin nimenomaan yksittäin hankittavina kalusteina, joiden valinnassa kukin saattoi toteuttaa yksilöllisiä tarpeitaan.

Kolmas ajatus yksilöllisyydestä nähdään ”erikoiskirjakaapissa”, joka Bomanin esitteessä kuvataan yhdessä *Gentleman*-nojatuolin ja lukulampun kanssa. Joulukuussa 1930 Boman mainosti sanomalehdessä molempia kalusteita, ”suositua ja halpaa” kirjakaappia sekä ”mukavaa nojatuolia” sopiviksi joululahjoiksi.⁸⁵⁸ Kotimaisesta koivusta valmistettu, tummaksi petsattu (tai ”selluloosalakalla himmeäksi kiilloitettu”⁸⁵⁹) ”erikoiskirjakaappi” koostui yhdisteltävistä osista: jalustasta ja kahta kokoa tarjolla olleesta hyllyosasta, joista tarpeen mukaan saattoi rakentaa suurempia kokonaisuuksia. Hyllyosaan oli saatavissa pölyltä suojaavat lasiset työntöovet. Lisäksi kokonaisuuteen kuului lukittava ovellinen väliosa. Kukin asiakas saattoi valita tarvitsemansa kokonaisuuden ja myöhemmin kasvattaa kirjakaapin kokoa yksilöllisen tarpeensa mukaan.

Bomanin erikoiskirjakaappi ratkaisee yksinkertaisesti ja mukavasti kirjastokysymyksen. Bomanin erikoiskirjakaappi on uutuuksena kirjastoan- ne varten. Sen koko on aina sopivassa suhteessa kirjojen lukumäärään. Kirjastonne kustannukset jakautuvat tasan kirjaston kasvun kanssa. Kirjat säilyvät siisteinä ja järjestyksessä. Kirjakaappia ei tarvitse kovasti ”ylikuormittaa” yhtä vähän kuin suuria, rumia tyhjiä paikkojakaan jää siihen. Ovi- en kehykset eivät peitä kirjoja, ovien ollessa kokonaan lasia. Mitään pölyn kerääntymistä edistäviä syvennyksiä ei ole. Kaappi ottaa pienen tilan ja voidaan sovittaa mihin ympäristöön hyvänsä. Se on mainio kirjakaappi jokaiselle kirjojenystävälle, joka rakastaa järjestystä ja siisteyttä.⁸⁶⁰

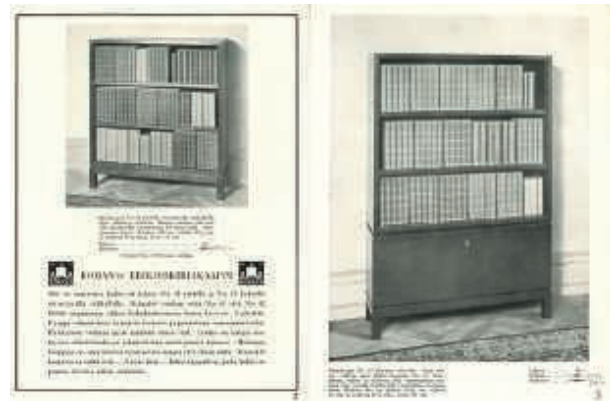
Näin kuvattuna huonekalu oli tarkoituksenmukaisuus- ajattelun läpäisemä. Se ratkaisi ongelman, itse kunkin lukijan ”kirjastokysymyksen”. Funktionalistien painottama hygieenisyykskin oli mukana. Kirjakaapissa ei

857 Gustaf Strengell, Taideteollisuusnäyttelyn huonekaluja, *Kotiliesi* 1/1934, 7.

858 Bomanin mainokset ks. *US* 11.12.1930 ja *US* 20.12.1930.

859 Strengell 1933, 92.

860 ”Jokamiehen kirjakaappi”, esite, I 2:1, CJBA, KA.



Kuva 119. Jokamiehen kirjakaapin esitteessä ei ole ajoitusta, mutta etusivun kuva julkaistiin myös Bomanin mainoksessa vuonna 1931. Turun museokeskuksen museoarkistossa olevassa kirjakaapin piirustuksessa mallin nimi on *Standart* ja piirtäjän nimikirjaimet LK viittaavat Leonid Kurpatowiin. Gustaf Strengellin opaskirjassa (1933) ”sarjakirjahyllyjen” suunnittelijaksi ilmoitetaan N. Boman Oyn piirustustoimisto.

ollut myöskään ornamenttiikkaa. Vaikka esitteestä ei löydy sanoja ”tyyppi” tai ”standardi”, mallin nimeksi on piirustuksessa kirjattu ”Standart”.⁸⁶¹ Kirjakaapin idea on standardisoinnin ja ns. moduliajattelun mukainen: vakiomittaiset osat (kork. 81 cm, lev. 95 cm ja syv. 30 cm) olivat yhdistettävissä ja kokonaisuus rakennettavissa kunkin tarpeen mukaisesti.

Bomanin kirjakaappi kuului myös Gustaf Strengellin vuonna 1933 julkaiseman, suurelle yleisölle suunnatun käyttöesineiden opaskirjan *Miten sisustan kotini kotimaisin esinein?* esittelemään valikoimaan. Strengell totesi sarjahuonekalut (hän käytti myös sanaa sarjatyypihuonekalu) huonekalualan uutena ilmiönä ja nimitti Bomanin hyllyjä ”sarjakirjahyllyiksi”.⁸⁶² Samassa kirjassa esiteltiin myös Bomanin valmistamat, muotokieleltään yksinkertaiset pikkupöytä ja nojatuo-li, joiden valmistusmateriaalina oli kiilloitettu koivu.

Bomanin esitteessä mainittu ”Jokamies” esiintyi useiden huonekaluvalmistajien mainoksissa jo ainakin 1920-luvun puolivälissä. Esimerkiksi Helsingin Uusi Rautasänkytehdas mainosti vuonna 1925 *Jokamiehensäkyä* (*Suomen Kuvalehti* 20/1925) ja Stockmann *Joka-miehen-kaappia* (*Arkkitehti* 1/1925). Sillä ilmeisesti haluttiin painottaa, että nämä yksittäiset kalusteet olivat todella ajateltu ”jokaisen miehen” hankittaviksi. Esimerkiksi Stockmannin *Joka-miehen-kaappi* oli mainoksen mukaan ”uusi malli, siro muoto ja suuri käytännöllisyys sopien joka kotiin.” 1930-luvun tait-

teen funktionalismikeskustelua ajatellen kiinnostavaa on, että funktionalismiin myötämielisesti suhtautunut Salme Setälä myös käytti vuoden 1930 alussa ”jokamies” -sanaa viitaten siihen kohderyhmään, jonka tarpeisiin huonekaluvalmistajien tulisi tuotantonsa suunnata. Kirjoittaessaan *Kotilieteen* ”huonekalumietteidään” syksyn 1929 Taideteollisuusnäyttelyn johdosta, hänen toiveensa oli, että huonekaluvalmistajat tulevaisuudessa kiinnittäisivät huomionsa ”kuriositeetti- tai ylellisyystavaran” sijaan huonekaluihin, jotka sopivat ”jokamiehelle”.⁸⁶³

Bomanin kirjakaappi-mainoksessa huomiota kiinnittää myös lopun kohdistus: ”Se on mainio kirjakaappi jokaiselle kirjojenystävälle, joka rakastaa järjestystä ja siisteyttä.”⁸⁶⁴ Kirjakaapin hankkijaan liitetään ominaisuudet järjestys ja siisteys. Mainoksessa vedotaan ihmisiin, jotka paitsi lukivat tai halusivat sivistää itseään lukemalla, mutta jotka myös hankkivat kirjoja kotiinsa, rakensivat kirjastoa, ja ”rakastivat” järjestystä ja siisteyttä yleensäkin, myös kirjastossaan.

861 Piirustukset, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK.

862 Strengell 1933, 62, 92–93.

863 Salme Setälä, Huonekalumietteidä taideteollisuusnäyttelyn johdosta, *Kotiliesi* 1/1930.

864 ”Jokamiehen kirjakaappi”, esite, I 2:1, CJBA, KA.



Kuva 120. Bomanin piirustuskonttorissa suunnitellut nojatuoli ja sivupöytä esiteltiin myös Gustaf Strengellin kotimaisten käyttöesineiden oppaassa vuonna 1933.



Kuva 121. Bomanin suoralinjaisia kalusteita 1930-luvulta.



Kuva 122a, 122b ja 122c. Carl-Johan Bomanin vuonna 1933 patentoiman, varastoitaessa limitettävän Z-tuolin metalliversio.

4.2. Uusia keksintöjä: patentoidut tuolit

4.2.1. Kansainvälinen Z-tuoli

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin kahta Carl-Johan Bomanin 1930-luvun alkupuolella suunnittelemaa tuolia, joille hän haki ja sai patentin. Patentit ja niihin liittyvä sisältö, tarve ratkaista olemassa oleva ongelma tai tarve ratkaista ongelma aikaisemmista ratkaisuista poikkeavalla tavalla, erottavat nämä tuolit Bomanin muusta tuon ajan tuotannosta.

Joulukuussa 1933 Carl-Johan Boman jätti Suomen patenttiviranomaisille hakemuksen suunnittelema-
leen tuolikeksinnölle, jonka erikoisuus piili sen hel-
pessa ja tilaa säästävässä varastoitavuudessa:

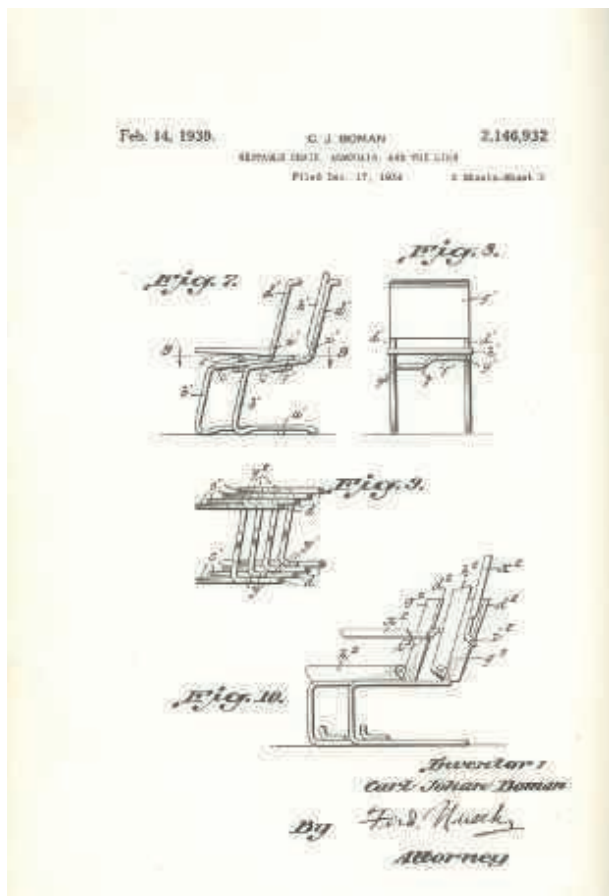
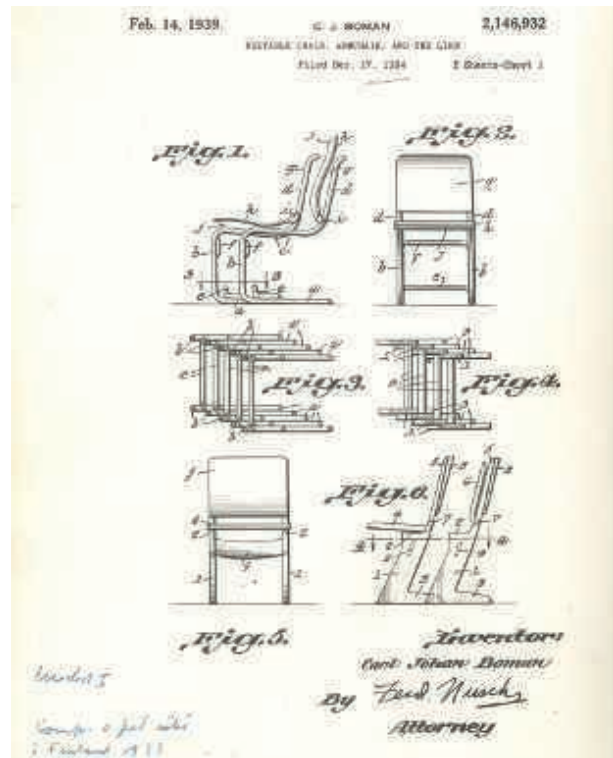
Pävaatimus tarkoituksenmukaiseen ravintola-,
kahvila- tai sanatoriotuoliin nähden on, että se,
paitsi että se on mukava istua ja helposti siirret-
tävässä, tarvittaessa saadaan mahtumaan mahdol-
lisimman pienelle lattiapinta-alalle. — — keksinnön
tarkoitus on aikaansaada tuoli, joka säilytettäessä
vaatii mahdollisimman vähän tilaa ja samalla on
mukava, kevyt ja hieno ja joka voidaan tehdä yhtä
hyvin metallista kuin puusta tai molempien yhdis-
telmästä.⁸⁶⁵

Ylöspäin kääntyvä istuin ja rungon muoto mahdol-
listivat tuolien asettamisen vaakasuunnassa limittäin
siten, että peräkkäin olevien tuolien väliin jäi mahdol-
lisimman vähän tyhjää tilaa. Varastoitaessa jokainen
tuoli oli lattialla omilla jaloillaan, ja yhdelle neliö-
metrille saatiin limittäin jonoon asettaen sopimaan
18–20 tuolia. Patenttiselityksestä kävi myös ilmi, että
tuolista oli mahdollista suunnitella ja valmistaa erilai-
sia malleja. Tärkeää oli myös, että ”rakenne sallii tai-
teellisessa, esteettisessä mielessä miellyttävän muo-
don.”⁸⁶⁶ Patentti myönnettiin — ensin Suomessa
ja sittemmin useissa muissa Euroopan maissa sekä
Yhdysvalloissa.⁸⁶⁷

865 Finland Patent n:o 16 583, Bakifrån inom varandra skjutbara stolar, länstolar o. dyl., jätetty 16.12.1933, myönnetty 14.6.1935 sekä edelliseen haettu lisäpatentti Finland Patent no. 17 054, 17.3.1934, PRH, KA. Patenttiaika laskettiin alkavaksi päivästä, jolloin hakemus jätettiin Suomen patentti- ja rekisterihallitukselle. Olen käsitellyt Z-tuolia aikaisemmin artikkeleissani Mäkikalli 1996 ja Mäkikalli 2003.

866 Finland Patent n:o 16 583, 16.12.1933, 5a, PRH, KA.

867 Carl-Johan Boman jätti tuolikeksinnölleen patenttihakemuksen vuoden 1934 loppuun mennessä ainakin Ruotsin, Tanskan, Englannin, Saksan, Ranskan, Itävallan ja Yhdysvaltojen patenttiviranomaisille. Bomanin arkistosta löytyvät Yhdysvaltain (pat. n:o 2 146 932), Englannin (pat. n:o 450 678) ja Ranskan (pat. n:o 782 709) myöntämien patenttien asiakirjat. Säilynyt kirjeenvaihto Bomanin käyttämän patenttitoimiston Borenius & Co:n kanssa paljastaa, että patentit myönnettiin vuoteen 1937 mennessä tuolikeksinnölle myös Saksassa (pat. n:o 651 193), Tanskassa (pat. n:o 52 849) ja Itävallassa (pat. n:o 149 818). Hakuprosessi Ruotsin patenttioikeuksien saamiseksi oli tuolloin vielä kesken. Borenius & Co:n kirjeet Carl-Johan Bomanille 1935–1937, II 1:2, CJBA,



Kuva 123. Z-tuolin patenttipiirustus Yhdysvalloissa myönnetystä patentista no 2146932, 14.2.1939.

**Nerokas,
äskettäin keksitty**

Z-TUOLI



tarjoaa seuraavat huomattavat edut:

- 1) 20 tuolia sopii yhdelle neliömetrille, sillä Z-tuolit voidaan työntää toistensa sisään, joten ne käyttämättömissä ollessaan ottavat mahdollisimman vähän tilaa.
- 2) Z-tuolit ovat lujempia ja tukevampia kuin vanhamalliset tuolit.
- 3) Z-tuolit ovat mukavia ja joustavia. Vasta kokeiltuunne Z-tuoleja voitte käsittää, miten ihmeellisen tukevia ja mukavia ne ovat.
- 4) Z-tuolit ovat siroja ja puhdasväyväisiä, joten ne sopivat erittäin hyvin mullaiseen ympäristöön tahansa.

Z-TUOLIT SOPIVAT ERINOMAISESTI

ravintoloihin,
joissa ikävät ylösvoukoet yksinkertaistuvat ja helpottuvat, koska Z-tuolit työnnetään sisäkkäin, sen sijaan että ennen oli pakko nostaa tuolit pöydille, jolloin sekä tuolit että pöydät helposti naarmuntuivat;

kokoushuoneistoihin ja teattereihin,
missä ne lisäävät yleisön mukavautta. Nostettava istuin tarjoaa entistä suuremman liikuntavapauden. Vaikka tuolirivit olisivat lähelläkin toisiaan, voidaan helposti nousta ylös ja antaa tilaa ohimeneville;

koteihin,
missä usein — erittäinkin pienissä nykyaikaisissa huoneistoissa — tarvitaan lisäistuimia, jotka vähän tilaa ottavina voidaan helposti panna syrjään. Z-tuolit sopivat erikuisen hyvin ruokailukomeroon, halliin, hodge-tuoleiksi j.n.e.

Z-tuolin on keksinyt C. J. Boman. Patentoitu. Saadaan kovakei kiilloitettuna ja lakeeratuna kaikkia tavallisia värejä.

Z-tuoleja valmistetaan puusta

O.Y. N. BOMANIN TEHTAAT, Turku
(Näyttely Helsingissä Korkeavuorenk. 47)

teräsputkista

HETEKÄ O.Y., Helsinki

Uudet, kansainvälisen modernismin hengessä suunnitellut ”standardituolit” tai ”tyyppituolit” olivat usein pinottavia. Esimerkiksi Saksan Stuttgartissa järjestetyssä *Der Stuhl* -näyttelyssä vuonna 1928 esiteltiin pinottavia tuolimalleja, joiden valmistusmateriaalina oli metalli.⁸⁶⁸ Pinottavuus liittyi varastoitavuuteen, joka oli tarpeen ennen muuta julkisissa tiloissa, joissa istuimia tarvittiin isoja määriä. Suunnittelun näkökulmasta tehokas pinottavuus oli ongelma tai kysymys, jonka ratkaiseminen merkitsi nimenomaan tarkoituksenmukaisuudesta, funktionaalisuudesta lähtevää tehtävää. Turun messuilla kesällä 1929 oltiin nähty Otto Kor-

hosen ja Alvar Aallon yhteistyönä syntynyt tuolimalli, jonka takajalat oli kiinnitetty istuimen sivuille siten, että tuoleja voitiin pinota päällekkäin. Korhonen sai tuolikeksinnölleen Suomessa patentin, joskin myöhemmin osoittautui, että Englannissa keksintö oli tehty jo aikaisemmin.⁸⁶⁹ Korhosen ja Aallon hedelmällinen yhteistyö jatkui Huonekalu- ja Rakennustyötehtaassa, ja pian Aalto nousi henkilökohtaisten yhteyksiensä ja vuonna 1933 pidettyjen Lontoon näyttelyn sekä Milanon triennaalin menestyksen kautta kansainväliseen maineeseen huonekalusuunnittelijana. Korhosen, Aallon ja myös Aino Marsio-Aallon yhteistyö tuotti noina vuosina useita pinottavia tuoli- ja pöytämalleja, joista ensimmäinen oli teräsputkirugon ja taivutetun va-

KA.

868 *Svenskt möbellekikon III* 1962, 597–598; Standertskjöld 1992b, 96.

869 Schildt 1985, 34–35.

neri-istuimen yhdistänyt ns. hybridi-tuoli ja eittämättä tunnetuin kolmijalkainen jakkara no. 60 vuodelta 1933.⁸⁷⁰ Tunnettuja ulkomaisia pinotuoliesimerkkejä tuolta ajalta ovat ranskalaisen Robert Mallet-Stevensin tuoli vuodelta 1928 ja hollantilaisen Mart Stamin patentoima tuoli vuodelta 1932.

Ehkäpä samassa kaupungissa työskennelleiden Korhosen ja Aallon esimerkit olivat muiden mahdollisten lähteiden joukossa Carl-Johan Bomanin mielessä hänen innostuessaan varastoitaessa tilaa säästävän tuolin suunnittelusta vuonna 1930,⁸⁷¹ mutta Boman lähti ratkaisemaan tuolin tehtävää eri tavalla: päälekkäin pinoamisen sijaan Bomanin tuoli varastoitiin lattialle horisontaalasti viistosti peräkkäin. Ajatus peräkkäin limitettävästä tuolista ei ollut kuitenkaan tyystin ainutlaatuinen, minkä Boman saattoi todeta hakiessaan keksinnölleen patenttia eri maissa.⁸⁷² Limitettävyyden liittyi ainakin amerikkalaisen Louis Dellertin vuonna 1932 patentoimaan tuoliin, jossa ylös nostettava istuin ja tuolin etuosaa

870 Pinottava ominaisuus lisättiin hybridi-tuolin varhaisempaan versioon hieman myöhemmin koukistamalla teräsputkirungon alaosa. Schildt 1984, 70, 126–127. Aallon huonekalupatenteista laajemmin ks. Heikinheimo 2004, ks. myös Standertskjöld 1992b, 96–101 ja Suominen-Kokkonen 1998, 157, 163–168.

871 Sukukronikassaan Carl-Johan Boman kirjoitti kiinnostuneensa pinottavista tuoleista vuonna 1930, mutta hän ei erikseen mainitse kiinnostuksensa heräämisen lähteitä. Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA. N. Boman Oy osallistui Alvar Aallon arkkitehtitoimiston suunnitteleminen rakennusten toteutukseen Turussa. Lounais-Suomen Maalaistentalon (1927–1928) N. Boman toimitti rakennuksessa toimineeseen Turun Suomalaiseen teatteriin esiripun. Ks. Terho 2004, 154. Turun Sanomien toimitaloon (1928–1933) N. Boman toimitti lehden uutisoimien tietojen mukaan Carl-Johan Bomanin johdolla suunnitellut lehden konttorin toimistohallin, toimitusjohtajan huoneen kalustot, toimituksen hallin ja päätoimittajan huoneen kalustot sekä verhoja. *TS* 12.11.1933. Renja Suominen-Kokkosen mukaan Aallon toimiston laatimia julkisten tilojen suunnitelmia ei laman vuoksi toteutettu. Suominen-Kokkonen 2004, 97. Carl-Johan Bomanin arkistossa on Huonekalu- ja rakennustyötehtaan esite vuodelta 1934, jossa on mukana useita Aallon suunnittelema pinottavia tuolimalleja. Arkistossa on eri ajoilta muidenkin huonekaluyritysten esitteitä, mutta Huonekalu- ja rakennustyötehtaan on näistä varhaisin.

872 Patentointi ulkomailla edellytti tietoja vastaavanlaisista jo patentin suojaamista tuolimalleista. Puolustaessaan keksintöään Boman tutustui mm. edellä mainittuun Mart Stamin pinottavan teräsputkituolin Saksassa 24.7.1932 myönnettyyn patenttiin. Mart Stam kuului Bauhausin lähipiiriin ja yhdessä Marcel Breuerin ja Ludwig Mies van der Rohen kanssa hän oli ensimmäisiä teräsputkihuonekalujen suunnittelijoita 1920-luvun puolivälistä alkaen. Patentanmeldung A 7036-34 Carl Johan Boman in Åbo. Vorschlag zur Erwiederung auf den Vorbescheid vom 1936. Neue Beschreibungseinleitung samt Patentansprüche. An das Patentamt in Wien, II 1:3, CJBA, KA; Patentschrift nr 581 850, Mart Stam in Frankfurt a. M., Stuhl mit Stahlrohrgestell. Reichspatentamt, Deutsches Reich, 3.8.1933, II 1:3, CJBA, KA. Mart Stamista ks. Mang 1989, 101–104.

kapeampi takaosa mahdollistivat tuolin limitettävyyden peräkkäin.⁸⁷³ Mutta viistoon jonoon limittyvän Z-tuolin runko voitiin suunnitella vapaammin kuin Dellertin tuolit. Niinpä parannuksena aikaisempiin keksintöihin Z-tuolin patenttivaatimuksessa tärkeäksi väitteeksi nousikin, että tiiviin limitettävyyden lisäksi tuoli voitiin vapaasti muotoilla halutulla ”taiteellisella” ja ”viehättävällä” tavalla:

The present invention is directed to the provision of a form of a chair a plurality of which may be closely packed whilst still retaining any artistic and attractive design.⁸⁷⁴

Perusrakenteen pysyessä samanlaisena Z-tuolista oli mahdollista muokata siis erilaisia malleja. Se voitiin valmistaa eri puumateriaaleista tai metallista sekä näiden yhdistelmästä. Istuin voitiin pehmustaa ja verhoilla tai säilyttää puupintaisena. Puusta valmistetun tuolin sivuosien paksuutta ja muotoa oli mahdollisuus (limitettävyyden sallimissa puitteissa) varioida, ja juuri rungon vahvuudesta riippui myös se, miten monta tuolia tiettyyn lattiapinta-alaan saatiin varastoitaessa sopimaan. Kevyen, käsinojattoman pikkutuolin ohella keksintö voitiin valjastaa käsinojalliseen pehmustettuun nojatuoliin, jolloin istuimen tapaan myös käsinojat olivat ylöskäännettävät.⁸⁷⁵ On syytä muistaa, että Aaltokin suunnitteli erilaisia muunnelmia yhdestä tuolimallista. Hän piirsi esimerkiksi useita erilaisia variaatioita edellä mainitusta hybridi-tuolista.⁸⁷⁶ Funktionalismin tarkoituksenmukaisuusajatteluun nähden ero Bomanin tuolin variointiin on ehkäpä kuitenkin siinä, että Z-tuolin patentissa muunneltavuuteen liitettiin nimenomaan ”esteettisesti, taiteellisesti miellyttävän muodon” suunnitteleminen aspekti.

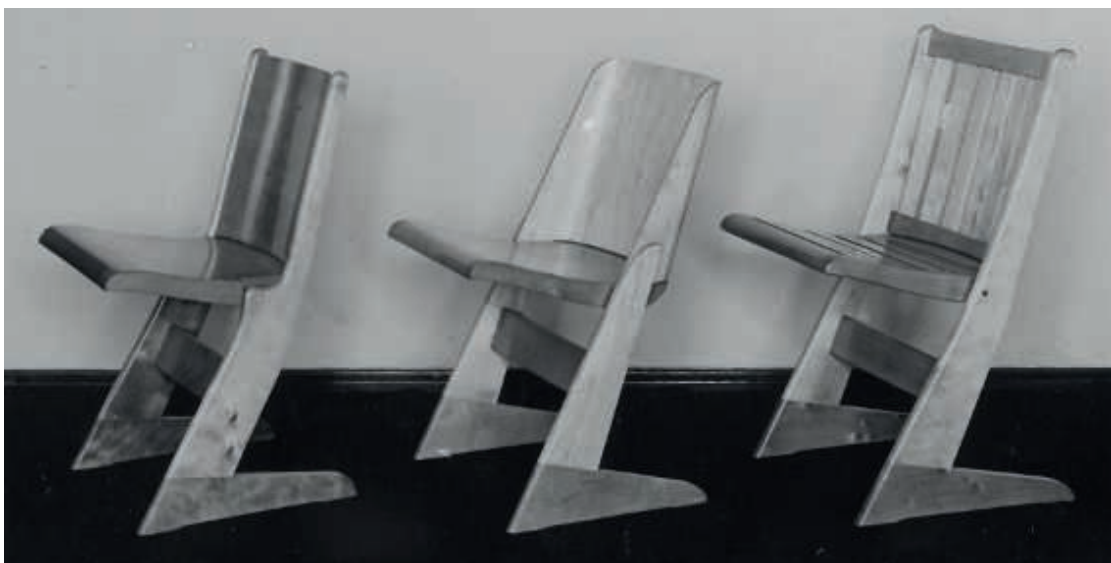
Mainosesitteessä Z-tuolin etuina luettiin seuraavat seikat: varastoitaessa saatiin mahtumaan 20 tuolia yhdelle neliömetrille; Z-tuolit olivat ”lujempia ja tukevampia” kuin vanhamalliset tuolit; ne olivat ”mukavia ja joustavia”, ”siroja ja puhdasviivaisia” sekä sopivia ”millaiseen ympäristöön

873 U.S. Patent no. 1 897 126, 27.9.1932, II 1:3, CJBA, KA. Myöhemmin ainakin sveitsiläinen Armin Wirth suunnitteli alumiinirunkoisen (istuin- ja selkäosa olivat vaneria) vaakasuoraan limitettävän tuolin 1950-luvun alussa. *Contemporary Furniture* 1982, 64. Erittäin läheisesti Carl-Johan Bomanin Z-tuolia muistuttaa Lina Bo Bardin puinen terasseille ja kuisteille suunnittelema tuoli, jonka ideana on täysin Bomanin patentin mukaisesti poikkipuulla, ylösnostettavalla istumella ja selkänöjällä toisiinsa kiinnittyvät sivujalakset. Dal Fabbro 1954, 146.

874 U.S. Patent no. 2 146 932, 14.2.1939, II 1:3, CJBA, KA. ”Tärkeätä on myös, että rakenne sallii taiteellisessa, esteettisessä mielessä miellyttävän muodon.” Finland Patent no. 16 583, 16.12.1933, PRH, KA.

875 Finland Patent no. 16 583, 16.12.1933, PRH, KA.

876 Standertskjöld 1992b, 97.



Kuvat 125, 126, 127, 128, 129 ja 130. Z-tuolin variaatioita.

tahansa”.⁸⁷⁷ “Kauniina” ja “huoliteltuna” Z-tuolin nähtiin sopivan kaikenlaisiin sisustuksiin.⁸⁷⁸ Uudet modernistiset huonekalut syntyivät usein julkisiin tiloihin.⁸⁷⁹ Myös Z:n patenttiselvityksissä huomiota kiinnitettiin nimenomaisesti tuolin käyttömahdollisuuksiin julkisissa tiloissa. Z:n kerrottiin helpottavan käytännön tilanteita sellaisissa paikoissa, joissa tuoleja tarvittiin suuria määriä ja joissa niitä liikuteltiin ja varastoitiin: ravintoloissa, kahviloissa ja sairaaloissa. Tuolin ylöskäännettävä istuin oli puolestaan tarpeen teatterien, luentosalien ja juhlasalien katsomoiden ohitustilanteissa. Tuolin mainonnassakin Z:lle ominaisiksi kohteiksi mainittiin ensin ravintolat, kokoushuoneistot ja teatterit, mutta lopuksi kuitenkin myös kodit, erityisesti mainiten “pienet nykyaikaiset huoneistot”.⁸⁸⁰

Vuonna 1933 arkkitehti Gustaf Strengell julkaisi oppaan *Miten sisustan kotini kotimaisin esinein?*, jossa hän huonekalujen osalta totesi saman asian, mihin myöhemmin Z-tuolin mainosesitteessäkin viitattiin: “Nykyisten asuntojen ja asuinhuoneiden ahtaudesta on johtunut mahdollisimman vähän tilaa viepien ja samalla helposti siirrettävien huonekalujen tarve”.⁸⁸¹ Myös Alvar Aalto oli viitannut huonekalujen helppoon siirrettävyyteen niiden tärkeänä ominaisuutena tähdentäessään nykyaikaisen ihmisen liikunnallisuutta: asunnoissa suoritettavien “koko perheen aamuvoimistelujen” ajaksi huonekaluja tuli voida vaivatta siirtää tyhjän lattiapinta-alan aikaansaamiseksi.⁸⁸² Vaikkakin Z:n suunnittelussa silmämääränä olivat ensisijaisesti julkiset tilat, joissa tuoleja tarvittiin suuria määriä, oli se varsin sopiva keksintö myös koteja ja ajankohdan kodinsisustuksen kannalta keskeisenä ongelmana pidettyä asuntojen pinta-alan pienentymistä ajatellen. Tuolin esitteessä kerrottiin:

Z-tuolit sopivat erinomaisesti – koteihin, missä usein – erittäin pienissä nykyaikaisissa huoneistoissa – tarvitaan lisääntymisiä, jotka vähän tilaa ottavina voidaan helposti panna syrjään. Z-tuolit sopivat erikoisen hyvin ruokailukomeroon, halliin, bridge-tuoliksi j.n.e.⁸⁸³

Esimerkiksi Helsinkiin 1920-luvulta lähtien rakennettu uusi asuinalue, keskiluokkainen Töölö keskuskeittiötaloineen ja muine asuintaloineen sisälsi juuri

877 ”Nerokas, äskettäin keksitty Z-tuoli”, esite, VI 1:6, CJBA, KA.

878 Z Fördelar, muistiinpanoja tuolin ominaisuuksista s.a., II 1:3, CJBA, KA.

879 Ks. esim. Sparke 1986, 44; Standertskjöld 1992a, 85; Suhonen 2000, 127.

880 ”Nerokas, äskettäin keksitty Z-tuoli”, esite, VI 1:6, CJBA, KA.

881 Strengell 1933, 62–63.

882 Alvar Aalto, Asuntomme-probleemina, *Domus* 8–10/1930, 176–177.

883 ”Nerokas, äskettäin keksitty Z-tuoli”, esite, VI 1:6, CJBA, KA.

tällaisia ”pieniä nykyaikaisia huoneistoja” halleineen ja ruokailukomeroineen.⁸⁸⁴

Strengellin opaskirjan tarkoituksena oli olla apuna “varsinkin maaseudun, maaseutukaupunkien ja tehdasyhdyskuntien suurille ostajapiireille”⁸⁸⁵ kodin hankintoja tehtäessä, ja hän kiinnitti valinnoissaan huomiota myös huonekalujen hintaan.⁸⁸⁶ Strengellin valitsemien pikkutuolien hinnat vaihtelivat 63 markasta 110 markkaan, joskaan kaikkien suositeltavien mallien hintatietoja ei ole kirjaan merkitty.⁸⁸⁷ Vuonna 1936 Z-tuolin hinta oli puolestaan 95 markkaa,⁸⁸⁸ joten ehkäpä Strengell ei olisi pitänyt Z-tuoliakaan liian kalliina suositeltavaksi ajattelemalleen kohderyhmälle.

Puurunkoista Z-tuolia valmistettiin Bomanin tehtaalla Turussa sekä vuonna 1936 tehdyn sopimuksen mukaan myös Suomen Osuuskauppojen Keskuskunnan, SOK:n, tehtaalla Vaajakoskella. SOK toimi myös tuolin myyntikanavana.⁸⁸⁹ Metalliputkirunkoista versiota valmisti helsinkiläinen Heteka Oy.⁸⁹⁰ Miten Z-tuolin valmistus käytännössä tapahtui, on oma kysymyksensä, josta tämän tutkimuksen käytössä olleet lähteet eivät juuri kerro. Boman ei missään yhteydessä erityisesti kuvaile tuolin valmistustapaa, ei puhu sarjatuotannosta Z:n valmistusmetodin, mutta kirjeessään ruotsalaisvalmistajalle vuonna 1936 hän totesi tuolin valmistuskustannusten olevan ”edulliset”.⁸⁹¹

Heteka Oy on ajankohdan funktionalismia ajatellen kiinnostava valmistaja, sillä perustamisvuodestaan 1932 lähtien se erikoistui valmistamaan juuri funktionalistien suosimia teräspuokkihuonekaluja – usein ulkomaisia esikuvia jäljitellen.⁸⁹² Teräspu-

884 Saarikangas 2002, 180–208.

885 Strengell 1933, 6.

886 Ibid., 63.

887 Ibid., 72–76.

888 [Carl-Johan Boman] till Gemla Fabrikers Aktiebolag. Åbo, den 12 maj 1936, II 1:3, CJBA, KA. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen avulla laskettuna summa vastaa n. 38 euroa vuonna 2020 [haettu 13.6.2021]. Kyse voi olla kuitenkin valmistajan eikä kauppiaan hinta.

889 Sopimus (ei allekirjoitusta) ja saatekirje Suomen Osuuskauppojen Keskuskunta r.l.:tä Carl J. Bomanille, Helsinki 23.1.1936, II 1:3, CJBA, KA.

890 ”Nerokas, äskettäin keksitty Z-tuoli”, esite, VI 1:6, CJBA, KA; Kontrakt emellan Heteka O/Y och Carl J. Boman s.a., (ei allekirjoitusta), II 1:3, CJBA, KA. Helsingin Teräshuonekalutehdas Oy:nä vuonna 1932 aloittanut yritys muutti nimensä vuonna 1934 Heteka Oy:ksi. Yritys menestyi hyvin 1930-luvulla erityisesti suuren suosion saavuttaneen metallisängyn, hetekan, siivittämänä. 1940-luvun alkuun tultaessa Heteka Oy oli maan suurin metalliputkikalusteiden valmistaja. Madetoja 2011, 173–174.

891 [Carl-Johan Boman] till Verkställande Direktören för A.B. Svenska Möbelfabriken. Bodafors. Åbo den 9 april 1936, II 1:3, CJBA, KA.

892 Kruskopf 1989, 149. Huonekalujen mallisuojakäytännön kehittymättömyys 1930-luvulla mahdollisti kansainvälisessä maineessa olleiden teräspuokkimallien kopioinnin eri maissa. Esimerkiksi Ruotsissa A. W. Nilsson valmisti omiin nimiinsä laittamaansa Mart Stamin teräspuokkihuonekaluja. Kun



Kuvat 131a ja 131b. Helsingiläisen Kulmakoulun kalustukseen kuuluneita Z-tuoleja Turun museokeskuksen kokoelmissa. Kyseisen version ("modell II") valokuvaan Carl-Johan Bomanin arkistossa on merkitty vuosiluku 1938. Tuoli nähtiin myös Ornamon vuosikirjassa vuonna 1945..

kihuonekalut olivat moderniuudessaan tyylikkäitä, mutta ne olivat myös kalliita ja kotien sisustuksiin ne levisivät verraten huonosti. Pienten asuntojen sisustajat suosivat kylläkin teräsputkirunkoista, hygienistä, käytännöllistä ja tilaasäästävää vuodesohvaa, hetekaa, jota Heteka Oy:n lisäksi pienin muunnoksien valmistivat monet muutkin kotimaiset valmistajat.⁸⁹³ 1930-luvun mittaan ja 1940-luvun alussa Carl-Johan Boman suunnitteli patentistaan useita erilaisia variaatioita. Vaikka Z-tuolia markkinoitiin myös koteihin, tuoleja lienee hankittu pääsääntöisesti julkisiin tiloihin. Tuoleja hankkivat mm. Rautatiehallitus uusiin ravintolavaunuihin (1936),⁸⁹⁴ kiukaislainen nahkatehtailija Aarne Hellemaa tehtaansa ruokalaan (1950-luvulla)⁸⁹⁵ ja Kul-

makoulu, yksityinen oppikoulu Helsingissä.⁸⁹⁶

Huonekaluteollisuuden olosuhteet muuttuivat Suomessa vuoden 1929 lopulla alkaneen laman myötä ja kiinnostus huonekalujen vientiin vahvistui entisestään. Pääosin kotimaista raaka-ainetta käyttävänä ja sitä pitkälle jalostavana sekä runsaasti työllistävänä tuotantoalana puusepänteollisuuden kehittämistä kansainvälisillä markkinoilla menestyväksi tehokkaaksi suurtuotannoksi pidettiin nyt koko kansantalouden kannalta tärkeänä tehtävänä.⁸⁹⁷ Voidaankin sanoa, että 1930-luvun alkuun tultaessa Suomessa paine uudistaa huonekalujen tuotantoa tuli ainakin kahdesta suunnasta. Yhtäällä alan rationalisointiin kiinnitettiin huomiota talous- ja teollisuusmiesten toimesta. Heidän motiivinaan oli oman alan ja sen myötä myös maan talou-

asiasta tehtiin oikeustapaus, ratkaisun mukaan huonekalulta puuttui taiteellinen arvo, joten se ei ollut tekijänoikeudellisesti suojattavissa. Eklund Nyström 1991, 176.

893 Kruskopf 1989, 149; Madetoja 2011, 173–176. Teräsputkihuonekalujen suosio tavallisen kansan keskuudessa on asetettu epäilyksenalaiseksi useissa tutkimuksissa. Ks. esim Sparke 1987, 118–121; Eklund Nyström 1991, 174.

894 [Carl Johan Boman] till Verkställande Direktören för A.B Svenska Möbelfabrikerna Bodafors, Åbo 9.4.1936, II 1:3, CJBA, KA.

895 Pekka Hellemaan haastattelu, 12.2.2001; tuoli yksityisomistuksessa.

896 Tuoli, TMM23200:2, TMK. Kulmakoulu oli Helsingin Kruununhaassa vuosina 1928–1981 toiminut yksityinen oppikoulu, jonka taustalla vaikutti teosofista maailmankatsomusta edustanut Ruusu-Risti-järjestö. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulmakoulu> [haettu 15.2.2017].

897 Kuoppamäki 1933, 7–15, 111, 116. Puuteollisuuden viennin alhaiseen jalostusasteeseen oltiin toki kiinnitetty huomiota jo 1800-luvun lopulta lähtien, ja kehotuksia puusepänteollisuuden kehittämiseen ja kasvattamiseen juuri vientiä silmälläpitäen oli kuultu. Tähän oli viitannut vuoden 1899 teollisuustilastossa K. E. Palmén sekä myöhemmin mm. Martti Kovero vuonna 1913. Ks. esim. Kovero 1913, 13–17; Kuoppamäki 1933, 103–106.

den yleinen kehittäminen. Toisaalta paine tuli funktionalistien taholta, jotka pitivät joukkotuotantoon siirtymisen ensisijaisena perusteena sen sosiaalisia vaikutuksia yhteiskunnassa.⁸⁹⁸

Vuonna 1930 puusepänteollisuuden viennin edistämistä kiinnostuneet suomalaiset perustivat yhteisen vientiyrityksen Oy Suomi-Export Ltd:n.⁸⁹⁹ Kohdemaaksi luontui Englanti, jonne Ruotsikin suuntasi tuolloin 90 % huonekaluviennistään. Oy Suomi-Export Ltd teetti Englannin huonekalumarkkinoita analysoivia tutkimuksia, joiden tuloksena katsottiin suomalaisilla valmistajilla olevan mahdollisuuksia menestykseen nimenomaisesti halpojen, kalliimpia materiaaleja jäljittelevien huonekalujen markkinoilla.⁹⁰⁰ Oy Suomi-Export Ltd:n johtaja Kauko Kuoppamäki ennusti vuonna 1933 käsityötuotannon häviävän maasta kokonaan sen jälkeen, kun suurtuotanto saataisiin syntymään vientimarkkinoiden avulla. Käsityötuotannosta ei olisi vientiin, sillä hinnat vientikaupassa määräytyisivät suurteollisuuden masatuotantohintojen mukaan.⁹⁰¹

Suomen ulkomaankaupan yleisestä laajenemisesta ja puusepäntalan ponnisteluista huolimatta huonekalujen vienti ei kehittynyt toivottuihin mittoihin, vaikka se 1930-luvulla lisääntyikin. Yksittäiset yritykset, kuten esimerkiksi Muuramen Huonekalutehdas, Asko-Avonius Huonekalutehtaat (vuoteen 1931 asti Lahden Puuseppätehdas) tai vuonna 1935 perustettu Aalto-huonekaluihin keskittynyt Artek, onnistuivat tahoillaan luomaan merkittävääkin vientiä erityisesti juuri Englantiin.⁹⁰² Kuitenkin lamavuosista alkanut puusepänteollisuuden murros muutti alan rakennetta tuotantolaitosten koon suhteen. Alaa nousivat hallitsemaan jälleen 1930-luvulla muutamat muita selvästi suuremmat tehtaat, jotka tehokkaasti järjeistivät tuotantoaan menekin vaikeutuessa. 1930-luvun alussa näiden potentiaalisten suurtehtaiden toimintaa ylläpiti vienti aina siihen asti kunnes kotimaan kysyntä, joka kohdistui sekä huonekaluihin että myös rakennuspuusepäntarvikkeisiin, jälleen veti huomion puoleensa 1930-luvun puolivälistä eteenpäin.⁹⁰³

898 Ks. myös Suhonen 1985, 30. Funktionalisteista tosin esim. P. E. Blomstedt otti joukkotuotantoa puoltavissa perusteluissaan huomioon myös mainitun kansantaloudellisen edun. Blomstedt 1930, 142–143.

899 Miestamo 1980, 51; ks. myös Jokisalo 1957, 20; vrt. Susitaival 1950, 350. Oy Suomi-Export Ltd:n johtajana toimi insinööri Kauko Kuoppamäki, jonka tutkimukseen Suomen puusepänteollisuudesta vuodelta 1933 olen edellä viitannut.

900 Miestamo 1980, 51.

901 Kuoppamäki 1933, 36, 62.

902 Susitaival 1950, 348–351, 364, 370–371; Miestamo 1980, 51–52; Suhonen 1985, 68–72; Kempainen 1988, 18–19; Sarantola-Weiss 1995, 77–78; ks. myös Reuna 1985, 629.

903 Reuna 1985, 629–631; ks. myös Miestamo 1981, 50–52; Jokisalo 1957, 30–31, 35, 39, 44–45, 48, 55–56; Susitaival 1950, 365.

Näiden kanssa kilpailivat pienemmät ja vähemmän koneellistetut yritykset, jotka eivät kyenneet ensin mainittujen tapaan tehostamaan toimintaansa heti pula-ajan rutistuksen alettua, mutta jotka olivat kuitenkin selviytyneet vuosikymmenen alun konkurssipaineista.⁹⁰⁴ Huonekalujen myynti oli myös vähitellen kehittynyt, ja 1930-luvun kuluessa tehdasvalmisteiset huonekalut tulivat niin tavallisiksi suurissa ostajapiireissä, että varsinkaan kaupungeissa niitä ei juuri enää valmistettu itse.⁹⁰⁵

N. Boman Oy:lle lama-aika oli erityisen raskasta. Yrityksellä oli vakavia talousvaikeuksia, se jäi mm. ilman maksua mittavista sisustusprojekteista. Carl-Johan ja Paul Bomanin osakkeet – käytännössä koko yritys päättyi Liittopankki Osakeyhtiön haltuun vuonna 1931.⁹⁰⁶ Lamavuosina monien muiden suomalaisten huonekalutehtaiden pelastukseksi koitunut vienti näytti Bomanin kannalta hankalalta. Suomi-Export Ltd:n kaavailema vientikonsepti ei voinut tuntua laatuhuonekalujen valmistukseen erikoistuneen tehtaan näkökulmasta katsoen kovin tyydyttävältä vaihtoehdolta. Bomanin tuotteet ja osaaminen eivät vastanneet markkinatutkimusten tuloksia.⁹⁰⁷ 1930-luvun alkuvuosina työntekijöiden määrä aleniikin lähes yrityksen alkuaikojen lukemiin, ja siten vuonna 1933 tehtaalla työskenteli vain 29 henkilöä. 1930-luvun loppua kohti tilanne taas koheni, ja vuonna 1938 Oy Boman Ab ilmoitti työntekijöikseen 74 henkilöä.⁹⁰⁸ Yritys jatkoi vaikeuksista huolimatta laatu- ja tuotannon tiellä. 1920-luvun mainosten “korkein laatu” -iskulause toistui 1930-luvulla.⁹⁰⁹ Puusepänteollisuuden johtohahmojen viitoittamaa kehitystä kohti erikoistunutta joukkotuotantoa ei Bomanilla ilmeisestikään lähdetty tavoittelemaan.

904 Vuosina 1930–31 puusepänteollisuuden yrityksistä noin puolet ajautui konkurssiin. Miestamo 1981, 50; Reuna 1985, 629–630; ks. myös Susitaival 1950, 350; Jokisalo 1957, 22, 27.

905 Reuna 1985, 629; ks. myös Kuoppamäki 1933, 101.

906 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; Carl-Johan Boman till Direktions för Aktiebolaget Unionbanken, Helsingfors 31.1.1931, I 1:1, CJBA, KA; Liittopankki Osakeyhtiön (Aktiebolaget Unionbanken) sekä C.J. Bomanin ja Paul Bomanin välinen sopimus, Helsingfors mars 1931, I 3:2, CJBA, KA; Ab N. Boman Oy, Anmälan om ändring till Handelsregistret, Ny bolagsordning; Ny styrelse. 9.12.1931, 3607, KR, PRH, KA; Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA; vrt. Reuna 1985, 630.

907 Ks. myös Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA.

908 Ab N. Boman Oy, teollisuustilaston yleislomakkeet 1930–1938, TT, KA. Ks. myös Laakso 1980, 474; vrt. Reuna 1984, 630.

909 Bomanin mainos, Bomanin huonekaluja..., 1936, IV 2:2, CJBA, KA; ks. myös Bomanin mainos, Inbjudande..., 1934, IV 2:2, CJBA, KA.



Kuva 132. Carl-Johan Bomanin patentoiman Z-tuolin variaatioita lontoolaisen Finmarin esitteessä.



Carl-Johan Boman näki kuitenkin tuolikeksinnöllään olevan kysyntää myös ulkomailla ja järjesteli aktiivisesti asioita Z-tuolin myynnin ja tuotannon mahdollistamiseksi myös muualla kuin Suomessa. Tuolin suojaaminen patenteilla eri maissa on jo itsessään merkki tästä. Tässäkin hän oli linjassa kansainvälisesti suuntautuneiden modernistien kanssa. Vuonna 1936 Z-tuoli oli näytteillä suomalaista teollisuutta esittelevässä näyttelyssä Tukholmassa, ja Boman oli yhteydessä useisiin pohjoismaisiin, erityisesti ruotsalaisiin sarjatuotantoa tekeviin puusepäntehtaisiin, kuten Svenska Möbelfabrikerna Ab (joka pyysi lähettämään koetuolin) ja Gemla Fabrikers Ab (joka halusi tehdä koesarjan) tuolin valmistamiseksi ja jälleenmyymiseksi paitsi näiden omilla, myös Euroopan ja Yhdysvaltain markkinoilla.⁹¹⁰ Modernin huonekalun vastaanottoon liit-

910 Z-tuolista Tukholman suomalaista teollisuutta esittelevässä näyttelyssä ks. [Carl-Johan Boman] till Verkställande Direktören för A.B Svenska Möbelfabrikerna. Bodafors. Åbo 9.4.1936, II 1:3, CJBA, KA; Produkter från Sverige—Products from Sweden till Carl-Johan Boman 5.7.1937, II 1:3, CJBA, KA; Gemla Fabrikers Ab till Ab N. Bomans Fabriker 4.6.1936, II 1:3, CJBA, KA. Boman solmi sopimuksen tukholmalaisen kauppias Gustaf Andersonin kanssa kahden tuolin

tyvien kansallisten erojen näkökulmasta katsoen on mielenkiintoista tietää, että Boman ajatteli Z-tuolin teräspuotkimallin olevan tärkeämpi Saksassa, Rans-

seksintönsä, Z-tuolin sekä ”joustavan lepotuolin” myymisestä muihin maihin kuin Suomeen. Försäljningsförbindelse mellan Carl-Johan Boman och köpman Gustaf Anderson, Stockholm 16.4.1936, II 1:3, CJBA, KA. Anderson välitti tuolimallit Sefle Möbelfabrikeniin ja Gemlan tehtaille ja kertoi olleensa yhteydessä myös Ranskaan, Belgiaan ja Hollantiin. Gustaf Anderson till Herr Direktör C. J. Boman. Stockholm 28.4.1936, II 1:3, CJBA, KA. Svenska Möbelfabrikerna, Gemlan ja Kooperativa Förbundetin suhteesta funktionalismiin ja sarjatuotantoon ks. Eklund Nyström 1991. Sodan jälkeen syksyllä 1945 Carl-Johan Boman teki sopimuksen Erva-Latvalan mainostoimiston johtajan tehtävät jättäneen Wainö Kauno Latvalan kanssa Bomanin patentoiman Z-tuolin (pat. n:o 2146932) patenttioikeuksien myynnistä Yhdysvalloissa ja Kanadassa. Vuonna 1949 Latvala kuitenkin irtisanoi sopimuksen todeten, että ”allekirjoittanut ei Amerikan Yhdysvalloissa ole päässyt myönteisiin tuloksiin asiamestoimissaan, katsomme syksyllä 1925 [vuosiluvussa on kirjoitusvirhe] välillämme tehdyn sopimuksen, joka koski sekä täällä että USA:ssa patentin saaneen kokoonpantavan tuolin ja patentin myyntiä Yhdysvalloissa, rauenneeksi —”. Agreement reg. American patent No. 2146932. Carl-Johan Boman — W.K. Latvala, 7.11.1945, I 3:1, CJBA, KA; W. K. Latvalan kirje Carl-Johan Bomanille, Lahti 7.6.1949, I 4:1, CJBA, KA.



Kuva 133. Z-tuoleja ruotsalaisen Gustafsbergin posliinitehtaan työntekijöiden kollektiivitalon Åkerlyckanin oleskeluhuoneesta. Carl Gemlerin valokuva vuodelta 1943.

kassa ja Yhdysvalloissa, kun taas koivusta valmistettu puuversio sopisi hänen mielestään paremmin Pohjoismaihin.⁹¹¹ Tuolia valmistettiin Ruotsissa (ainakin Kooperativa Förbundet (KF) vuosina 1937–1938) ja Tanskassa (M. P. Hansen).⁹¹² Kirjeessään Ab Svenska Möbelfabrikerna Bodaforsin toimitusjohtajalle vuonna 1936 Carl-Johan Boman kertoi tuolia viedyn Englantiin ja Hollannistakin oli saatu parhaillaan työn alla ollut tilaus.⁹¹³

Z-tuolin vienti ulkomaille liittyy kysymykseen modernismin kansainvälisyydestä. Z-tuolin kotimaiset aikalaiset, Alvar Aallon huonekalut tekivät kansainvälisen läpimurtonsa vuonna 1933 Milanon ja Lontoon näyttelyissä, ja niillä on ollut keskeinen paikkansa modernin huonekalun kansainvälisessä muotoiluhistoriassa.⁹¹⁴ Modernismin keskeisen

brittiläisen puolestapuhujan, arkkitehtuurikriitikko Philip Morton Shandin merkitys Aallon esittelyssä brittileisille, erityisesti arkkitehdeille, on nähty keskeisenä. Aalto ja Shand olivat tutustuneet Tukholman näyttelyssä 1930, minkä jälkeen Shand kirjoitti Aallon arkkitehtuurista ja huonekaluista artikkelia *Architectural Review*-lehteen ja oli aloitteentekijä ”Wood only’ The Exhibition of Finnish Furniture” -näyttelyn järjestämisessä Lontoon Fortnum & Mason tavarataloon vuonna 1933. Kevin Daviesin mukaan Shand näki Aallon huonekaluissa olevan kaupallisen potentiaalin, ja Finmar Ltd, Aalto-huonekalujen maahantuontia varten ideoitu liike, perustettiin vain muutama kuukausi Fortnum & Masonin näyttelyn jälkeen.⁹¹⁵

Finmarin esite 1930-luvun lopulta sisältää pääsääntöisesti Aalto-huonekaluja, mutta sen viimeisellä sivulla esitellään ”uskomattoman mukava ja näppärä” tuolimalli, jota tarjotaan koivuina bridge-tuolina sekä maalattuna, hieman kookkaampana ja puutarhaan sopivana mallina. Tuolin nimi on *Zed*, ja varastoitaessa sitä mahtuu neliöjaardin pinta-alalle 12 kappaletta. Tuolin suunnittelijaa ei mainita, kuten ei esitteen muidenkaan mallien yhteydessä, mutta kysymyksessä on Carl-Johan Bomanin suunn-

911 Carl-Johan Boman till A/B Swedish Invention Corporationille 19.8.1935, II 1:3, CJBA, KA.

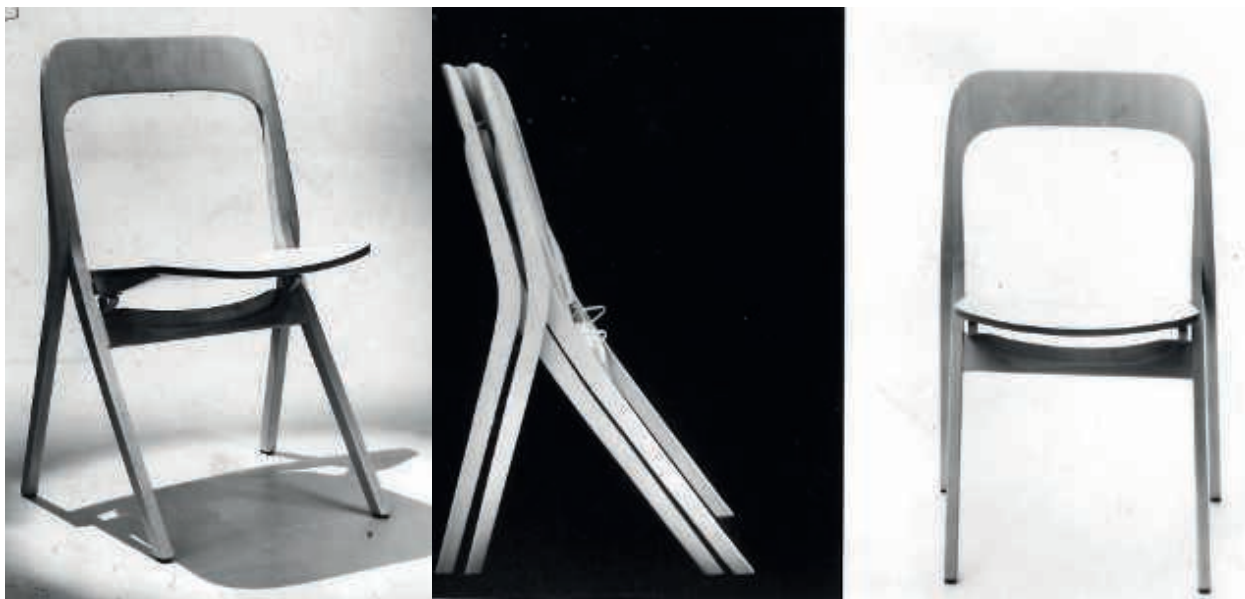
912 Bomanin mukaan Kooperativa Förbundet valmisti tuolia 7 000 kappaletta. Carl-Johan Bomanin luonnos kirjeeksi Ulf Hård af Segerstadille 19.1.1962, I 4:3, CJBA, KA; O/Y Kloster A/B till Carl-Johan Boman 26.9.1938, II 1:3, CJBA KA. *Meddelanden från Kooperativa Förbundet. Varumarknaden II* 21/1937.

913 [Carl-Johan Boman] till Verkställande Direktören för A.B. Svenska Möbelfabrikerna 9.4.1936, II 1:3, CJBA, KA.

914 Kuvaava esimerkki on Aallon *Paimio*-nojatuolin (nro 41, 1932) valinta Oxford University Pressin julkaiseman suosituksen Oxford History of Art -kirjasarjan 1900-luvun muotoilua käsittelevän kirjan kansikuvaksi. Woodham 1997, etukansi. Aino Marsio-Aalosta ja hänen yhteistyöstään Alvar Aallon

kanssa yleensä ja erit. Lontoon näyttelyn osalta ks. Suominen-Kokkonen 2016, 227–235, 241 ja Charrington 2016, 103–107. Aaltojen kansainvälisestä asemoitumisesta ks. Pelkonen 2008, 113–115.

915 Davies 1998. Ks. myös Charrington 2016.



Kuva 134. Vuonna 1960 Carl-Johan Boman patentoï uuden, aikaisempaa tehokkaammin varastoituvan tuolin. *Boman*-nimellä tunnettua tuolia valmistettiin koivuvanerista Wilh. Schaumanin huonekalutehtaassa Jyväskylässä. 50 tuolia mahtui yhden neliömetrin alalle.

nittelema Z.⁹¹⁶ Tässä yhteydessä, Aalto-huonekalujen seurassa Englannin markkinoille suunnattuna Bomanin Z-tuoli esiintyi, vaikkakin ilman suunnittelijan nimeä, paitsi suomalaisen, myös kansainvälisen huonekalumuotoilun modernismin vahvassa ytimessä.⁹¹⁷

Pohjoismaista 1930-luvun modernismia ajatellen merkittävä toimija, johan Z-tuoli myös liittyi, oli ruotsalainen osuustoimintaliike Kooperativa Förbundet (KF). Se oli arkkitehtitoimistonsa johtajan Eskil Sundahlin johdolla ruotsalaisen funktionalismin sosiaalisten ajatusten innokkaimpia toteuttajia sekä rakennustoiminnassaan että yksinkertaisten, edullisten huonekalujen kehittämisessä.⁹¹⁸ KF harjoitti kulut-

tajavalistusta laajalle asiakaskunnalleen ”vackrare vardagsvaran” ja funktionalismin hengessä: yksinkertaisuus, tarkoituksenmukaisuus ja funktio olivat kodin kauneuden ytimessä.⁹¹⁹ Vuonna 1937 KF esitteli Z-tuolin katalogissaan uutena tuotteena, mutta kuten Finmarin esitteessä, myöskään tässä yhteydessä tuolin suomalaista suunnittelijaa ei mainita. KF:n lisenssillä valmistamassa ja myymässä Z-tuolin versiossa vuodelta 1938 tuolin runko oli pyökkiä ja istuin sekä selkänoja taivutettua koivuvaneria. Tummaski värjätty malli mainittiin suosituimmaksi, mutta tuolia oli saatavissa myös puunvärisenä sekä asiakkaan haluamalla värillä maalattuna. Tuolin hinta oli 12 kruunua. KF kertoi katalogeissaan tuolin herättäneen suurta kiinnostusta. Sitä oli myyty kokoussaleihin ja kouluihin, siis nimenomaan julkisiin tiloihin.⁹²⁰

Kooperativa Förbundetin yhteydessä Bomanin Z-tuoli löysi tiensä myös uudentyypiseen asuintilaan, kollektiivitaloon. KF hankki Gustavsbergin posliinitehtaan omistukseensa vuonna 1937, ja vuosina 1938–1945 yhtiö rakensi kaikkiaan viisi nk. asunhotellia työntekijöilleen tehtaan yhteyteen. Talot rakennettiin erikseen naimattomille naisille ja miehille, ja ne koostuivat pienistä asunnoista sekä kollektiivisesti jaetuista tiloista. KF toimitti taloihin myös nii-

916 *Furniture of the future for the home today*, Finmarin esite s.a. [1939], Artekin arkisto, Alvar Aalto Museo. Kiitos Katariina Pakomalle avusta asian selvittelyssä. Finmar Ltd:n arkistoa vuosilta 1934–1939 ei ole tiettävästi säilynyt. Davies 1998, 145, viite 15.

917 Bomanin ja Artekin välillä oli yhteyksiä myös Artekin perustajajäsenen Maire Gullichsenin kautta: Boman toimitti huonekaluja Maire ja Harry Gullichsenin uuteen Kaivopuiston kotiin 1930-luvun puolivälissä, ja Boman vuokrasi liiketilan Maire Gullichsenin sukuyhtiön Ahlström-konsernin rakkauttamasta uudesta liiketalosta Helsingin Etelä-Esplanadilla vuonna 1937. Lagus-Waller 2006, 121–122; ks. myös luku 3.3.1.

918 KF:n arkkitehtitoimiston johtaja oli Eskil Sundahl, yksi funktionalismin puolesta propagoineen *acceptera*-kirjan (1931) kirjoittajista. Eklund Nyström 1991, 171–172; Boman 1991, 237.

919 Aléx 1994, 180–189, 194–204.

920 *Meddelanden från Kooperativa Förbundet. Varumarknaden II* 16.3.1937 sekä 11.3.1938.



Kuvat 135 ja 136. Carl-Johan Bomanin vuonna 1934 patentoima *Joustava tuoli*.

den sisustuksen. Vuonna 1939 valmistuneen Åkerlyckan-nimisen naisten talon yhteistilassa oli avotakka, pöytiä tuoleineen sekä mm. kangaspuut. Vuonna 1943 otetussa valokuvassa huoneen pöytiä ympäröivät puiset Z-tuolit ja tilan reunaan on sijoitettu jonoon muutama varatuolikin.⁹²¹ On mahdollista, että Z-tuolia käytettiin talon muissakin tiloissa tai KF:n vastaavanlaisissa sisustuksissa laajemminkin, mutta asian selvittäminen jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Kollektiivitaloilla on nähty olleen erityinen asema ”ruotsalaisen modernismin lippulaivana ja modernismin utopiana”.⁹²² Kollektiivitalo esiteltiin mm. *accepterassa* (1931), ruotsalaisen modernismin ohjelmajulistuksessa. Erityisen sijan kollektiivitalo sai myös uuden perhepolitiikan puolestapuhujan ja sittemmin ruotsalaisen kansankotiajattelun kärkihahmoksi nostetun ja modernin projektin keskeisen teoreetikon Alva Myrdalin ajattelussa. Myrdal suunnitteli yhdessä arkkitehti Sven Markeliuksen kanssa Ruotsin ensimmäisen kollektiivitalon (1934–1935) Tukholman keskustaan. Kollektiivitalojen avulla pyrittiin rationalisoimaan ja kollektivisoimaan asumista ja kotitalouksia. Asunnot oli tarkoitettu asukkaitten lepoa ja eristäytymistä varten, muut toiminnot keskitettiin rakennuksen yhteisiin tiloihin. Kollektiivitaloissa voitiin ratkaista eritoten naisten vapauttaminen palkkatyöhön ja itsenäiseen vapaa-ajanviettoon keskittämällä lastenhoito ja ruokailu yhteisiin tiloihin. Ylipäätään kollektiivitalojen tarkoituksena oli muodostaa yhteisyyttä asukkaiden kesken. Alva

Myrdalin mukaan kollektiivitalossa uusia ratkaisuja tarjosivat samat periaatteet – järjestys, yhteistyö ja rationalisointi – kuin modernissa yhteiskuntaelämässä muuallakin. Mutta kuten modernin yhteiskunnan ja kansankodin rakentamisessa ylipäätään keskeisenä, myös kollektiivitaloissa on nähty yksilöllisen, kollektiivisen ja yhteiskunnallisen välisen jännitteen suorastaan kiteytyvän.⁹²³

Vuonna 1928 Boman oli suunnitellut ja toimitannut huonekaluja – kuten sittemmin Barcelonan maailmannäyttelyssä palkitun kirstun – Hans von Rettigin komeaan ja vauraaseen yksityiskotiin Turun keskustassa. Se edusti kotina juuri sitä individualismia, jonka ajan Alvar Aalto *Soihtu*-lehdessä 1930-luvun alussa julisti jo olevan ohi. Kymmenisen vuotta myöhemmin Carl-Johan Bomanin suunnittelema Z-tuoli oli sarjatuotantona valmistettuna kymmeninä kappaleina kotonaan ruotsalaisen kollektiivikodin yhteistiloissa.

Carl-Johan Boman suunnitteli tulevien vuosikymmenten aikana useita versioita Z-tuolin patentin pohjalta. Hän vei tuoliaan myös kansainvälisiin näyttelyihin (näihin palataan myöhemmissä luvuissa). Z-tuolin valmistus jatkui Suomessa, ja kiinnostusta siihen oli ulkomaillakin. 1950-luvulla esimerkiksi saksalainen koulukalusteita valmistanut Vereinigte Schulmöbelfabrik KG oli kiinnostunut puurunkoisen Z-tuolin valmistuksesta.⁹²⁴ Vuonna 1960 Carl-Johan Boman patentoi uuden limittyvän tuolin, jonka pohjalta syntyi Oy Wilhelm Schaumanin huonekalutehtaan valmistama *Boman*-tuoli ja lukuisia suunnit-

921 Carl Gemlerin ottama valokuva on julkaistu aikaisemmin Lisa Brunnström tutkimuksessa KF:n arkkitehtitoimistosta. Brunnström 2004, 275.

922 Saarikangas 2002, 214.

923 Ibid., 41, 214–215.

924 Vereinigte Schulmöbelfabriken KG – Firma Boman Oy 11.6.1958, I 4:1, CJBA, KA.



nitelmia yhä tehokkaammin pakattavista ja varastoitavista tuoleista.⁹²⁵ Esko Pajamiehen suunnitteleman *Zeta*-tuolin nimellä markkinoitun tuolin Carl-Johan Boman koki oman tuolinsa kopioksi.⁹²⁶

Tarkoituksenmukaisuudessaan ja kansainvälisyydessään *Z*-tuoli oli Bomanin tuotannossa 1930-luvulla poikkeuksellisen lähellä aikansa funktionalistien esittämiä esineiden suunnitteluperiaatteita. Tarkoituksena oli kehittää sellainen tuolityyppi, jonka ominaisuutena oli tilansäästö varastoitaessa. *Z*-tuolin innovatiivinen rakenne syntyi Bomanin etsiessä ratkaisua juuri tähän pinottavuuden tai limitettävyyden ongelmaan. Mutta mainittujen ominaisuuksien ohella tuolin patentti nimenomaisesti korosti sen rakenteen mahdollistavan myös varioinnin ja ”taiteellisessa, esteettisessä mielessä miellyttävän muodon” suunnittelun. Niinpä Arttu Brummerin sanat samaiselta vuodelta 1930 tulevat *Z*-tuolinkin kohdalla hyvin lähelle Carl-Johan Bomanin ajattelua:

925 Ks. tarkemmin Mäkikalli 1996; Mäkikalli 2003, 284–286.

926 Carl-Johan Boman kysyi asiassa mielipidettä myös Mary Jo Wealelta. Carl-Johan Boman to Mary Jo Weale [kopio kirjeestä], Helsinki, 13.1.1968, CJBA I 4:3. Plagiointi-kysymykset olivat SIO:ssa ajankohtaisia 1950-luvulla ja Carl-Johan Boman kuului asiaa pohtivaan työryhmään. Aaltonen 2010, 222.

Kuva 137. Bomanin huonekalunäyttely 1930-luvun loppupuolella. Esillä on myös *Joustavan tuolin* tumma ja vaalea versio (kuvassa oikealla ja takana).

Esineen tarkoituksesta tulee ehdottomasti kasvaa ja kehittyä sen muoto. Meidän aikamme on käytännöllisyyteen nähden – – asettanut paljon suuremmat vaatimukset kun ajat ennen meitä, ja niin on myös ensiksi esineelle löydettävä sen käytäntöä, sen funktiota vastaava muoto, ja tämän määräämän muodon saatamme sitten vasta tyyllillisesti hioa.⁹²⁷

4.2.2. *Joustava tuoli*

Kansainvälisen modernismin huonekalusuunnittelun huomatuimpia tuolimalleja olivat ns. joustavarunkoiset tuolit. Esimerkiksi arkkitehdit Mart Stam, Marcel Breuer ja Ludwig Mies van der Rohe suunnittelivat kukin tahoillaan omat metalliputkesta taivutetut mallinsa. Alvar Aalto suunnitteli joustavarunkoisen tuolin taivutettuun koivuvaneriin vuonna 1932. Myös Carl-Johan Boman tarttui ajatukseen joustavarunkoisesta, mukavasta ja nimenomaan puusta valmistetusta tuolista. Jouluaattona 1934 hän jätti patenttihakemuksen ”*Joustavalle tuolille*” (”Fjädrande stol”), ja se myönnettiin vuonna 1936. Tuolikeksinnön ydin oli tuolin rungon perinteisessä materiaalissa, täyspuussa, jota ei voitu

927 Arttu Brummer, *Antikviteetit ja koti*, *Domus* 3/1930.



Kuvat 138 ja 139. *Joustavan tuolin* eri versioita. Käsinojaton versio on valokuvattu vuonna 1935.



Kuvat 140 ja 141. *Joustavan tuolin* valokuvan taakse Carl-Johan Boman on kirjoittanut: ”på slutet av 1920-talen”. Patenttihakemus on kuitenkin jätetty vuonna 1934. Valokuva on otettu vuonna 1935.

taivuttaa samaan tapaan kaarelle tai ”klammeriin” kuin ”teräsputkea, laattaterästä ja sentapaista” voitiin, kuten patenttihakemuksessa selitettiin.⁹²⁸ Täyspuun kanto-voima ei kestänyt istujan painoa ilman, että runko olisi pitänyt tehdä ”häiritseväällä tavalla ylimitoitetuksi.”⁹²⁹

Bomanin tuolin runko koostui kahdesta päällekkäisestä osasta, jotka kiinnittyivät toisiinsa etujaloista, takaosan jäädessä avoimeksi: tuoliin istuttaessa yläosa jousti, mutta vain kiinteään alaosaan asti. Alaosan (takajalat) sivut kiinnitettiin toisiinsa edessä ja takana poikki-pienojen avulla. ”Jos istuinta kuormitetaan liian suurella painolla, tukee se tuolinjalkojen raamiin. Joustava rakenne tulee täten hyvin kestäväksi.”⁹³⁰ Patentissa puolustettu uusi runkorakenne mahdollisti puun joustavuuden keskivainoisen henkilön mukaan. Kuten Z-tuolissa tässäkin ylä- ja alaosan väliin kiinnitettiin ”iskunvaimentaja”, esimerkiksi kuminappi: ”Täten selitetyn rakenteen johdosta tulee joustavuus pehmeäksi ylittämättä edes hyvin raskailla henkilöillä kestävyysrajaa ja sitä paitsi ei istuin voi painua alemmaksi kuin on mukavaa tuolilla istuvalle.”⁹³¹

Bomanin patenttiselostuksen mukaan täysipuu ”on halpaa, kaunista ja helposti muovailtavaa ainetta”. Aivan kuten Z-tuolinkin patentissa myös tässä keksinnössä korostetaan sitä, miten muunneltava rakenne on: tuolin istuin voidaan tehdä vanerista tai se voidaan pehmustaa. Vaikka puumateriaali on patenttiselityksessä keksinnön lähtökohtana, tuoli voitiin valmistaa myös metallista tai puun ja metallin yhdistelmänä. Keksintö oli tarkoitettu ensisijaisesti ”halvemman n.s. viiniläistuolin” vastikkeeksi, mutta siitä voitiin suunnitella erilaisia malleja: käsinajattomia pikkutuoleja, nojatuoleja ja klubituoleja. Kuljetusta ajatellen tuolin pakkaamista helpotti jalkaosan irrotettavuus.⁹³²

Carl-Johan Bomanin arkistossa olevissa valokuvissa *Plasto*-nimellä varustetun, patenttipiirroksen mukaisen nojatuolimallin selkänöjä on reunoistaan taivutettu vaneri-istuin, mihin on aseteltu irrotettava tyyny. Myös istuinosan tyyny on irrotettava. Hygieniä on otettu huomioon, sillä siivottaessa tyynyt oli helppo viedä ulos ja tomuttaa puhtaiksi. Tämä tuoli ei kerännyt sisäänsä ”vuosisataisia” pölykerääntymiä, mitä esimerkiksi arkkitehti P. E. Blomstedt kauhisteli perinteisiä lepotuoleja kuvatessaan.⁹³³

928 Finland Patent no 17 704, Fjädrande stol/Joustava tuoli, jätetty 24.12.1934, myönnetty 27.8.1937, Espacenet, PRH, KA.

929 Ibid.

930 Ibid.

931 Finland Patent no 17 704, Fjädrande stol/Joustava tuoli, 24.12.1934, Espacenet, PRH; Tekstiliite Mary Jo Wealelle lähetettyyn valokuvamateriaaliin, I 4:3, CJBA, KA.

932 Finland Patent no 17 704, Fjädrande stol/Joustava tuoli, 24.12.1934, Espacenet, PRH, KA.

933 Blomstedt 1930, 15.

Tuolin ulkonäkö liittyi pitkälti joustavuuden ja mukavuuden tuottavaan rakenteeseen. *Plasto*-nojatuolia valmistettiin Carl-Johan Bomanille maksetun palkkion mukaan vuonna 1935 kaikkiaan 27 kappaletta, joista 15 Turun kunnallissairaalan yhteyteen rakennettuun uuteen tuberkuloosisairaalaan.⁹³⁴

Mitään viitteitä tuolin valmistamisesta suuremmassa mittakaavassa ei Bomanin arkistosta löydy, mutta vuonna 1935 N. Bomanin Tehtaat mainosti uusia *Plasto*-nimisiä ”tyyppihuonekaluja” nimenomaan käytännöllisinä ja edullisina, ”nykyaikaisten pienkotien” huonekaluina tai ”vanhanaikaisempien sisustusten” täydennyshuonekaluina.⁹³⁵ Mainoksen mukaan *Plasto*-huonekaluja valmistettiin sarjatuotantona: ”PLASTOT ovat jäljittelemätöntä Boman-laatua niin tyyliään kuin tekotavaltaankin. Siitä huolimatta ne voivat, sarjavalmistuksen ansiosta, hinnassa kilpailla n.s. huokeiden huonekalujen kanssa.”⁹³⁶ Mainittakoon myös, että kuten Z-tuoli myös *Plasto*-tuoli nähtiin Tukholmassa Suomi-viikon yhteydessä järjestetyssä näyttelyssä vuonna 1936.⁹³⁷

4.3. ”Taiteellisia kalusteita” – näyttely 1937–1940

4.3.1. *Oy Boman Ab ja Carl-Johan Boman näyttelyissä*

Carl-Johan Bomanin ja Bomanin tehtaan kannalta vuodet 1934–1937 merkitsivät suuria muutoksia. Vuonna 1934 yritys jaettiin kahtia: perustettiin Ab N. Bomans Fabriker (*Oy N. Bomanin Tehtaat*), joka otti haltuunsa Turun tehtaan ja sen toiminnan. N. Boman *Oy* puolestaan jatkoi toimintaansa Helsingin liikkeenä. Carl-Johan Boman jatkoi työtään toimitusjohtajana Turussa, Paul Boman puolestaan Helsingissä.⁹³⁸ Pian

934 Provisionsfota, A.B. N. Bomans Fabriker Carl-Johan Bomanille, 2.1.1936, II 1:2, CJBA, KA; *TS* 1.12.1935. Erään muistitiedon mukaan Bomanin joustavarunkoisia tuoleja olisi kuulunut Alvar Aallon suunnitteleman Paimion tuberkuloosisairaalan kalustukseen. Carl-Johan Bomanin arkistosta ja Paimion sairaalan arkistosta ei kuitenkaan ole löytynyt vahvistusta tiedolle. Kiitän Turun yliopistollisen keskussairaalan arkistonhoitaja Kristiina Hovia tiedosta.

935 Bomanin (*Oy N. Bomanin Tehtaat Turku*) mainos, *Plasto*-huonekalut nykyaikaisia koteja varten, *HS* 25.9.1935. Ks. myös Bomanin mainokset *HBL* 28.9.1935 ja 3.11.1935; *US* 20.11.1935 ja *TS* 19.12.1935.

936 Bomanin (*Oy N. Bomanin Tehtaat Turku*) mainos, *Plasto*-huonekalut nykyaikaisia koteja varten, *HS* 25.9.1935.

937 A.B. N. Bomans Fabriker till Direktören, Herr Kurt Wilén, Stockholm, ”Finlands-veckans” kansli, Regeringsgatan 45. Åbo 16.4.1936. I 4:2, CJBA, KA.

938 Ab N. Bomans Fabriker – *Oy N. Bomanin Tehtaat*, Anmälan till Handelsregistret för aktiebolaget, Helsingfors 20.9.1934, 75606, KR, PRH, KA; Ab N. Boman *Oy*, Bolagsordning för Ab N. Boman *Oy* 15.5.1934, Avskrift, 3607, KR, PRH, KA; Underlag för besv. av Paul Bomans inläga, Carl-Johan Bomanin muistiinpanoja yrityksen omistukseen liittyvistä



Kuva 142. Oy Boman Ab:n valmistamia, Gunnel Gustafsson-Nymanin suunnittelemia huonekaluja Pariisiin maailmannäyttelyssä 1937 kuvattuna *Ornamon vuosikirjassa*.

Carl-Johan Boman kuitenkin osti Ab N. Boman Oy:n osakkeet Paul Bomanilta, ja ennen pitkää N. Boman Oy haettiin konkurssiin.⁹³⁹ Turussa vanhan tehtaan toimintaa jatkanut N. Bomanin Tehtaat Oy siirtyi kokonaan Carl-Johan Bomanin omistukseen. Yrityksen nimi vaihdettiin Oy Boman Ab:ksi vuonna 1937. Yrityksessä oli tuolloin tehtaan puolella ja konttorissa yhteensä 55 työntekijää.⁹⁴⁰ Paul Boman perusti Helsinkiin oman huonekaluja valmistavan ja myyvän yrityksensä Oy Paul Boman Ab:n.

Vuonna 1937 Carl-Johan Boman perheineen muutti Turusta Helsinkiin, jonne avattiin uusi huonekalunäyttely juuri valmistuneen Ahlströmin liiketalon (Etelä-Esplanadi 14) toiseen kerrokseen. Talouden noususuhdanteessa yleisön kiinnostus sisustusta kohtaan oli suurta, ja Bomanille työtä tarjosivat myös laivasistukset, joita tehtiin Turussa Crichton-Vulcanin telakalla rakennettuihin laivoihin. 1940-luvun alussa Helsingin näyttely muutettiin Kalevankatu 4:n kuudenteen kerrokseen, alakerran katutasossa oli näyteikkuna. Näyttelyn huonekalut olivat mallikappaleita, ja asiakkaan valitsemat huonekalut tilattiin tehtaalta. Yrjönkadulla oli kuitenkin viimeistelyverstaas, jossa voitiin verhoilla tehtaalta tulleet rungot asiakkaan valitsemalla kankaalla.⁹⁴¹

vaiheista 1930-luvulla, s.a. [1937–1938], I 3:2, CJBA, KA.

939 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot sopimukseen liittyen, I 3:2, CJBA, KA; Helsingin raastuvanoikeuden ilmoitus Kaupparekisteritoimistolle, Ab N. Boman Oy, 24.7.1936, 3607, KR, PRH, KA.

940 Ab N. Bomans Fabriker – Oy N. Bomanin Tehtaat, Anmälan om ändring till Handelsregistret 19.3.1937, 75606, KR, PRH, KA; Oy Boman Ab, teollisuustilaston yleislomake 1937, TT, KA.

941 Gunnel Dilénin haastattelu, 20.11.2001.

Vuosina 1937–1940 Oy Boman Ab esiintyi ahkerasti ja suopeaa vastaanottoa nauttien useissa näyttelyissä. Pariisiin maailmannäyttelyyn (1937) Boman valmisti Gunnel Gustafsson-Nymanin suunnittelemia huonekaluja ja työ palkittiin kultamitalilla.⁹⁴² Samana vuonna Boman osallistui Helsingissä järjestetyille Huonekalumessuille ja Taideteollisuusnäyttelyyn. Seuraavan vuoden maaliskuussa Gustafsson-Nyman ja Dora Jung pitivät Taideteollisuusmuseon kutsusta yhteisnäyttelyä, jossa nähdyt Gustafsson-Nymanin suunnittelemat huonekalut olivat Bomanilla valmistettuja.⁹⁴³ Boman osallistui myös vuosien 1938 ja 1940 Taideteollisuusnäyttelyihin. Näistä jälkimmäisessä Oy Boman Ab esiintyi Taidehallin veistosalissa huomiota kiinnittävän näyttävästi: Bomanin valmistamia huonekaluja kankaineen ja koristeineen olivat suunnitelleet Carl-Johan Bomanin lisäksi nuoret taideteollisuusalan taiteilijat Gunnel Nyman, Kaj Franck, Rut Bryk sekä näiden opettaja Taideteollisuuskeskuskoulussa, Arttu Brummer.

942 Kunniakirja, BA; Mobilier Bomann s.a., IV 2:1, CJBA, KA; ks. myös Aav 1987, 124 (Aav 2009, 111–113). Bomanin huonekaluja oli matkalla myös New Yorkin maailmannäyttelyyn 1939, mutta ilmeisesti ne eivät päätyneet perille. New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen osaston julkaisemassa kirjasssa *Applied Art in Finland* (1939) Boman Oy oli mukana sekä intarsian että huonekalujen valmistajana: Gunnar Forsströmin suunnittelema, matkustajalaiva *Bore II* tupakkasalongin Turku-aiheinen intarsiapaneeli (s. 5); Margaret T. Nordmanin suunnittelema olohuoneen istuinryhmä (s. 25), Arttu Brummerin suunnittelema työhuoneen sisustus (s. 27), Gunnel Nymanin ruokapöytä tuoleineen (s. 37) sekä kirjoituslipasto (s. 38).

943 Gustafsson-Nymanin ja Jungin näyttelystä sekä ensin mainitun ja Oy Boman Ab:n välisestä yhteistyöstä ks. myös Aav 1987, 124–125 ja Aav 2009, 111, 113.



Kuva 143. Oy Boman Ab:n huonekalu- ja tekstiili-näyttely järjestettiin Turun taidemuseossa vuonna 1938.

Kuva 144. Näyttelyssä oli esillä mm. intarsiateok- sia ja kalusteita, jotka oli suunniteltu ja valmistettu pian näyttelyn jälkeen vesillelaskettuun s/s Bore II:een.



Kuva 145. Carl-Johan Bomanin suunnittelema huonekaluja vuodelta 1937. Samoja malleja nähtiin Taidete- ollisuusnäytte- lyssä ja Huone- kalumessuilla vuonna 1937 sekä Oy Boman Ab:n näyttelyssä Turun taidemu- seossa vuonna 1938.



Kuva 146. Gunnel Nymanin suunnittelema nojatuoli Bomanin näyttelyssä vuonna 1938. Tuoli nähtiin aikaisemmin samana vuonna Gunnel Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyssä Taideteollisuusmuseossa. Uuden naistenlehden *Hopeapeilin* toimittaja kuvaili näyttelyssä näkemänsä tuolin verhoilua ”luonnonväriseksi villa- ja pellava- kankaaksi”, johon oli kudottu ”erilaisilla sinisillä langoilla selkäkuvio sekä muutamia aivan pieniä kuvioita.”



Kuva 147. Lisa Johanssonin (myöh. Johansson-Pape) suunnittelema nojatuoli Bomanin näyttelyssä vuonna 1938. Tuoli oli esillä myös Bomanin osastolla Huonekalumessuilla vuonna 1937.



Kuva 148. Carl-Johan Bomanin suunnittelema pyramidimahonkinen astiakaappi nähtiin Huonekalumessuilla 1937 ja Oy Boman Ab:n näyttelyssä vuonna 1938.

Poikkeuksellisuudessaan erityinen 1930-luvun lopun esiintyminen oli kuitenkin Bomanin oma näyttely syyskuussa 1938 Turun taidemuseossa, josta näyttely siirrettiin yrityksen Helsingin myymälään.⁹⁴⁴ Näyttelyssä esiteltiin nyt yksinomaan Carl-Johan Bomanin omistukseen ja hallintaan siirtyneen Oy Boman Ab:n tuotantoa. Museon saleissa nähtiin pienempiin kokonaisuuksiin ryhmiteltyinä Carl-Johan Bomanin, Gunnel Gustafsson-Nymanin ja Lisa Johanssonin suunnittelema huonekaluja sekä Carl-Johan Bomanin, Gunnar Forsströmin ja Gunnar Clémentin suunnittelema intarsiatöitä. Monet Carl-Johan Bomanin suunnittelemat huonekalut olivat olleet esillä jo edellisen vuoden näyttelyissä, Huonekalumessuilla ja Taideteollisuusnäyttelyssä. Turun taidemuseossa esiteltiin myös tekstiiliteiteilijöiden Dora Jungin, Greta

944 Bomanin näyttelyhuoneisto Helsingissä sijaitsi Etelä Esplanadikatu 14:ssä. Samaisessa talossa sijaitsi myös vuotta aikaisemmin avattu, Alvar Aallon ja Artekin sisustama ravintola Savoy.

Skogster-Lehtisen ja tukholmalaisen Elsa Gullbergin sekä Suomen Käsityön Ystävien tekstiilejä, Oy Taito Ab:n valaisimia ja vastikään perustetun helsinkiläisen Oy Bitco Ab:n mattoja. Näyttely oli varsin suosittu ja yhdeksän päivän aikana sen näki 2 445 henkilöä, mitä taidemuseon vuosikertomuksessa pidettiin suurena määränä.⁹⁴⁵

E erityisen roolin näyttelyssä ja myös näyttelyarvosteluissa saivat esillä olleet näytteet sisustuksista, jotka kuuluivat kahteen uuteen matkustajalaivaan, Bore-yhtiön Turun ja Tukholman väliä liikennöivään *s/s Bore II*:een sekä Suomi-Etelä-Amerikka-linjan Helsingin ja Rio de Janeiron välille suunniteltuun *m/s Auroraan*.⁹⁴⁶ Huomiota saivat varsinkin seinille ripustetut intarsiapaneelit, jotka esittivät laivojen määrääsämia. Laivojen sisustukset eivät sinänsä ole tämän tutki-

945 Konstföreningen i Åbo årsberättelse för 1938, Turun taidemuseon arkisto.

946 Ks. Mäkikalli 2006, 63–67.

muksen kohteena,⁹⁴⁷ mutta ne – ja varsinkin niihin tehdyt intarsiapaneelit – ovat Bomanin tapauksessa tärkeä linkki monimuotoisen modernismin kansainväliseen ja tässä erityisesti skandinaaviseen kontekstiin. Samaan aikaan ainakin Ruotsissa ja Norjassa, kansainvälisten esikuvien mukaan, oli tekeillä merkittävät Atlantin liikenteeseen suunnitellut matkustajalaivat, joiden sisustamiseen ja koristeluun käytettiin taiteilijoita ja taidekäsityöläisiä. Näihin naapurimaiden laivahankkeisiin viitattiin myös Bomanin näyttelyn yhteydessä.

Näyttelyn huonekalujen – lepotuolien, sohvien, lipastojen, ruokailuryhmän tai makuuhuoneen kalustuksen eri osien – muotoja, materiaaleja ja värejä ihasteltiin lehtiartikkeluissa. Samoin kuin edellä kuvattujen intarsiatöiden myös huonekaluissa nähdyn ja kosketun puutyön kruunasi Bomanin puuseppien kuuluisaksi todettu ammattitaito. Erityistä huomiota kiinnitettiin pintojen viimeistelyn hallintaan. Esimerkiksi uuden naistenlehden, *Hopeapeilin*, nimimerkki Picker. kuvaili, miten astiakaapin ”läikehtivää pintaa ja pehmeästi kaareutuvia reunoja käsi vaistomaisesti pyrki hivelemään”.⁹⁴⁸ Hänen mielestään näyttelyn huonekalut olivat ”persoonallisia”, ”kuin eläviä olentoja”.⁹⁴⁹ Näyttelyn huonekalujen nähtiin vastaa- van ”uuden elämäntyylin tunnusomaisia piirteitä”.⁹⁵⁰ Lilli Fougstedt kirjoitti näyttelystä laajan artikkelin *Helsingfors Journaleniin*, ja yhteenvedona hän totesi näyttelyn olevan kuin ”kouluesimerkki hyvästä, nykyaikaisesta (modern) sisustustaiteesta”.⁹⁵¹

On merkillepantavaa, että Carl-Johan Boman halusi ja onnistui järjestämään näyttelyn nimenomaan taidemuseossa.⁹⁵² Näyttelyarvosteluja lukiessa huomio kiinnittyy aikaisemmasta poikkeavalla tavalla korostuneeseen tapaan liittää Bomanin huonekalut taiteen tai taidekäsityön yhteyteen. *Turun Sanomi-*

en taidekriitikko Weikko Puro – kuvataiteilija itsekin – otsikoi arvostelunsa: ”Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä. Oy Boman Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa.”⁹⁵³ Signe Tandefelt puolestaan kiinnitti Bomanin taidekäsityöhön otsikoidulla näyttelyarvostelunsa *Hufvudstadsbladetissa* ”Konsthantverk hos C. J. Boman”.⁹⁵⁴ Myös muut arvostelijat luonnehtivat Bomanin huonekaluja vuonna 1938 taiteellisuutta ja käsityötä painottaen.⁹⁵⁵

Taidekäsityön rooli ajankohdan pohjoismaisessa taideteollisuuskulttuurissa oli merkittävä, ja se näkyi myös näyttelytoiminnassa. Kuten aiemmin nähtiin, Boman itse oli nimennyt tuotantonsa ”taiteelliseksi käsityöksi” (”konsthantverk”) vuoden 1925 Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttelyn luettelon mainoksessaan. Harri Kalhan sanoin Suomessa ”suuri osa lehtikirjoitusten tallentamasta alan keskustelusta ja kritiikistä vuosina 1935–1955 koski taidekäsityötä; taideteollisuusnäyttelyissä korostuivat vuoteen 1957 asti uniikkiteokset”.⁹⁵⁶ Taidekäsityö kukoisti erityisesti 1940-luvulla, ja Kalha on liittännyt sen taideteollisuuden lajeista erityisesti keramiikkaan, tekstiiliin ja lasiin.⁹⁵⁷ Sen sijaan huonekalut ja sisustukset ovat suomalaisen taidekäsityön historian yhteydessä jääneet vähälle huomiolle.

Kuitenkin käsityö ja pienet sarjat, joskus uniikit kalusteet, leimasivat sitä huonekalusuunnittelun ja -valmistuksen linjaa, jota Pohjoismaissa tunnetuimmin edusti 1920- ja 1930-luvuilla ruotsalainen Carl Malmsten.⁹⁵⁸ Norjalainen taidehistorioitsija Widar Halén on kuvannut tätä 1930-luvun puolivälissä Norjassakin esiin nousutta ja erityisesti intarsiaa sisältänyttä huonekalutaidetta ”koristeellisemmaksi modernismiksi” (”mer dekorative modernismen”) ja liittännyt sen kansainvälisen art decon yhteyteen.⁹⁵⁹ Ruotsi – ja erityisesti Carl Malmsten – toimi esikuvana Norjassakin. 1930-luvun alun funktionalismin jälkeen käsityövaltainen tuotanto yhteistyössä arkitekhtien ja taideteollisuusalan taiteilijoiden kanssa sai enemmän sijaa ja esimerkiksi juuri intarsian kaltainen tekniikka suosiota – varsinkin näyttelyissä.⁹⁶⁰

947 Olen käsitellyt s/s *Bore II*:a yhtenä esimerkkinä erillisessä artikkelissa, joka käsittelee laivoja turistien kokemina tiloina. Ks. Mälikalli 2006.

948 Picker., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 24, IV 2:1, CJBA, KA.

949 Ibid.

950 Weikko Puro, Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä. Oy Boman Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa. *TS* 18.9.1938.

951 Lilli Fougstedt, Pärilstickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, *Helsingfors Journalen* 20/1938, 633, IV 2:1, CJBA, KA.

952 Aloite näyttelyyn tuli Carl-Johan Bomanilta. Kirjeessään museon intendentti Axel Haartmanille Carl-Johan Boman ehdotti keskustelua taideteollisuusnäyttelyä koskevista mahdollisuuksista. Carl-Johan Boman till Axel Haartman 17.8.1938, Axel Haartmanin kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB. Asia järjestyi nopeasti, ja näyttely avattiin tasan kuukausi myöhemmin. Axel Haartman oli Bomanin veljesten tuttava ja yhteistyökumppani (ks. luku 2.1.5.) jo nuoruudesta. Sigurd ja Fritiof Bomanin kirjeet Axel Haartmanille 1908–1913, Axel Haartmanin kokoelma, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB.

953 P-o., Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä: Oy Boman Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa, *TS* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

954 S. T-lt., Konsthantverk hos C.J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

955 Lilli Fougstedt, Pärilstickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, *Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1, CJBA, KA, S., Möbler, textilier och intarsiaarbeten, *Svenska Pressen* 7.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

956 Kalha 1997, 21, viite 23.

957 Ibid., 25.

958 Malmstenista ks. esim. *Carl Malmsten: formgivare och pedagog* 2014.

959 Halén 1996, 9.

960 Ibid., passim.

Suomalaisessa modernin taideteollisuuden ja taidekäsitteiden historiassa intarsiaan on kiinnitetty vain vähän huomiota, mutta Bomanin 1930-luvun lopun näyttelyiden yhteydessä se nousee aivan keskeisenä esiin.

Suomalaiset taideteollisuusalan koulutuksen saaneet suunnittelijat miellettiin *taiteilijoiksi*. Taideteollisuuden tilaa maailmansotien välisellä ajalla analysoidessaan Pekka Korvenmaa on kiinnittänyt huomiota huonekalutaiteen käytännöllisyyttä korostavaan luonteeseen verrattuna esimerkiksi lasi- tai keramiikkataiteeseen, joissa taiteellisesti ja käsityömäisesti suuntautunut tuotanto on ottanut sijansa teollisen käytösesinetuotannon rinnalla.⁹⁶¹ Puhumme nykyäänkin erikseen esimerkiksi käyttölaseista ja taidelasista, mutta emme käyttökaluksista ja taidekalusteista, vaikka huonekalutaiteesta joskus puhummekin.⁹⁶² 1930-luvulla myös huonekalupiirtäjien koulutuksessa opiskelijoita kasvatettiin *taiteilijuuteen*, ja suunnittelijan yksilöllisyys ja luovuus korostuivat erityisesti alan näyttelyissä.⁹⁶³

1930-luvun loppupuolella Bomanin näyttelyarvosteluissa Carl-Johan Bomanin työtä persoonallisena huonekalusuunnittelijana korostettiin aikaisempaan verrattuna silmiinpistävän vahvasti. Vaikka Bomanin työ oli keskeisessä roolissa, huomion kohteena oli nyt myös suunnittelija, jonka persoonallista luovuutta huonekalut ilmensivät. Esimerkiksi Weikko Puro kuvaili Carl-Johan Bomanin suunnittelijantyön tuloksia ”hienon, persoonallisen taidemaun” leimaamiksi. Huonekaluja arvioidessaan Puron keskeinen lähtökohta oli ”luova ihmishenki”, joka tulkitsee ajan ”asiallista makua” omalla erityisellä tavallaan ja jonka suunnittelutyö oli paitasi luovaa myös yksilöllistä ja persoonallista.⁹⁶⁴ Signe Tandefelt puolestaan mainitsi Huonekalumessuilla näkemänsä makuuhuoneen kalustukseen kuuluneen pienen sinisen nojatuolin, olohuoneen tuolit sekä kaarevalinjaisen astiakaapin osoituksena Carl-Johan Bomanin huonekalujen linjojen ja pintojen ”hienostuneisuudesta” ja ”persoonallisuudesta”.⁹⁶⁵

4.3.2. Uusi tyyli

1930-luvun puoliväliin tultaessa julkisuudessa esiintyi jo suoranaista kyllästymistä ”funkistyyliin”. Esimerkiksi päätoimittaja Alli Wiherheimo otsikoi artikkelinsa *Kotiliedessä* vuonna 1934: ”Mitä tulee funkistyylin jälkeen?”⁹⁶⁶ Wiherheimo kuvaili muutamaa vuotta aikaisemmin ”’keksittyä’ funktionalismia”,

ihmisten kääntämistä

käsitykseen, että kodissa jokaisen esineen tulee palvella yksinomaan käytännöllisiä tarkoituksia ja että kaikki, mitä suinkin voi koristukseksi nimittää, oli pikimmiten kannettava ullakolle tai tunkiolle. Sijalle oli tuotava ankaran asiallisia laatikkomaisia huonekaluja tai vielä mieluummin metalliputkiesineitä, seiiniin upotettuja kaappeja ja jätettävä tyhjää niin paljon kuin suinkin.⁹⁶⁷

Suunnalla oli Wiherheimon mielestä monia hyviä seurauksia, mutta ”toisaalti oli esim. huonekalujen muodot jo niin äärimmilleen yksinkertaistettu, että tuntui mahdottomalta enää edetä tuohon suuntaan.”⁹⁶⁸

Seuraavana vuonna Arttu Brummer julkaisi samassa lehdessä artikkelin, joka käsitteli sisustustaiteen ja arkkitehtuurin uusia kauneusarvoja. Brummer teki eroa funktionalismiin ja veti lukijankin mukaan asenteeseensa: ”Tarkoitukseni oli ensiksi kirjoittaa otsikoksi ”funktionalismista”, mutta sitten ajattelin, että voin olla varma siitä, että silloin ei tätä kirjoitelmaa ainakaan kukaan lue.”⁹⁶⁹ Brummer kuitenkin käsitteli pitkästi kyseistä ilmiötä, ja totesi funktionalismin peranneen maaperän historiallisista tyyliperinteistä ja siten mahdollistaneen ”uuden oman aikamme kauneustajua vastaavan tyylin eli muotokielen syntyminen.” Funktionalismin ongelmana Brummer näki muotoilun ”sulottomuuden” – uusi suunta muodostui helposti ”yksitoikkoisuudellaan kyllästyttäväksi, kuolleeseen elottomaksi ja täten sulottomaksi.” Hän päätti artikkelinsa ajatukseen uuden kauneuden etsimisestä kotien sisustamisessa ja rakentamisessa:

Aikamme kauneuden laatu, jonka nuorekkaasta sulosta näemme välähdyksen milloin valkoisen huvipurpen eteerisen keveässä sirossa ääriivivassa, milloin rantahiekan nuoressa, raikkaassa aurin-gonpalvonnassa, etsii ilmaisuun koteja rakentamisemme.⁹⁷⁰

”Nykyajan tyyliä” käsiteltiin myös *Helsingin Sanomissa* helsinkiläisten sisustusarkkitehtien ja arkkitehtien haastattelussa Huonekalumessujen aikaan vuonna 1937.⁹⁷¹ Kysymykseen ”mikä on nykyajan tyyli vai suosiiko se yhä vanhoja historiallisia tyyliä?” Werner West, Arttu Brummer, Kaj Englund ja Aino Aalto vastasivat kaikki kannattavansa ”oman aikamme tyyliä”, mutta osa heistä oli sitä mieltä, että tyylin kehittäminen oli vielä kesken. Ajankohdan omasta tyylistä voitiin Aino Aallon mielestä

961 Korvenmaa 2009, 88–91.

962 Vrt. Korvenmaa 2009, 88–91.

963 Aaltonen 2010, 250. Ks. myös Aaltonen 2012, 65.

964 P-o., Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä Oy Boman Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa, *TS* 18.9.1938, Lehtileikkeitä IV 2:2, CJBA, KA.

965 S. T-lt., Möbelmässan, *HBL* 19.9.1937, IV 2:1, CJBA, KA.

966 Alli Wiherheimo, Mitä tulee funkistyylin jälkeen?, *Kotiliesi* 12/1934. Ks. myös Aav 1987, 122; Aav 2009, 111.

967 Alli Wiherheimo, Mitä tulee funkistyylin jälkeen?, *Kotiliesi* 12/1934, 428.

968 Ibid.

969 Arttu Brummer, Sisustustaiteen ja arkkitehtuurin uusista kauneusarvoista, *Kotiliesi* 18/1935, 700.

970 Ibid., 715.

971 Huonekalutaide systematisoitava. Hyvä huonekalu on kaunis ja tarkoituksenmukainen, *HS* 5.9.1937.

puhua ”yhtä suurella oikeutuksella kuin esim. renessanssista.” Suhteesta historiallisiin tyyliin Arttu Brummer totesi: ”Oman nykyiseen aikaan sopivan huonekalutyylin edelleen kehittäminen on päämäärämme, mutta sitä emme saavuta siten, että leikimme ’naamiaishuveja vanhoilla huonekaluilla.’” Yleisön todettiin kuitenkin edelleen ”suurella määrin” pitävän historiallisista tyyleistä ja ostavan helposti ”prameilevia” huonekaluja: ”[t]eatraalinen ja prameileva komeus viehättää enemmän kuin yksinkertainen kauneus ja tarkoituksenmukaisuus”.⁹⁷²

Taloudellisen tilanteen kohennuttua 1930-luvun alun taantumien jälkeen historiallisten tyylikalustojen kysyntä oli ollut nousussa, vaikka samalla myös ”asiallinen ja käyttökelpoinen” olivat ostavan yleisön toivelistalla.⁹⁷³ Myös Suomen Huonekalukauppiain liiton kustantama opaslehtinen vuodelta 1938 otti kantaa historiallisiin tyylikalustoihin.

Monella taholla tunnetaan todellista, periytyneitä rakkautta ja kunnioitusta vanhan ajan tyylihuonekaluihin, mutta tällaiset huonekalut vaativat, tullakseen täysin oikeuksiinsa, niille soveltuvan ympäristön suurine huoneineen. Meidän aikamme yleisö kuitenkin yleensä harrastaa mieluummin tyylipuhtaita nykyaikaisia huonekaluja kuin entisaikojen tyylihuonekalujen epäonnistuneita jäljitelyjä.⁹⁷⁴

Ostavan yleisön suhteen oltiin kuitenkin myös myötämielisiä: ”Tämä ei silti merkitse sitä, etteikö myös edellä mainittuja tyyliä [renessanssi-, barokki-, rokokoo-, talonpoikaisrokoko- ja biedermeierhuonekalut] voitaisi soveltaa myös pienasuntoihin nähden.”⁹⁷⁵ Vaikka historiatyylit olivat siis nousukauden siivittämänä jälleen suosiossa, monen alaa seuraavan käsitys oli, että 1930-luvun alun ”tyylihapuilun” jälkeen suunta alkoi kuitenkin selvetä.

Vuoden 1937 Huonekalumessujen yhteydessä *Kotilieden* Germund Paaer kirjoitti uuden tyylin syntymisestä: ”Nyky aika kuvastuu huonekalujen rakenteessa ja muodossa jo selväpiirteisenä. – Uusi tyyli on syntynyt, jossa alkaa näkyä yhteisiä piirteitä –”.⁹⁷⁶ Tärkeimpiä uuden tyylin ominaispiirteitä Paaerin mukaan oli ”pyrkimys hävittää kaikki, mikä on tarpeetonta, ja tehostamaan käytännöllisiä tarkoituksia.” Huonekalujen tuli olla edullisia, mikä johti siihen, että ”koneellinen työ otetaan mahdollisimman suurella mittakaavalla käytäntöön.”⁹⁷⁷

972 Ibid.

973 Yhä hienostuneempaa sisustuskulttuuria kohti, *TS* 30.10.1938, IV 2:2, CJBA, KA.

974 Karhi 1938, 8.

975 Ibid.

976 Germund Paaer, Vaikutelmia huonekalumessuilta, *Kotiliesi* 19/1937, 732.

977 Ibid.

Toisenlainen näkemys uuden tyylin yksinkertaisuudesta ja edullisuudesta oli Sigrid Schaumanilla, joka kirjoitti *Svenska Pressenissa* Huonekalumessuista kriittiseen sävyyn: huonekaluarkkitehteja näytti kiinnostavan vain ”yksinkertaiset” huonekalut, mutta ”elegantteja” ei juuri näkynyt. Schaumanin mukaan nyt vain ”kömpelösti toteutetut” historiatyylit saivat edustaa hänen kaipaamaansa ”hienostuneiden” huonekalujen kategorian. Schaumanin mielestä huonekaluarkkitehteilla näytti olevan mielessään vain huvilat, urheilumajat tai funktionalistista järjestystä edellyttävät pienet asunnot. Näissä yhteyksissä perinteisillä, arvokkailla jalopuumateriaaleilla – joiden kanssa ammattitaitoa Schaumanin mielestä parhaiten päästiin kohottamaan – ei ollut käyttöä. Juuri näitä puumateriaaleja Schauman kuitenkin kaipasi. Kyseessä oli

det material, genom vilket yrkesskicklighetens bäst höjes, det som framtvingar icke endast det ansvarsfulla utförandet utan även den eleganta eller känsliga materialbehandlingen.⁹⁷⁸

Tämän todettuaan Schauman nosti näyttelyn tarjonnasta positiivisena poikkeuksena esiin juuri Carl-Johan Bomanin työn: ”I fråga om förnämt material och värdat utförande skiljer sig C. J. Bomans (Åbo) arbeten på ett fördelaktigt sätt från det mesta utställningen har att bjuda på.” Bomanin esittelemät huonekalut tekivät Schaumaniin vaikutuksen tarkoituksenmukaisina ja luotettavina: ”ändamålsenliga och gedigna utan att vara vad man ville benämna épatant.”⁹⁷⁹

Arttu Brummer oli Schaumanin kanssa samoilla linjoilla arvioidessaan messujen antia *Hopeapeilissä* otsikolla ”Muistuttaako suomalainen koti rihkamakauppaa?”. Brummer jäseni huonekalut kahteen ryhmään: ”tyyppi- eli sarjavalmisteen” rinnalle hän nosti ”yksilöllisen loistotuotannon”. Brummer satoi nämä kaksi ryhmää kuitenkin toisiinsa. Tyyppituotannosta kehittyi myös yksilöllinen loistotuotanto. Siinä missä ensin mainittu tuotti – ei parasta ”vaan ainoastaan parasta mahdollista”, jälkimmäisellä voitiin tyydyttää ”korkeimmat vaatimukset”. Brummer viittasi yksilöllisen loistotuotannon yhteydessä myös varakkaaseen asiakaskuntaan:

Tyyppi- eli sarjavalmisteen, joista on paljon puuttu, vastaavat ennen kaikkea laajojen kansanterrosten tarvetta. Ei ole laisinkaan luultavaa, että tällaiset valmisteet koskaan voisivat tyydyttää korkeimpia vaatimuksia. Me emme siis voi luoda tässä mielessä parasta, vaan ainoastaan parasta mahdollista. – Tämä laaja tyyppiteollisuuden massatuotanto on se välttämätön maaperä, josta

978 S., Möbelmässan, *Svenska Pressen* 15.10.1937, IV 2:1, CJBA, KA.

979 Ibid. Sigrid Schaumanista taiteilijana ja taidearvostelijana ks. Granbacka 2019.



Kuva 149. Carl-Johan Bomanin suunnittelema seurusteluryhmä Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1938. Istuinhuonekalujen ruskeat verhoilukankaat olivat Dora Jungin suunnittelemat.

yksilöllisen loistotuotannon tulee kehittyä. Myös loistotuotannolla on oikeutuksensa, ja sillä on yhtä luonnollinen pohja korkeammalla varallisuustasolla, kuin tyyppi- eli sarjatuotannolla on äärimmäisyyteen asti rajoittuneissa taloudellisissa oloissa. Tyyppituotannon ja yksilöllisen loistotuotannon on muodostettava orgaaninen kokonaisuus, puu, jossa oksat versoutuvat rungosta ja oksat edelleen oksista.⁹⁸⁰



Bomanin näyttelyarvosteluja kokonaisuutena tarkasteltaessa huomio kiinnittyy edellä kuvattuun tyylinmuutoksen ilmapiiriin, joka useiden kirjoittajien mielestä vuosikymmenen alun jälkeen huonekalutaiteessa oli tapahtunut ja johon myös Bomanin 1937–1938 näyttelyissä esillä olleet uudet huonekalut liitettiin.⁹⁸¹ Kirjoittaessaan Bomanin näyttelystä Turun taidemuseossa vuonna 1938 *Hopeapeilin* nimi-merkki Picker kirjoitti:

Kodin uusiminen on aina mielenkiintoista ja nykyään suorastaan onnellista touhua verrattuna siihen, mitä se oli vaikkapa vain kolme, neljä vuotta sitten. - Kuinka niin? voidaan ehkä kysyä. Onhan uusasiallinenkin kalustustyyli ollut jo kauan käytännössä, ja onhan suomalainen huonekaluteollisuus tunnetusti korkealla tasolla! Myönnettäköön. Mutta uusi tyyli on ollut haparoivaa ja siinä on tuntunut liian selvästi 'boheemi' -leima. -- Kun on seurannut viime vuosien aikana tapahtunutta kehitystä tällä alalla, näyttää siltä, että suunta alkaa hieman selvetä. Pikkulasten pöydät eivät kel-

Kuvat 150 ja 151. Carl-Johan Bomanin suunnittelemaan seurusteluryhmään kuulunut nojatuoli kuvassa yllä sekä Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1938. Tuoli oli verhoiltu Dora Jungin suunnittelemalla vaaleansinipohjaisella valkoisin kukkakuviolla koristellulla kankaalla.



980 Arttu Brummer, Muistuttaako suomalainen koti rihkamakauppaa?, *Hopeapeili* 10/1937, 19.

981 Bomanin osuutta yhteisnäyttelyissä sekä Bomanin yksityisnäyttelyä Turun taidemuseossa kommentoitiin ainakin *Hufvudstadsbladetin* (1937–1938), *Svenska Pressenin* (1937–1938), *Turun Sanomien* (1938), *Hopeapeilin* (1938), *Helsingfors Journalenin* (20/1938) palstoilla, IV 2:1, CJBA, KA.



Kuvat 152 ja 153. Arkkitehti Jarl Eklundin suunnittelema, N. Boman Oy:n valmistama vitriinikaappi. Vitriinikaapin alaosan ovien yläreunaan on kirjattu upotustekniikalla sekä suunnittelijan että valmistajan nimet.

paa aikuisten käytettäväksi, lattianrajaa lähentelevä lepotuolin istuin on epämukava arkielämässä, laatikkomaiset sohvot ovat vaikeita sijoittaa huoneisiin, ja virtahopomaiset nojatuolit ovat mahdotomia siirrettäviä. Yksitoikkoinen väritymyskin seinissä, matoissa ja verhoissa on käynyt kyllästytävän kylmäksi. // Me kaipaamme taas lämpöä ja värejä huoneisiimme. Me haaveilemme kirjavista seinäpapereista ja koko lattiaa peittävistä matoista. Me ikävöimme mahongin, pähkinäpuun ja koivun läikkyviä pintoja ja tahdomme silmissämme nähdä huonekalujen s i s ä i s e n rakenteen, joka ei sen vuoksi saa peittyä laatikkomaiseen ulkokuoreen. // Yleensä tuntuu kuin olisi uusi, rikkaampi aika-kausi, jonkinlainen huonekalutaiteen renessanssi, syntymässä.⁹⁸²

Aikaisempi tyyliharparointi ja yritykset uudenslaisiksi huonekaluiksi eivät olleet kirjoittajan mielestä vastanneet ihmisten tarpeita. Bomanin näyttely oli taas esimerkki siitä, että tilanne oli korjaantumassa:

Se ei hengettömästi jäljennä vanhaa eikä arvostelematta ihannoit uutta, vaan etsii määrätietoisesti, mutta pidättyvästi sellaisia muotoja, jotka soveltuvat nykyaikaiseen kotiin ja yksinkertaistuneisiin elämäntapoihin, mutta jotka siitä huolimatta tyydyttävät ihmisen sisäistä kauneudenkaipua.⁹⁸³

Bomanin huonekalut suunnattiin kirjoittajan mukaan nykyaikaiseen kotiin ja sen yksinkertaistuneisiin elämäntapoihin, mutta asiaa lähestyttiin maltillisesti ja huonekalutaiteen uudistumispyrkimyksiä rauhallisesti arvioiden. Tärkeää oli huonekalujen kyky vastata ihmisten "sisäiseen kauneudenkaipuuseen", mikä tapahtui värien, materiaalien ja huonekalujen rakenteen



paljastavien muotojen kautta.

Pickerin ohella monet muutkin kirjoittajat toivat ilmi Bomanin huonekalujen ja hyvän, nykyaikaisen tai uudenaikaisen huonekalutaiteen yhteyden. *Hufvudstadsbladetin* Signe Tandefelt kirjoitti vuoden 1937 Huonekalumessujen yhteydessä, että Bomanin huonekalut sanoutuivat "viehättävällä" tavalla irti siitä "kulkimikkaasta ja alastomasta köyhyydestä", mikä oli ollut kirjoittajan mielestä nykyaikaisille huonekaluille ominaista kuluneina vuosina.⁹⁸⁴ *Turun Sanomien* Weikko Puro puolestaan kirjoitti Bomanin omasta näyttelystä (1938), että se osoitti kuinka ajan "esteettiset ajatukset" olivat jo muodostuneet "tyyliä luoviksi terveellä ja ajan henkeä vastaavalla tavalla".⁹⁸⁵

982 Picker., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 24–25, IV 2:1, CJBA, KA.

983 Ibid.

984 S. T-lt., Möbelmässan, *HBL* 19.9.1937, IV 2:1, CJBA KA.

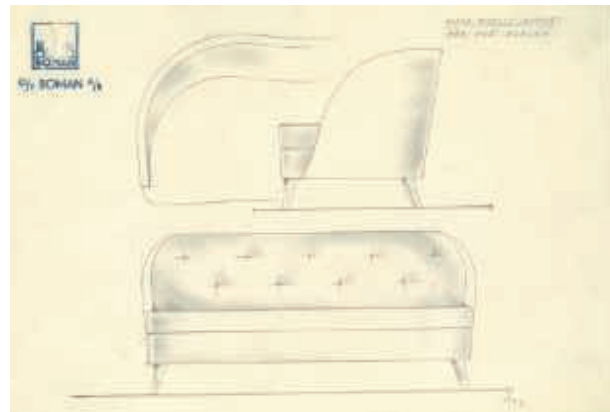
985 P-o., Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä Oy Boman



Kuva 154. Gunnel Gustafsson-Nymanin suunnittelema seurusteluryhmä vuonna 1938. Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyssä olleen sohvän ja tuolin väriä *Hopeapeilin* toimittaja kuvaili ”omenanvihreäksi” ja mattoa ”sinapinkeltaiseksi” ruskeilla raidoilla. Taustalla olevan ”parvekepyödyän” pinnassa oli vihreät lasilaatat..

Harvinainen tilaisuus Carl-Johan Bomanin julkisuuteen tulleista ajatuksista lukemiseen tarjoutuu paikallislehti *Turun Sanomien* artikkelista, jossa lokakuussa 1938 Kodinsisustusviikon innoittamana haastateltiin turkulaisia huonekaluteollisuuden ja -myynnin edustajia huonekalualan tilanteesta ja tuolloin ajankohtaisista kysymyksistä:

N. Bomanin tehtaat Oy:n toimitusjohtajan, arkkitehti C.J. Bomanin tavoitimme puhelimitse Helsingin asunnostaan, ja saimme tällöin kuulla seuraavaa: – Huonekalualalla nykyisin vallitsevaa markkina-tilannetta on pidettävä varsin hyvänä. Parempien aikojen tultua on yleisö alkanut osoittaa yhä suurempaa mielenkiintoa kodinsisustusasioita kohtaan, ja samalla on kehitys viime vuosina mennyt suuresti eteenpäin hienostunutta sisustuskulttuuria kohti. Yleisö haluaa vain parempia laatuja ja panee entistä enemmän painoa sille, että kalustoihin on käytetty arvokkaampia rakennusaineita. –Nyky aikaisten asuntojen viihtyisyys ja entisestään parantuneet valaistussuhteet asettavat lisääntyneitä vaatimuksia huonekaluille. Huoneistojen ahtaus taas edellyttää pienikokoisia huonekaluja, joiden asettelu on ehdottomasti oikein suoritettava. Myöskin kalustojen väri näyttölee nykyisin hyvin suurta osaa.⁹⁸⁶



Kuva 155. Gunnel Gustafsson-Nymanin suunnittelema kahden hengen sohva. Carl-Johan Bomanin arkistossa olevassa piirustuksessa malli nimi on *Nyman*.

4.3.3. Yhteistyötä muiden taiteilijoiden kanssa

Bomanin tehtaalla oli pitkä perinne yhteistyöstä talon ulkopuolisten arkkitehtien kanssa. Yritys toteutti vuosikymmenten mittaan lukuisia arkkitehtien ja alalle koulutautuneiden huonekalusuunnittelijoiden sisustus- ja huonekalusuunnitelmia, ja myös Bomanin omassa tuotannossa oli joitakin oman talon ulkopuo-

Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa, *TS* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA KA.

986 Yhä hienostuneempaa sisustuskulttuuria kohti, *TS* 30.10.1938, IV 2:2, CJBA, KA.

Kuva 156. Bomanin sohvaryhmää kuvattiin *Kuva*-lehdessä vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyä esitelleen kuvakoosteen yhteydessä: ”Viola Gråstenin karkeaan kankaaseen painettu harmaa verho kangas on erittäin koristeellinen Carl-Johan Bomanin sommittelemien nykyajan hengen mukaisten, yksinkertaisen joustavaviivaisten huonekalujen yhteydessä. Seinää elävöittää Birger Kaipiaisen keramiikkavati, pöydän puu-upostustyö on Rut Brykin sommittelema.” Bomanin arkistossa olevassa leikekirjassa kuvan yhteyteen kirjatun tiedon mukaan sohvaryhmä on ollut mukana myös Ornamon järjestämässä näyttelyssä Tukholman Kansallismuseossa vuonna 1941.

lelta käsin suunniteltuja malleja. Tämän tutkimuksen aineistossa erityinen tapaus taiteilijan merkityksestä Bomanin valmistaman huonekalun yhteydessä on arkkitehti Jarl Eklundin aikaisintaan vuonna 1924 suunnittelema vitriinikaappi, jonka oven yläosaan on intarsiatekniikalla kirjattu paitsi valmistajan (”Utf. hos A/B N. Boman O/Y”) myös suunnittelijan nimi (”Komp. av. Jarl Eklund”).⁹⁸⁷

Yhteistyö talon ulkopuolisten suunnittelijoiden kanssa jatkui 1930-luvulla. Boman valmisti mm. Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisten päävoittoja, Margaret Nordmanin suunnitteleman huonekaluryhmän vuonna 1936 ja Arttu Brummerin työhuoneen kaluston vuonna 1938. Vuonna 1943 Boman valmisti nuoren sisustusarkkitehtuurin opiskelijan, Carin Bryggmanin suunnitteleman päävoittokaluston.⁹⁸⁸ Carl-Johan Bomanin ja Oy Boman Ab:n yhteistyö taideteollisuusalan nuorten taiteilijoiden kanssa näyttäisi olleen erityisen aktiivista 1930-luvun loppupuolelta alkaen.⁹⁸⁹ Yhteistyö monipuolisen, myöhemmin erityisesti lasimuotoilijana tunnetun, Gunnel Gustafsson-Nymanin kanssa alkoi vuonna 1937. Nyman oli valmistunut huonekalupiirtäjäksi vuonna 1932 ja menestynyt yleisissä huonekalupiirustuskilpailuissa: hän voitti mm. Taideteollisuusyhdistyksen tyyppituulikilpailun vuonna 1931 ja suunnitteli arpajaisten päävoittokaluston vuonna 1932. Oy Boman Ab:lle Nyman suunnitteli malleja

987 Kyseinen vitriini on yksityisomistuksessa ja hankittu huutokaupasta Ruotsista. Vitriinin ajoittaminen perustuu siihen, että Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy:n nimi muutettiin muotoon Ab N. Boman Oy. Vitriinin avaimessa on kuitenkin kaiverrettuna nimi Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy. Vitriinin yksityiskohdat muistuttavat myös Jarl Eklundin suunnittelemaa kirjoituspöytää vuodelta 1924 (kuvat 95–97).

988 *Ornamon 9. vuosikirja* 1937, 30; Pajastie 1991, 18; *Kotiliesi* 24/1938, 40; Aaltonen 2010, 90–91.

989 Emme kuitenkaan tarkasti tiedä kaikesta mahdollisesta yhteistyöstä N. Boman Oy:n ja arkkitehtien ja taiteilijoiden välillä vuosikymmenten mittaan. Esimerkiksi keramiikkataiteilija Greta-Lisa Jäderholm-Snellmanin kanssa Boman teki yhteistyötä näyttelyn yhteydessä Viipurin piirustuskoululla vuonna 1929. Näyttelyn ilmoitus ja Greta-Lisa Jäderholm-Snellmanin haastattelu artikkelissa Porsliinia, fajanssia, keramiikkia, *Karjala* 9.3.1929. Ks. myös Nyman & Suortti-Vuorio 2013, 123–124.



Kuva 157. Rut Bryk suunnitteli ja piirsi kaksi luontoaiheista kuvaa Carl-Johan Bomanin suunnitteleman *Intarssia*-sohva-pöydän kanteen. Kuvassa on yksityiskohta vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyyn tehdyn pöydän kanteen (ks. yllä kuva 156). Toinen Rut Brykin piirtämä malli on allaolevan kuvan pöydässä.

Kuva 158a ja 158b. Rut Brykin suunnittelema intarsiakuvio *Intarssia*-sohva-pöydän kannessa.



Kuva 159. Vuoden 1938 Taide-teollisuusnäyttelyn arpajaisten päävoittona oli Arttu Brummerin suunnittelema työhuoneen kalusto.



vuosina 1937–1938.⁹⁹⁰ Yhteistyö alkoi mahdollisesti Pariisin maailmannäyttelystä, jonne Nyman suunnitteli Bomanin valmistamat huonekalut. Nymanin huonekalusuunnittelua tutkineen Marianne Aavin mukaan kyseinen kalusteryhmä osoitti Nymanin ”lopullisen irtautumisen funkiksen muotokielestä”.⁹⁹¹ Muutos liittyi yleisempään tyylinmuutokseen 1930-luvun alun funktionalismiin liitetystä suoralinjaisesta kulmikkuudesta pehmeämpää muotokieltä kohti. Nymanin huonekalusuunnittelussa nähtiin aikaisempaa koristeellisempi ote, johon sävykkäät ja juovikkaat jalopuulajit antoivat mahdollisuuksia. Aavin mukaan muutoksen taustalla oli myös Nymanin uusi yhteistyökumppani Oy Boman Ab, joka ”oli vanhastaan tunnettu korkeatasoisten, käsityöläismäisesti valmistettujen huonekalujen tuottajana. Tasokkaisiin, yksittäiskappaleina valmistettuihin kalusteisiin käytettiin usein myös ulkomaisia kalliita materiaaleja.”⁹⁹²

Vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyyn Boman Oy valmisti useita huonekaluryhmiä, joita olivat Carl-Johan Bomanin lisäksi suunnitelleet Arttu Brummer, Nyman ja Kaj Franck. Kokonaisuus esiteltiin näyttävästi Taidehallin veistosalissa ja se sai hyvät arvostelut ainakin *Hufvudstadsbladetissa* ja *Vasabladetissa*. Lehtitietojen mukaan esillä oli Brummerin suunnittelemaa Helsingin yliopiston metsätieteellisen laitoksen sisustukseen kuuluneita huonekaluja, Nymanin suunnittelemaa makuuhuoneen kalusteita (sänky, pieni pöytä ja lipasto myrtinjuuresta) ja Franckin kahdenistuttava sohva, jonka pellavai-

sen, kukka- ja lintuaiheisen painetun verhoilukankaan oli suunnitellut Rut Bryk. Lisäksi salissa oli Carl-Johan Bomanin suunnittelema huonekaluryhmä, johon kuului siniharmaa sohva (*CJB-40*), kaksi nojatuolia (toinen lilanvärinen) ja sohvapöytä (*Intarssia*), jonka luontoaiheisen intarsiakoristeen Rut Bryk oli myös suunnitellut. Ryhmään kuului koripunosta sisältävä kukkapöytä ja seinälle oli ripustettu Birger Kaipiaisen suunnittelema pyöreä keramiikkavati. Lisäksi nähtiin ruokailuryhmä, joka oli tehty ”kauniista kullannuskeasta saarnijuuresta”. Tähän kokonaisuuteen kuului pöytä, astiakaappi sekä pinnatuolit.⁹⁹³

On ilmeistä, että Bomanin ja nuorten taideteollisuusalan taiteilijoiden yhteyksiä välitti Arttu Brummer, jonka suunnittelemaa huonekaluja Boman oli vastikään valmistanut mm. Helsingin yliopistoon (päärakennus ja Metsätieteen laitos 1936–1939) ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisten päävoitoksi (1938). Brummer oli aktiivinen nuorten suunnittelijoiden ja huonekaluteollisuuden välisen yhteistyön lisäämisessä. Huonekalumessujen (1937) yhteydessä hän kirjoitti:

On jotakin kieroä oloissamme, kun ei ole saatu lähempää yhteistyötä taiteellisesti todella lahjakkaitten Taideteollisuuskeskuskoulun ammattikasvatuksen saaneiden huonekalujen suunnittelijoiden ja näyttöillepanevien huonekalujen valmistajien kesken. – – velvollisuutemme on kehittää olevat olot sellaisiksi, että huonekalujen piirtäjillä todella on tilaisuutta näyttää, mihin he kykenevät.⁹⁹⁴

993 Lilith., Konstindustri i Helsingfors konsthall, *Vasabladet* 6.12.1940; S. T-lt., Konstindustriutställningen, *HBL* 9.12.1940.

994 Arttu Brummer, Muistuttaako suomalainen koti rihkamakauppaa?, *Hopeapeili* 10/1937, 19. Saman artikkelin yhteydessä oli kuva Bomanin messuilla esittelestä rottinkipäätyisestä sängystä, josta Brummer kirjoitti varsin myönte-

990 Gunnel Nymanista huonekalusuunnittelijana ja erityisesti myös yhteistyöstä Bomanin kanssa ks. Aav 1987; Aav 2009.

991 Aav 2009, 111.

992 Ibid.



Kuva 160. Maija Taimin suunnittelemat, jalavasta valmistettu radiopöytä ja vihreällä villakankaalla verhoiltu tuoli (malli *Maija*), sekä Rauha Aarnion suunnittelema ryijymatto. Kuva julkaistiin kansainvälisessä taideteollisuusalan kausijulkaisussa *Decorative Art: The Studio Yearbook 1950–1951*.

Brummer oli kaikille Bomanin kanssa vuoden 1940 taideteollisuusnäyttelyssä esiintyneelle kolmelle nuorelle ja vielä paikkaansa hakevalle taiteilijalle tärkeä opettaja. Hän oli toiminut myös Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljongin taideteollisuusosaston komissaarina. Kuten edellä todettiin, Pariisissa nähtiin myös Gunnel Nymanin suunnittelemat ja Bomanin valmistamat, palkitut huonekalut. Pariisissa esiintyi huonekalusuunnittelijana myös Kaj Franck, jonka Taidekäsityöliike Ab Hemflit-Kotiahkeruus Oy:lle suunnittelema huonekaluja oli ollut ryhmänä esillä.⁹⁹⁵ Tämän tutkimuksen käytössä olleet lähteet eivät kerro, miten vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyn veistosalin Bomanin valmistamien huonekalujen ja niiden suunnittelijoiden kokoonpano syntyi. Oliko Brummer kontaktien solmija, vai oliko Boman kenties aloitteellinen? Joka tapauksessa Oy Boman Ab oli tuolloin Suomen vanhin ja osaamisestaan tunnettu puusepäntehtas, joka selvästikin oli halukas tekemään yhteistyötä nuorten taideteollisuusalan taiteilijoiden kanssa.

Kuten Gunnel Nyman, myös Kaj Franck oli valmistunut Taideteollisuuskeskuskoulusta huonekalupiirtäjäksi 1932. Franck tultiin myöhemmin tuntemaan erityisesti keramiikan ja lasin suunnittelijana, Arabian mallisuunnittelujohtajana ja Nuutajärven lasitehtaan taiteellisena johtajana, mutta hänen työuransa alkuvaiheita on kuitenkin luonnehdittu ”muotoilun monitoimimiehen elämäksi”.⁹⁹⁶ Franck työskenteli mm. luettelopiirtäjänä Taito Oy:ssä ja Riihimäen Lasi Oy:ssä. Hän piirsi myös julisteita, lehtien kansia ja kuvituksia mm. pilalehti Garmiin. Lisäksi Franck

sesti: ”Erittäin onnistunut Turun Bomanin tehtaan, Carl-Johan Bomanin suunnittelema, moitteetonta puusepäntyötä edustava sänkysohva.”

995 Aav 2009; Aav 2011, 19.

996 Aav 2011, 20.



Kuva 161. Carl Malmstenin suunnittelema salongin kalusto *Malmsten*. Kalusto oli kiillotettua lainekoivua ja intarsiakoristeita taustamateriaalina jakarandaa. Valokuvan taakse on kirjoitettu kokonaisuuden (sohva, 2 nojatuolia, 4 tuolia, pyöreä pöytä ja lipasto) hintatieto 45 000 Fmk, mikä vastaa n. 16 000 euroa vuonna 2020. Kuva julkaistiin *Domuksessa* vuonna 1930.

työskenteli sisustusliikkeissä: näyteikkunasommitelijana ja sisustussuunnittelijana tekstiileihin erikoistuneessa Te-Ma Oy:ssä, huonekalujen suunnittelijana taidekäsityöliike Ab Hemflit-Kotiahkeruus Oy:ssä, sekä sisustusneuvojana Artekin Turun myymälässä. Hänellä oli kokemusta myös tekstiileistä: hän suunnitteli painokankaita Hyvinkään Villatehtaille ja Helsingin Taidevärväjämölle.⁹⁹⁷ Tähän monialaiseen ja monipuoliseen listaan voidaan liittää näyttely-yhteistyö Boman Oy:n kanssa.

Taideteollisuusnäyttelyssä 1940 esillä olleen Franckin kahdenistuttavan sohvan pellavasta kudotun koristeellisen verhoilukankaan suunnittelija oli Rut Bryk, joka oli puolestaan opiskellut Taideteollisuuskeskuskoulussa grafiikkaa, mutta menestyi 1930-luvun lopulla myös tekstiilitaiteilijana. Samanaikaisesti hän teki myös graafista suunnittelua, kuten lehtien kansikuvia ja postikortteja.⁹⁹⁸ Bryk suunnitteli ja piirsi myös Carl-Johan Bomanin suunnittelemaan *Intarssia*-sohvapöytänsä kaksi vaihtoehtoista intarsiakuvaa, joista toinen nähtiin Taideteollisuusnäyttelyssä esillä olleessa pöydässä.⁹⁹⁹ Vuonna 1942 Bryk aloitti työnsä ja pitkän uransa Arabian taideosaston keramiikkataiteilijana.

Tarkkoja tietoja Bomanilla kulloinkin vakituksessa työsuhteessa olleista suunnittelijoista ei ole käytettävissä, mutta 1930-luvun lopulla ja 1940-luvulla Bomanilla työskentelivät ainakin nuoret sisustusarkkitehdit Tuja Kirkkala ja Maija Taimi. Sisustusarkkitehdin ammatti,

997 Ibid., 18–20.

998 Bryk mm. menestyi Suomen Käsityön Ystävien ryijysuunnittelukilpailussa 1939 ja oli yksi kutsutuista taiteilijoista seuraavana vuonna. Hän suunnitteli SKY:lle myös kirjontamalleja ja valmisti itse kotonaan painokankaita ja kuvakudoksia. Kalha 2016, 33–45; Jäämeri 2007, 16–18.

999 Piirustukset, CJBA, KA.

joka sisälsi sekä sisustus- että huonekalusuunnittelun, oli Suomessa avoin myös naisille. Joissakin maissa huonekalusuunnittelu määrittyi miesten alueeksi ja sisustussuunnittelu puolestaan naisten alueeksi. Suomessa sisustusarkkitehdit saattoivat erikoistua kumppaan tahansa, mutta sukupuolella ei ollut valinnassa erityistä merkitystä.¹⁰⁰⁰ Tuja Kirkkala (o.s. Ullberg, 1913–1944) valmistui Taideteollisuuskeskuskoulusta huonekalupiirtäjäksi vuonna 1935 ja Maija Taimi vuonna 1939. Maija Taimi työskenteli Bomanilla ilmeisesti vuosina 1939–1950, vaikka teollisuustilaston yleislomakkeeseen Oy Boman Ab ei listannut yhtään ”piirustajaa” esimerkiksi vuosina 1945, 1947 ja 1949.¹⁰⁰¹ Vuonna 1946 Maija Taimi kertoi *Viuhka*-lehden haastattelussa toimineensa ennen sotaa ”sisustussuunnittelijana ja huonekalupiirtäjänä” ja suunnitelleensa kokonaisten kotien sisustuksia huonekaluineen ja kankaineen. Sittemmin hänen tehtävänsä oli ”uusien, kauniiden huonekalujen suunnittelu”.¹⁰⁰² 1940-luvulla Maija Taimin lisäksi huonekalupiirustuksia Bomanilla tekivät toisinaan myös Ateneumissa opiskelleet kesätyöntekijät.¹⁰⁰³

Sisustustekstiileillä ja verhoilukankailla oli jatkuvasti Bomanin toiminnassa tärkeä rooli, ja yritys teki yhteistyötä suomalaisten tekstiilitaiteilijoiden ja Suomen Käsityön Ystävien kanssa. 1930-luvulla, erityisesti laivasisustusten yhteydessä Boman teki yhteistyötä tekstiilitaiteilijoiden Dora Jungin ja Greta Skogster-Lehtisen kanssa.¹⁰⁰⁴ Myös ruotsalaisen Elsa Gullbergin tekstiilejä oli myynnissä Bomanin myymälässä ja niitä nähtiin Bomanin näyttelyssä Turun taidemuseossa. Boman mainosti sisustustekstiilien valikoimissa ”kotimaisia käsinkudottuja nykyaikaisia (moderna) tekstiilejä sekä Elsa Gullbergin hienostuneita käsinpainettuja verhojankaita.”¹⁰⁰⁵

Onkin syytä kiinnittää huomiota Bomanin yhteistyöhön *ruotsalaisten* suunnittelijoiden kanssa, mistä vuoden 1922 huonekalupiirustuskilpailukin (luku 3.1.1.) kertoi. Vuonna 1930 ruotsalaisen huonekalu- ja sisustustaiteen ja ylipäätään taideteollisuuskentän kes-

keinen hahmo, Pohjoismaissa laajasti tunnettu Carl Malmsten suunnitteli Bomanin valmistaman salongin kaluston. Kyseinen kalusto oli esillä Bomanin uudessa näyttelyhuoneistossa vuonna 1930, ja se nähtiin *Domuksen* palstoilla samana vuonna.¹⁰⁰⁶ Avoimeksi kysymykseksi jää, miten Bomanin ja Malmstenin välinen kontakti syntyi ja miten yhteistyö suunnittelijan ja tehtaan välillä käytännössä tapahtui.¹⁰⁰⁷

Suhteessa taideteollisuuden modernisoitumiskysymykseen on kiinnostavaa, keihin ruotsalaiskollegoihin Boman oli yhteydessä. Carl Malmsten ja Elsa Gullberg olivat jo 1910-luvulla Svenska Slöjdföreningenissä toimineita taideteollisuusaktiiveja, omien alojensa – huonekalu- ja sisustustaiteen sekä tekstiilitaiteen – keskeisiä edustajia ja heidän maineensa tunnettiin Suomessakin. Malmsteniin vaikuttivat Ellen Key ja englantilainen arts and crafts -liike, mutta erityinen merkitys hänelle oli ollut 1800-luvun lopun kansallisromanttisella suuntauksella ja Carl Larssonin interiööriakvareilleilla. Käsityön, luonnon ja erityisen ruotsalaisen tradition ja ominaislaadun rooli oli keskeistä Malmstenin työssä huonekalujen ja sisustusten suunnittelijana.¹⁰⁰⁸ Malmstenin kirjoittama opaskirja *Kaunis koti: yksinkertaisia sisustusohjeita* julkaistiin arkkitehti Esteri Paalasen suomentamana Kotilieden kirjasto -sarjassa vuonna 1926.¹⁰⁰⁹

Ne voimat, jotka yhdessä luovat pohjoismaisen kodin ja antavat sille erikoisen leimansa, ovat mielenlaatumme ja maamme luonto. – – Tahdomme vangita sinne aurinkoa, tahdomme ympärillemme huoneita, joiden rakenne on puhdas ja selvä, tunnelma lämmin ja valoisa. Etelää kohden asetamme ikkunamme. Lämpimin, kevein seinävärein kiteytämme valoisan kesän aurinkoiset tunnelmat. Elävien kukkasten ja väri-iloa hehkuvien koristusten avulla tuomme kotiin raikkaan sulouden, kuten kukkaset antavat loistoa luonnolle kauniina aikana. Sisustuksen ja huonekalujen puhtasviivainen ja miehekäs hahmoittelu on sopusoinnussa sekä luontemme että sen elämäntaistelun karaiseman

1000 Aaltonen 2010, 96–104 ja passim.

1001 Teollisuustilastoon ilmoitettiin työntekijöiden lukumääränä ”insinöörit, piirustajat ja työnjohtajat” samassa ryhmässä. Vuonna 1938 Oy Boman Ab ilmoitti tässä ryhmässä työntekijöiden kokonaislukumääräksi kolme, joista kaksi oli miestä ja yksi nainen. Vuonna 1940 lukumäärä nousi yhteensä seitsemään (viisi miestä ja kaksi naista), mutta seuraavana vuonna 1941 lukumäärä oli vain yksi (nainen). Oy Boman Ab, teollisuustilaston yleislomakkeet 1938, 1940, 1941, 1945, 1947 ja 1949, TT, KA; Gunnel Dilénin haastattelu, 20.11.2001; Aaltonen 2010, 56–57; Maija Taimista ks. Priha 2004, 3; Koivuniemi 2004, 16.

1002 Koivuniemi 2004, 16.

1003 Gunnel Dilénin haastattelu, 20.11.2001.

1004 Ks. Svinhufvud 2009, 123; Svinhufvud 2019, 192–193; Fernström 2012, 130.

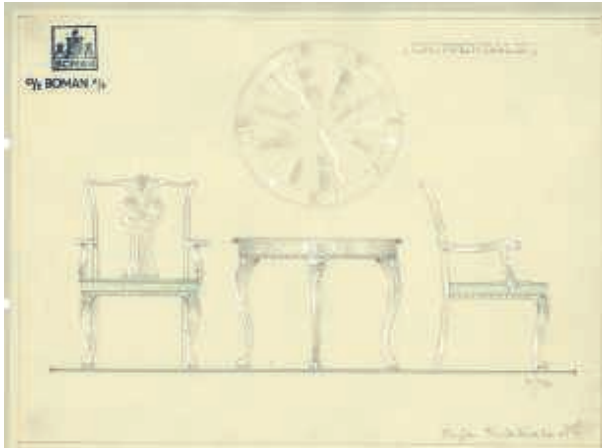
1005 Bomanin mainos, ”Bomans” ligger centralt!, *Helsingfors Journalen* 4/1939.

1006 Valokuvat, CJBA, KA; Kuva liittyy artikkeliin Käyn-
tejä huonekaluliikkeissä ja puusepäntehtaissa, *Domus* 7/1930, 161.

1007 Carl Malmstenin arkistossa (Stiftelse för Siv och Carl Malmsten Minne, Nacka) ei ole Bomanin ja Malmstenin välisestä yhteistyöstä kertova dokumentteja, mutta arkistossa on piirustukset kahdesta lipastosta, jotka muistuttavat Bomanin valmistamaan kalustoon kuulunutta mallia. Arkistonhoitaja Hanna Berndalenin sähköpostiviesti tekijälle 20.9.2020.

1008 Prytz 2013, 21.

1009 Malmsten 1926. Malmstenin kirja *Skönhet och trevnad i hemmet: det enkla svenska hemmet* julkaistiin vuonna 1924 (Natur och Kultur 39, Helsingfors, Söderström & Co förlagsaktiebolag). Malmstenin arvostuksesta Suomessa on osoituksena esimerkiksi Gustaf Strengellin luonnehdinta Carl Malmstenista yhtenä ”nykyaikaisen pohjoismaisen huonekalutaiteen etevimmistä, niin miksipä ei sen kaikkein ensimmäinen mies” *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1929. Gustaf Strengell, Kerettiläisiä mielipiteitä huonekaluista, *Suomen Kuvalehti* 1/1929, 21.



Kuva 162. Tuja Kirkkalan piirtämä kalusto *Chippendale* (osa) vuodelta 1937.

rikkauden kanssa, jonka kohtaamme luonnossa. Lujuuden ja keveyden yhdistelmä, turvallisuuden tunnelma, mikä on saavutettu – ei tummien ja raskaiden värien avulla, vaan lämpimin, kevein ottein, jotka luovat ympärilleen tilaa ja ilmavuutta, antaa kodille, sellaisena kuin se elää parhaissa traditioissamme, joihin aina palaamme, valoisan, lujan ryhdin. Kodeissamme, hyvien voimien lujassa linnassa, etsimme apua ja vapautusta painostuksen hengeltä. Kohdatkoon meitä siellä värien ja viivojen kauneus ja valoisa ilo yhtyneinä siihen voimaan ja selväpiirteisyyteen rakennustavassa, jota luonteemme vaatii ja joka hyvin sopeutuu ruumiinrakenteemme jyrkävään painavuuteen.¹⁰¹⁰

Vuoden 1930 Tukholman näyttelyyn liittyneessä kiistassa (nk. *Slöjdstriden*) Malmsten johti funktionalismia vastaan suunnattua oppositiota, ja Elsa Gullberg asemoitui hänen nk. tradis-leiriinsä. Malmsten puolusti käsityötaitoja ja ruotsalaisia erityispiirteitä teollisuutta ja taloudellisuutta korostavaa funktionalismia vastaan. Hän kritisoi työ- ja tuotantoelämään, ”insinööriromantiikkaan” liittämäänsä funktionalismia erityisesti kotiympäristöissä, joissa se näyttäytyi liian mekaanisena ja vieraana. Malmstenin mielestä funktionalismin motiivina oli pikemminkin raha, tuotannon tehostaminen, kuin kauniiden, mukavampien ja tarkoituksenmukaisempien kotien ja kodin esineiden aikaansaaminen.¹⁰¹¹

Carl-Johan Bomanin ja Oy Boman Ab:n tuotannon luonnetta käsityön vaalimisen, hillityn ja tarkoituksenmukaisen muotokielen sekä myös ylellisten huonekalujen (lyxmöbler, praktmöbler) valmistuksen osalta voi verrata Malmstenin ajatuksiin ja tekemiseen. Myös esimerkiksi Stockmannin piirustuskonttorin johtajan, Werner Westin vuoden 1937

Huonekalumessuille suunnittelemassa interiöörissä *Astran* nimimerkki Lillith tunnisti kansainvälisen genren, jossa Malmsten oli mukana muiden kansainvälisten ”serkkujen” kanssa.¹⁰¹² Marianne Aav on nähnyt myös Gunnel Nymanin 1930-luvun loppupuolen tuotannossa kansainvälisiä, Ruotsin kautta välittyneitä vaikutteita ja erityisesti sukulaisuutta Carl Malmstenin huonekalu- ja sisustussuunnittelun kanssa. Uusi suuntaus (pehmeämmät muodot, jalopuulajit) korostui Nymanin tehtyä opintomatkan Ruotsin kautta Saksaan.¹⁰¹³

Kokonaisuutena 1930-luvun lopun näyttelytoimintaa, erityisesti Oy Boman Ab:n omaa näyttelyä vuonna 1938 sekä vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyä voidaan tulkita osoituksena Carl-Johan Bomanin pyrkimyksestä rakentaa vanhalle toiminnalle uudeltaisesta profiilia 1930-luvun taideteollisuuden ”jännitteitä täynnä olevana aikana.”¹⁰¹⁴ Tultuaan yksin yrityksen omistajaksi Carl-Johan Boman profiloiti huonekaluyrityksensä tuotannon *modernin* eli uudenaikaisen, nykyaikaisen *huonekalutaiteen* suuntaan. Siihen viittasi hakeutuminen Turun taidemuseon saleihin yrityksen oman näyttelyn pitämiseksi sekä aktiivinen yhteistyö suomalaisen taideteollisuusalan taiteilijoiden, Arttu Brummerin ja erityisesti hänen nuorten oppilaittensa kanssa vuoden 1940 näyttelyssä – unohtamatta yhteistyötä myös tekstiilitaiteilijoiden, kuten Dora Jungin ja Greta Skogster-Lehtisen kanssa. Lisääntyneitä aktiivisuutta nuoren suunnittelijakunnan suuntaan luultavasti selittää sekin, että juuri vuonna 1937 Carl-Johan Boman perheineen muutti Helsinkiin, jolloin yhteistyön mahdollisuudet pääkaupunkikeskeisen taiteilijakunnan kanssa paranivat.

Lisääntyneestä läheisyydestä Ornamoon kertoo myös se, että Carl-Johan Boman osallistui ornamolaisten ulkosuhteiden kannalta tärkeänä pidettyyn Tukholman Kansallismuseossa järjestettyyn suomalaisen taideteollisuuden näyttelyyn vuonna 1941.¹⁰¹⁵

4.3.4. Käsityötä, intarsiaa ja ”ainesten jaloutta”

Bomanin näyttelyesiintymisiä 1930-luvun lopulla ja vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyssä arvioitiin runsaasti lehdistössä. Arvostelu oli yleiseltä sävyltään positiivista, ja usein erityishuomiota kiinnitettiin huonekalujen valmistukseen, materiaaleihin, viimeistelyyn, ja nimenomaan Bomanille ominaiseen tapaan valmistaa kalusteita. Bomanin näyttelystä Turun taidemuseossa 1938 kirjoittaessaan *Åbo Underrättel-*

1012 Lillith., Rundvandring på Möbelmässan, *Astra* 18/1937, 422.

1013 Aav 2009, 105.

1014 Aav 2011, 18.

1015 Ruotsalaislehti kirjoitti Bomanin osuudesta positiivisesti: ”På möbelavdelningen charmeras man mest av Carl-Johan Bomans distingerade arbeten”, *Nya Dagligt Allehanda* 7.4.1941, IV 2:1, CJBA, KA. Näyttelystä tarkemmin ks. Kalha 1997, 38–40.

1010 Malmsten 1926, 14–15.

1011 Tukholman näyttelyn kiistasta ks. esim. Rudberg 1995, 126–139; Rudberg 1999; erit. Malmstenista ks. Prytz 2014, 57; Wennerholm 1969, 112–118. Gullbergista ks. Hovstadius 1989, 32–33; Stavenow-Hidemark 1989, 64–66; Stavenow-Hidemark 2019, 35–37, 140–142.



seriin nimimerkki Hj. T. kiinnitti lukijoiden huomiota Oy Boman Ab:n vanhaan maineeseen ensiluokkaisen työn valmistajana, ja totesi näyttelyn osoittavan taitojen olevan edelleen tallella:

Det är en anmärkningsvärd utställning, som av firman O.Y. Boman A.B. i går öppnades i Konstmuseet. Detta landets äldsta möbelsnickeri har ju alltid åtnjutit ett välförtjänt rykte för ett i alla hänseenden förstklassigt arbete och detta rykte hävdar firman på sin utställning, som säkerligen skall tillvinna sig ett stort publikintresse.¹⁰¹⁶

Signe Tandefelt kiitti *Hufvudstadsbladetissa* huonekaluja “viehkeydestä, jonka vain ensiluokkainen laatu omaa”.¹⁰¹⁷ Gunnel Gustafsson-Nymanin ja Dora Jungin näyttelyn (1938) huonekaluista Tandefelt kirjoitti: ne olivat Boman Oy:n ”oivallisesti toteuttamia ja hienostuneesti pintakäsitteliä.”¹⁰¹⁸ Bomanin puuseppien pitkää, sukupolvien ylikin periytyvää koke-

musta, samoin pitkää työhistoriaa saman työnantajan palveluksessa ja riittävää työn suoritukseen käytettyä aikaa korosti puolestaan Bomanin työtä ja sen tuloksia ihailnut *Hopeapeilin* nimimerkki Picker.:

Huonekalut näyttävät jollakin tavoin olevan omaa luokkaansa ja persoonallisempia kuin käyttämättömät huonekalut yleensä. Ne tuntuivat ikään kuin eläviltä olennoilta, joita käsi vaistomaisesti pyrkii silittelemään. Ihmettelimme itseksemme, mistä tuollainen vaikutelma yleensä saattoi johtua, ja tulimme siihen lopputulokseen, että puusepät ovat polvesta polveen olleet puuseppiä ja työskennelleet vuosikymmeniä saman johdon alaisina – että ammattitaito on siis perinnöllistä – ehkäpä myös siitä, että heille aina on varattu riittävästi aikaa työn suoritukseen.¹⁰¹⁹

Vaikka rikkaat puunveistotyöt eivät moderniin Boman-huonekaluun enää 1930-luvun lopulla kuuluneetkaan, oli huonekalujen valmistus tarkkaa ja huolellista käsityötä.¹⁰²⁰ Vielä vuonna 1948 Bomanille ”suoraan koulusta” oppipojaksi tullut ja sittemmin puuseppänä tehtaassa vuoteen 1953 asti työskennellyt Keijo Lehto muisteli:

1016 Hj. T., En vacker inredningsutställning. Öppnad av firman Boman i Konstmuseet, *ÅU* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1017 S. T-lt, Konsthantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1018 ”möbler – – äro ypperligt utförda och raffinerat ytbehandlade hos A. B. Boman”. S. T-lt., Dora Jung och Gunnel Gustafsson-Nyman exponera [*HBL* 22.3.1938], IV 2:1, CJBA, KA.

1019 Picker., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 26, IV 2:1, CJBA, KA.

1020 Lilli Fougstedt, Pärlickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, *Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1, CJBA, KA.



Kuvat 163–167. Bomanin työntekijöitä työnsä äärellä teollisuusvalokuvaaja Mauro Mannelinin kuvaamana 1930-luvulla.



silloin [Bomanilla] tehtiin vielä aikalailla käsityövaltaisesti huonekaluja, – –. Oli[n] varmaan ehkä viimeisimpiä Bomanin tehtaan oppilaita, jotka oli istutettu käsityötaitoiseen puutyön valmistukseen, ja olenkin aina itse antanut arvoa sille koko pitkän puutyöurani aikana. – – Bomanilla oli myöskin omat huonekalukiillottajat ei koskaan luotettu muuhun kuin oman tehtaan tekemisiin ja niin puusepät, verhoilijat kuin kiillottajatkin olivat kiistämättä hyviä alansa taitajia ja käsityötaidon taitajia.¹⁰²¹

Ajatus laatuvalmistuksesta eli vahvana Bomanin tehtaan työntekijöiden keskuudessa vielä myöhempinäkin, sodanjälkeisinä aikoina.¹⁰²²

Tarkkuus ja huolellisuus olivat Bomanin tehtaalla elävänä pidettyä perinnettä, jonka juuret olivat yrityksen toiminnan alkuaajoissa, Nikolai Bomanin käsityksissä huonekaluvalmistuksesta. Koneiden käyttö ei syrjäyttänyt valmistuksen joustavuutta ja yksilöllisyyttä. Puuseppien taitavuus mahdollisti huonekalujen valmistamisen myös vaativimmille asiakkaille. Keijo Lehto muisteli haastattelussa, miten koneisiin ja käsityöhön suhtauduttiin 1950-luvun taitteessa:

1021 Keijo Lehdon kirje tekijälle 16.2.2001.

1022 Keijo Lehdon haastattelut, 16.2.2001 ja 2.3.2001; Gunnel Dilénin haastattelu, 24.2.1992 ja Liisa Pomellin haastattelu, 9.10.1992.



siel oli se käsityö niin suures arvos, ett niit koneit vähä vierastettii vaik ne tekivätki nopeammin sen tyän. – – Bomanilla kun tehtiin vinoliitosta, jiiikulmaa ... ei koskaan hyväksytty tätä koneen jälkee siinä, vaan aina se ... siel oli tehty sellaset telineet ja se aina hyväl teräväl käsihöyläl lykättiin pari kertaa ylitte, se konejälki poies, sen jälke vast liimatti yhte... et se oli varmasti kiinne se sauma.¹⁰²³

Kestävyyteen liittyvää, mutta aikaa vievää perustyötä olivat myös esimerkiksi liimaukset. Toisiinsa liimattavat kappaleet – oli kyse sitten vanerin teke-

1023 Keijo Lehdon haastattelu, 16.2.2001.

misestä tai vaikkapa nojatuolin jalkojen liitoksista – lämmitettiin ensin kuumalevyillä, jolloin ”sen aikaisilla nahka- ja puuliimoilla” liimatut saumat pitivät varmasti. Myös puukappaleiden liitosten tekeminen poratappimenetelmällä (kolme pyöreää tappia liitosta kohti) oli Lehdon muistelemana poikkeuksellista.¹⁰²⁴

Huonekalut valmistettiin pääasiassa tilausten pohjalta, ja Keijo Lehto muisteli asiakkaiden vaurautta:

Boman vaan ei ollut mikä tahansa verstaas, siellä asiakaskunta oli varakasta väkeä – kukaan ei kysynyt mitä kalusteet maksavat vaan ne tilattiin itselle kotiin tai esittelytiloihin. Huomioisin jo silloin että Bomanilla maksoi yhden ebenholtsista tehty avaimenreikä saman verran kuin muissa verstaissa tehty koko kaappi.¹⁰²⁵

Bomanin huonekalujen hintoja kommentoitiin myös vuoden 1938 näyttelyiden yhteydessä. *Kotiliesi* kommentoi Bomanin huonekaluja Taideteollisuusnäyttelyssä: ”Ken voi heittää rahakysymyksen syrjään ja etsiä vain, mitä kauneinta ja sirointa meillä saadaan aikaan...”¹⁰²⁶ *Hopeapeilin* Picker. otsikoi artikkelinsa Bomanin näyttelystä: ”Huonekalu kerrallaan”, ja kuvailtuaan Bomanin työtapoja hän jatkoi:

Tällainen periaate ei läheskään aina ole erittäin edullinen. Mutta meidänkin sukupolvemme on vihdoin herännyt huomaamaan, että vain hyviin huonekaluihin saattaa kiintyä. Niinpä aivan huuret paritkin nykyään yhä useammin haluavat ostaa kotiinsa vain ensiluokkaista tavaraa, vaikkapa eivät voisikaan hankkia muuta kuin yhden huonekalun kerrallaan.¹⁰²⁷

Bomanin myymälöissä oli esillä erilaisia malleja, joista asiakkaat valitsivat mieleisensä. Malleihin, materiaaliin tai kankaaseen liittyvät erikoistoivomukset otettiin huomioon. Jonkinlaista teollista sarjatyötä tehtiin todennäköisesti kuitenkin silloin, kun samaan kohteeseen, usein julkiseen tilaan kuten hotelliin, pankkiin, ravintolaan tai elokuvateatteriin tilattiin suurempi määrä samanlaista huonekalua, yleensä tuolia tai pöytä.¹⁰²⁸

Tässä yhteydessä esiin nousee myös modernismin näkökulmasta tärkeä kysymys materiaaleista. Pohjoismaisessa funktionalismissa korostettiin hygienian lisäksi esineiden edullisuutta, mikä vaikutti materiaalivalintoihin. Funktionalismin erityispiir-

1024 Ibid.

1025 Ibid.

1026 Taas kävimme taideteollisuusnäyttelyssä, *Kotiliesi* [*Kotilieden joulu*] 24/1938.

1027 Picker., *Huonekalu kerrallaan*, *Hopeapeili* 11/1938.

1028 Keijo Lehto puhuu mm. elokuvateattereiden kalusteista: ”tämä oli kuitenkin sitä teollista jota ei niin paljon arvostettu.” Keijo Lehdon haastattelu, 16.2.2001. Lehto itse toi haastattelussa useaan otteeseen ilmi oman arvostuksensa käsityöhön (”siistiin ja hyvään puusepäntööhön”) erona ”konetyöhön”.



Kuva 168. Bomanin mainos *Domus*-lehdessä vuonna 1931.

teenä Suomessa oli kotimaisen raaka-aineen, koivun, hyödyntäminen. Alvar Aallon 1930-luvun alun huonekalumallit nostivat vaalean ja oksattoman, taivutetun koivupuun materiaalina nopeasti myös kansainvälisen modernismin ytimeen. Suomessa monet valmistajat, jotka tekivät koivusta myös uusia-asialliseksi tyyliksi kutsuttuja, yksinkertaisia ja tarkoituksenmukaisia kalusteita, päätyivät kuitenkin petsaamaan kalusteiden koivuviilupinnan tummaksi ja siten jalopuuta muistuttaessaan symboloimaan arvokkuutta.¹⁰²⁹ Kuviollisia, *koristeellisia* kotimaisia puulajeja olivat loimu- ja visakoivu, jotka olivat muodikkaita materiaaleja jo 1920-luvulla.

”Eleganssin” puute, josta Sigrid Schauman Huonekalumessujen (1937) yhteydessä huomautti, liittyi hänen ajatuksissaan erityisesti materiaaleihin, joiden avulla huonekaluihin saatiin ”yksinkertaisuutta korkeampi taso”.¹⁰³⁰ Samasta asiasta puhui Arttu Brummer aikaisemmin esillä olleessa artikkelissaan ”Muodon yksinkertaistumisen vaara” (1932) ollessaan huolissaan ajan pyrkimyksenä olleen yksinkertaisen ja askeettisen muotokielen vaarana olleesta ”köyhän talon yksinkertaisuudesta”. Aikaisempiin tyylikausiiin verrattuna uudet pyrkimykset sisälsivät vähän ilmaisukeinoja. Muo-

1029 Korvenmaa 2009, 118.

1030 S., Möbelmässan, *Svenska Pressen* 15.10.1937, IV 2:1, CJBA, KA.



Kuva 169. *S/s Bore II:n* ja *m/s Auroran* sisustuksista nähtiin esimerkkejä Bomanin näyttelyssä Turun taidemuseossa vuonna 1938. Seinälle on ripustettu Tukholmaa esittävä intarsiapaneeli, joka kuului *Bore II:n* tupakkasalonkiin yhdessä laivan toista määräsata-maa, Turkua, esittävän intarsiapaneelin (ks. seuraava kuva) kanssa.



Kuva 170. Turkua esittävä intarsiapaneeli *s/s Bore II:n* tupakkasalongin seinällä. Tupakkasalongin sisustuksen suunnitteli Carl-Johan Boman, intarsian on piirtänyt Carl-Johan Bomanin idean perusteella Gunnar Forsström ja toteuttanut Hjalmar Ericsson. Kuvan taakse kirjatun tiedon mukaan paneelissa on käytetty 100 erilaista puulajia.

tokielen tautologiaa ja ”köyhää luonnetta” voitiin Brummerin mielestä välttää huonekalutaiteessa kiinnittämällä huomio valmistuksen ensiluokkaiseen laatuun, käytettyyn materiaaliin ja sen huolelliseen viimeistelyyn, ”pintakäsittelyyn ja pintakudelman.”

Köyhdyttäessään taidekeinonsa on sen [huonekalutaiteen] ollut pakko korottaa vaatimuksiaan jäljelläoleviin harvoihin taidekeinoihin nähden säilyttääkseen sen rikkauten, mitä taidekäsite viimeiseen saakka yksinkertaistetussa käyttövälineessä edellyttää.¹⁰³¹

Samoihin aikoihin julkaisemassaan mainoksessa myös Boman alleviivasi nykyaikaisten huonekalujen yksinkertaistuneen muotokielen edellyttävän ”ensiluokkaista laatua esiintyäkseen edukseen”.¹⁰³²

Huonekalujen materiaalit nousivat 1930-luvun puolivälin jälkeisessä tyyliuutoksessa huonekaluissa uudelleen tärkeäksi. Gunnel Nymanin huonekalusuunnittelussa tapahtuneessa muutoksessa keskeistä oli koivun tilalle valitut ”koristeellisemmat”, perinteiset jalopuumateriaalit (kuten amerikkalainen pähkinäpuu, pyramidimahonki). Edellisessä luvussa nähtiin, että esimerkiksi Boman pyrki markkinoimaan 1920-luvulla loimukoivua kotimaisena jalopuulajina, ja keräsi sille huomiota mm. Monzan biennaalissa 1925. Jalava oli uusi tulokas tälle kotimaisten, koristeellisten puumateriaalien saralle 1930-luvun loppupuolella.

Turun taidemuseon näyttelyn erityiseksi huomion kohteeksi nousivat laivasisustukset ja erityisesti niihin tarkoitettut intarsiapaneelit. Vuonna 1937 ryhdyttiin Turun Ab Crichton-Vulcan Oy:n telakalla valmistamaan Hans von Rettigin johtaman laivayhtiö Boren toimeksiannosta Turku–Tukholma -välille liikennöiväksi aiottua matkustajalaivaa, höyrylaiva *Bore II*:a. Oy Boman Ab sai suunniteltavakseen ja toteutttavakseen laivan salonkitilojen sisustuksen.¹⁰³³ Samanaikaisesti Crichton–Vulcanin telakalla olivat tekeillä Suomen Etelä-Amerikan Linjan tilaamat sisaralukset *m/s Aurora* ja *m/s Atlanta*, joihin Boman myös teki sisustustöitä.¹⁰³⁴

1031 - r -, Muodon yksinkertaistumisen vaara, *Domus* 1/1932.

1032 Bomanin mainos, Nykyaikaisten.../De moderna möblerna... *Domus* 7/1931.

1033 Carl-Johan Bomanin luonnos kirjeeksi Ulf Hård af Segerstadille 19.1.1962, I 4:3, CJBA, KA; Bomanin ilmoitus. *ÅU* 17.11.1938, IV 2:1, CJBA, KA; Susitaival 1950, 330; Laakso 1980, 339-340; Grönstrand 1965, 341. Vuonna 1939 liikenteeseen laskettu, tuolloin suurin Suomessa rakennettu matkustajalaiva luovutettiin sotakorvauksena Neuvostoliitolle. Laiva kulki sittemmin nimellä *Petrodvoretz* välillä Kronstadt-Leningrad ja myöhemmin Mustalla Merellä. Grönstrand 1965, 342.

1034 Ks. esim. Lilli Fougstedt, Pärlickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, *Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1,

Taidemuseon näyttelyssä esiteltiin laivoihin (*Bore II*:een ja *Auroraan*) suunniteltujen huonekalujen ohella *Bore II*:n kahvila-tupakkasalongin seinille asetettaviksi aiottut paneelit, joihin taiteilija Gunnar Forsström oli Carl-Johan Bomanin ideoiden pohjalta¹⁰³⁵ piirtänyt laivan määräsatomia Turku ja Tukholmaa kuvaavat intarsiapaneelit.¹⁰³⁶ *Bore II*:n paneeleissa, joiden leikkaukset Hjalmar Ericsson ja Otto Holmström olivat valmistaneet, oli käytetty noin sataa erilaista puulajia ja työn kerrottiin kestäneen yli puoli vuotta.¹⁰³⁷ Näyttelyssä oli esillä myös *m/s Auroran* tupakkasalonkiin valmistettu, Helsinkiä esittävä intarsiapaneeli.¹⁰³⁸ Taidokkaita intarsiota ihailivat lehtiarvosteluja kirjoittaneet kriitikot ja muut näyttelyvieraat.¹⁰³⁹

Bore- ja Thordén-yhtiöiden laivoihin Bomanin tekemät sisustukset saivat *Svenska Pressen*in Sigrid Schaumanin viittaamaan ajankohtaisiin uusiin tai vielä työn alla olleisiin ruotsalaisiin ja norjalaisiin laivoihin kansallisen kulttuuripropagandan lähettiläinä kansainvälisillä reiteillä. Naapurimaiden laivavarusta-

CJBA, KA; ks. myös Carl-Johan Bomanin laatima Family Chronicle s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA; valokuvat *Bore II*:n, *m/s Auroran* ja *m/s Atlantan* sisustuksista, IV 1:10, CJBA, KA; Susitaival 1950, 170; Laakso 1980, 423.

1035 Carl-Johan Bomanin arkistossa olevaan leikekirjan artikkelin yhteyteen sekä *Bore II*:n tupakkasalongin intarsiapaneelia esittävän valokuvan taakse Carl-Johan Boman on tehnyt lisäyksiä, joissa hän on tähdentänyt Forsströmin toimineen Boren intarsiakuvaelmien sommitelussa Bomanin itsensä ideoiden viitoittamana. Ks. esim. Konstantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin luonnos kirjeeksi Ulf Hård af Segerstadille 19.1.1962, I 4:3, CJBA, KA.

1036 Helsingissä nähtiin tilanpuutteen vuoksi vain Turku esittävä paneeli. Hj. T., En vacker inredningsutställning. Öppnad av firman Boman i Konstmuseet, *ÅU* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA, KA; ks. myös S. T-it., Konstantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA; P-o., Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä. Oy Boman Ab:n laaja ja monipuolinen näyttely Taidemuseossa, *TS* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

Omaan leikekirjaansa Carl-Johan Boman on tehnyt artikkelien yhteyteen lisäyksiä, joissa hän on tähdentänyt Forsströmin toimineen Boren intarsiakuvaelmien sommitelussa Bomanin itsensä ideoiden viitoittamana. Ks. esim. Konstantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin luonnos kirjeeksi Ulf Hård af Segerstadille 19.1.1962, I 4:3, CJBA, KA.

1037 Turku-intarsiaa esittävän valokuvan takana oleva teksti, IV 1:10, CJBA, KA; Hj. T., En vacker inredningsutställning. Öppnad av firman Boman i Konstmuseet, *ÅU* 18.9.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1038 Myöhemmin sisaralusten tupakkasalonkien seinille valmistuivat Helsinki-aiheiden rinnalle myös laivojen toista määräpaikkaa Rio de Janeiroa kuvaavat intarsiapaneelit. Näiden piirustukset teki Carl-Johan Boman yhdessä Maija Taimin kanssa. IV 1:10, CJBA, KA.

1039 Seuraavat lehdet kirjoittivat korostetusti laivasisustuksista ja niiden intarsiateoksista ja julkaisivat intarsia-aiheisen kuvan näyttelyarvostelun yhteydessä: *Svenska Pressen*; *ÅU*; *TS*; *Helsingfors Journalen*; *HBL*, IV 2:1 ja IV 2:2, CJBA, KA.



Kuva 171. Jalavasta valmistettua pukeutumispyytää pidettiin tilavana ja sen lasikantta käytännöllisenä: minkäänlaiset nesteet eivät päässeet sitä pilaamaan. Tuolin verhoilukan- gas oli sininen ja matto valkoinen. Kuva on Bomanin näyttelystä vuonna 1938.

mot antoivat alustensa sisustustyöt sellaisten firmojen tehtäväksi, jotka käyttivät maan parhaita ”taiteellisia voimia”. Laivat olivat näyttämöitä, joissa osaavien taiteilijoiden oli mahdollista esiintyä. Intarsian osalta Schauman viittasi norjalaisen *m/s Oslofjordin* monumentaaliseen Per Gynt-aiheiseen intarsiapaneeliin, jonka oli suunnitellut Per Krogh.¹⁰⁴⁰ Schauman mainitsi myös ruotsalaiseen Svenska Amerikalinen -varustamon vielä tekeillä olleen ”Atlantinjätin” *m/s Stockholmin* ja totesi senkin ”koristelussa” käytettävän ruotsalaisia taiteilijoita.¹⁰⁴¹ Signe Tandefelt mainitsi omassa arvostelussaan monille laivanvarustajille esikuvallisen ruotsalaisen *Gripsholmin*, ”den ”flytande utställningen” av svensk konstindustri”.¹⁰⁴² *Bore II:n* tupakkasalongin Turku-aiheista intarsiaa tarkastellessaan Tandefelt kirjoitti elävästä vaikutelmasta, jota mm. tuomiokirkko ja sen läheisyyteen kuvatut vanhat puut ja ihmishahmot tuottivat.

Pohjoismaisessa taideteollisuus- ja taidekäsityökentässä maailmansotien välisellä ajalla ja vielä 1940-luvullakin intarsia esiintyi omana erityisalanaan ja sillä oli tunnetut tekijänsä sekä huonekaluissa että paneeleissa. Esimerkiksi vuonna 1941 julkaistussa Ruotsin 1930-luvun taidekäsityötä esitellessä kokoomateoksessa *Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940* intarsialle ja puukaiverrukselle on omistettu oma alalukunsa siinä missä muillekin erityisaloille, kuten lasitaiteelle tai huonekalu- ja sisustustaiteelle, tai ajankohtaisille ilmiöille, kuten 1930-luvun vilkkaalle näyttelytoiminnalle.¹⁰⁴³ Ruotsissa intarsiaa

huonekaluissaan käytti erityisesti Carl Malmsten – toimien esimerkkinä laajemminkin Pohjoismaissa. Mutta muuten ajankohtaisessa ruotsalaisessa sisustustaiteessa – ”taiteellisessa tilan koristamisessa” (konstnärlig rumsutsmyckning) – isoissa seinäpaneeleissaan intarsian nosti uudenlaiseen rooliin monipuolinen taiteilija Ewald Dahlskog (1894–1950). Häntä pidettiin Ruotsissa alan johtavana edustajana. Esimerkiksi edellä mainitun kirjan intarsiaa koskevassa artikkelissa Martin Strömberg piti Dahlskogia vanhan tradition ”pelastajana” ja intarsiateiteen kehittäjänä itsenäiseksi ja yksilölliseksi, nykyaikaiseksi taidelajikseen (”en självständig och personlighetspräglad konstart”). Dahlskogiin ensimmäinen intarsiatyö syntyi Tukholman konserttitaloon (1926), jonka sisustukseen arkkitehti Ivar Tengbom nimenomaan halusi intarsiaa. Carl Malmsten suunnitteli konserttitalon kalusteet.¹⁰⁴⁴ Intarsiateoksia tehtiin yleensäkin konserttitalon kaltaisiin julkisiin tiloihin tai edustustiloihin, kuten yhtiöiden pääkonttoreihin, ja erityisesti laivoihin – kuten Bomaninkin tapauksessa vuonna 1938. Kun vuonna 1945 Helsingin Taidehallissa nähtiin ruotsalaista nykytaidetta esittelevä näyttely, mukana oli myös kaksi Dahlskogiin intarsiateosta.¹⁰⁴⁵

taiteessa on käsitellyt Widar Halén (Halén 1996). Intarsiaa tanskalaisen Hans Wegnerin huonekalutaiteessa ks. Blond 2019, 56; Hegner 2014, 29–32.

1044 Ruotsissa Dahlskogiin intarsioita nähtiin konserttitalon lisäksi mm. Svenska Tändstickbolagetin uudisrakennuksessa (1928), Svenska Tobaksmonopoletin toimitiloissa (1935), L. M. Ericssonin toimitiloissa (1940). Tunnettu työ oli myös matkustajalaiva *m/s Stockholmin* (1938) mittavat (105 m²) seinäpaneelit. Strömberg 1941, 464–466. Sekä Dahlskogiin että Malmstenin intarsiasuunnitelmien puunleikkaajana (*découpeur*) oli usein Manne Manning. Ks. myös *Svenskt konstnärslexikon* II, 25–27, hakusana Dahlskog, Ewald Albin Filip (1894–1950), ”Målare, grafiker, intarsiatecknare, konsthantverkare”.

1045 Ewald Dahlskogiin intarsiateokset olivat yksityiskohtia

1040 S., Möbler, textilier och intarsiaarbeten, *Svenska Pressen* 7.10.1038, IV 2:1, CJBA, KA.

1041 Ibid.

1042 S. T-lt., Konsthantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1043 Strömberg 1941. Uudemmassa tutkimuksessa Ruotsissa intarsiaa on tarkasteltu erityisesti Malmstenin yhteydessä (ks. esim. Prytz 2013). Norjan näkökulmasta intarsiaa huonekalu-



Kuva 172. Ruokailuryhmä Bomanin näyttelyssä vuonna 1938.

Bomanilla intarsian tekemisen hallitsivat erityisesti Hjalmar Ericsson ja Otto Holmström. He olivat Bomanin pitkäaikaisia työntekijäitä, vuoden 1938 näyttelyn aikaan Hjalmar Ericsson oli ollut Bomanin palveluksessa 45 ja Otto Holmström jo 49 vuotta. Hjalmar Ericsson oli opiskellut Turun piirustuskoulussa Victor Westerholmin oppilaana ja ”joitakin vuosia Ateneumissa ja työskenteli samanaikaisesti Felix Nylundin kanssa tämän ateljeessa.”¹⁰⁴⁶ Lisäksi Ericsson teki opintomatkoja Skandinaviaan.¹⁰⁴⁷ Monet haastattelemani Bomanin entiset työntekijät mainitsivat Hjalmar Ericssonin taidot erityisenä muistiin jääneenä asiana. Hänen erikoisalojaan olivat veistokoristelu ja intarsia, johon hän oli saanut myös erikoiskoulutusta. Haastattelussa Keijo Lehto muisteli Hjalmar Ericssonia:

... se [Ericsson] oli todella taiteilija, se oli todella taiteellinen miäs, – – hän kerran näytti valokuvii, ku hän oli jossain nuarena jossain intarssikoulu ku tehtiin tätä ja opetettiin... niin jokasel näil työntekijöil niil oli simmonen silkipytty pääs, ne oli niin hianoi miähii niil oli melkein frakki pääl... – –

laajemmista kokonaisuuksista: *Venuksen synty*, Malmöhus-lauttaveneen puu-upotusteoksen yksityiskohta, ja *Juhana Skytte*, Skytteholman säterikartanon ovi-upotuksen yksityiskohta. Lukumäärällisesti katsoen näyttelyn pääpaino oli maalauksissa ja keramiikkaesineissä. *Ruotsin nykyaikaista taidetta: maalauksia, veistoksia, upotustöitä, lasia ja keramiikkaa* 1945, 13.

1046 Trotsjånare-intarsia-skärare, *HBL* 27.4.1952, IV 2:1, CJBA, KA.

1047 Ibid.

se [Ericsson] oli todella hyvä, – – monel oli simone, ... esimerkiksi komia vene, moottorivene, ni hän teki taulun siitä moottoriveneestä ja siitä maisemasta, mikä siin taustal oli... siin oli meri ja siin oli taustamaisemat ja siin oli vene ... ja oli nimi siin veneen kyljes, mikä se nimi sit oliki ... ja simmosii kaikkii se teki. Ja myäski pöydänkansii ... voitiin tehdä esimerkiksi Turun linna, Turun tuomiokirkko ... linna kaikkine ympäristöineen ...¹⁰⁴⁸

Tavallista oli, että intarsian aiheen oli piirtänyt eri henkilö (Bomanin tapauksessa esimerkiksi juuri Carl-Johan Boman, Gunnar Forsström tai Gunnar Clément) kuin kuvan toteuttanut puunleikkaaja. Näyttelyssä esillä olleiden intarsiateosten leikkaajien nimet mainittiin usein myös näyttelyarvosteluissa.¹⁰⁴⁹ Joskus taiteilija teki kaiken itse, kuten Tanskassa Hans J. Wegner, joka valmisti itse Puuseppäkillan (Snedkerlauget, Cabinetmakers Guild) näyttelyyn vuonna 1944 *Kala*-lipaston intarsian.¹⁰⁵⁰ Erityisesti kaappien ovet tarjosivat huonekaluissa sileää pintaa isompien intarsiakuvien toteuttamiseen. Tähän palataan Bomaninkin osalta vuonna 1947 näyttelyssä nähdyn cocktail-kaapin kohdalla luvussa 5.2.3.

1048 Keijo Lehdon haastattelu, 16.2.2001.

1049 P-o., Taiteellisia kalusteita ja tekstiilejä, *TS* 18.9.1938; S., Möbler, textilier och intarsiarbeten, *Svenska Pressen* 7.10.1938; S. T-lt., Konsthantverk hos C. J. Boman, *HBL* 9.10.1938.

1050 Hegner 2015, 29–32.

4.3.5. Modernin huonekalun ominaisuuksia

Seuraavaksi tarkastellaan kolmea Carl-Johan Bomanin vuosina 1937–1938 suunnittelemaa huonekaluryhmää. Makuuhuoneen ja yhdistetyn ruokailu- ja olohuoneen kalustuksen Boman suunnitteli vuonna 1937. Kummatkin ryhmät olivat esillä sekä Huonekalumessuilla syyskuussa 1937 että myös Bomanin omassa näyttelyssä Turun taidemuseossa vuotta myöhemmin.¹⁰⁵¹ Syksyn 1938 Taideteollisuusnäyttelyyn Carl-Johan Boman suunnitteli uuden sohvaryhmäkokoisuuden.¹⁰⁵²

Makuuhuoneen sisustukseen kuuluivat sänky, yöpöytä, peili, kampauspöytä ja pieni nojatuoli. Huonekalujen materiaalina oli käytetty ruskeanharmaata, turkulaista jalavaa,¹⁰⁵³ sängyssä siihen oli yhdistetty rottinkipunosta ja kampauspöydässä lasia. Sängyn rottingista punotut päätyjen sisäosat olivat sisäänpäin kaartuvat. Tiheäänkin pujoteltuna rottinki oli umpipuuta kevyempi materiaali, myös ulkonäöltään.¹⁰⁵⁴ Sängyn päätyjen korkeusero oli melko pieni, mikä yhdessä päätyjen symmetrisen ja sisäänpäin sulkeutuvan muodon kanssa kenties sai erään kirjoittajan nimittämään huonekalua ”sänkysohvaksi”.¹⁰⁵⁵ Yksinkertaisen yöpöydän erikoisuutena olivat lehtitilan vieressä kaksi kapeaa laatikkoa, jotka avautuivat sekä eteen- että taaksepäin.¹⁰⁵⁶ Pieni pöytä oli siten tarkoitettu sijoitettavaksi sängyn viereen, mutta vapaasti irti seinästä. Jättäessään tyhjää tilaa huonekalujen ympärille vaikutelma oli väljempi ja ilmavampi sekä myös yöpöytä omana erillisenä huonekaluna esiintuovempi, kuin jos yöpöytä olisi sijoitettu tavanomukaisesti seinää vasten sängyn viereen. Idea laatikoiden aukenemisesta molempiin suuntiin oli käytännöllinen: hankala kurottelu laatikoiden perälle jäi pois. *Hopeapeilin* nimimerkki *Picker*: piti myös yöpöydän mittasuhteita hyvinä.¹⁰⁵⁷

Kampauspöydän etuseinän äärioviiva oli aaltomaisen kaareutuva, ja samaa linjaa toisti pöydän päilyksenä toimiva lasihylly. Lasin alle jäi pikkutavaroita varten säilytystila, mutta tyhjänäkin tila toimi visuaalisena tehokeinona korostaessaan pöydän äärioviivan aaltomaisuuden ja lasipinnan kanssa yhdessä syntyvää ilmavaa ja siroa kokonaisvaikutelmaa.

1051 Lisäksi makuuhuoneen huonekaluja oli esillä myös Taideteollisuusnäyttelyssä marraskuussa 1937. *Konstflituställning*, 28.11.1937, IV 2:1, CJBA, KA.

1052 *Konstindustriutställning* 1938, Piirustukset, III 7:3:2, CJBA, KA.

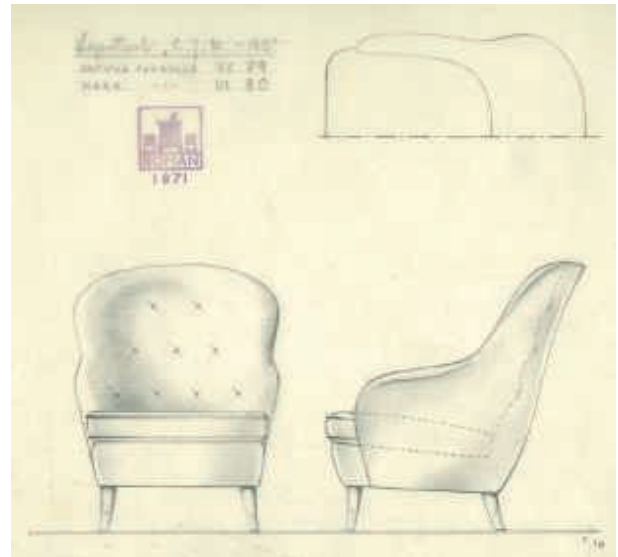
1053 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot valokuvien kääntöpuolella, Valok. CJBA, KA; S. T-It., *Möbelmässan*. *HBL* 19.9.1937, IV 2:1, CJBA, KA.

1054 ”Keveännäköiseksi” sänkyä kuvasi myös *Hopeapeilin* kirjoittaja. *Picker*., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 25, IV 2:1, CJBA, KA.

1055 ”Erittäin onnistunut...” (otsakkeeton lehtileike), IV 2:1, CJBA, KA.

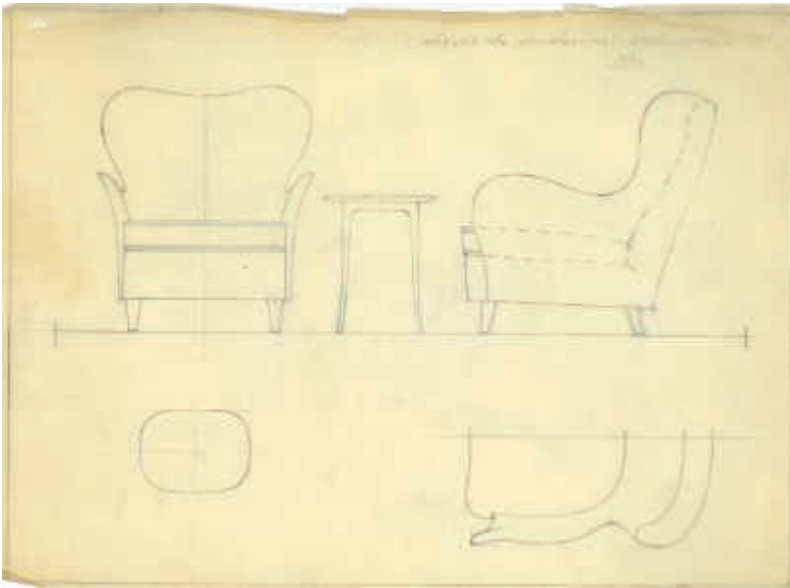
1056 *Picker*., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 25, IV 2:1, CJBA, KA.

1057 *Ibid*.



Kuva 173. CJB-40 nojatuoli nähtiin Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1940. Sigrid Schaumanin mielestä se oli mukavin tuoli, jossa hän oli koskaan istunut: ”Efter fem minuter ha nerverna fått en fullkomlig avspänning till följd av att varje kroppens muskel kunnat få stöd och vila.” Sen sijaan Carl-Johan Bomanin värien käyttöä hän piti persoonallisena, muttei kovinkaan rohkeana. ”Man kan vara förnäm, diskret även om man opererar med flere färger än vad här varit fallet.” Tuoli oli verhoiltu ”sinenpunaisella sametilla”.

Kuva 174. Kolmiosainen sarjapöytä, jalavaa.



Kuva 175. Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1938 esitellyn lepotuolin piirustus.

Lasipinta oli helppo pitää puhtaana, eikä se ollut puupinnan tavoin herkkä naarmuille ym. vioituksille. *Pickerin* mielestä pukeutumispöytä oli myös kooltaan tilava.¹⁰⁵⁸ Kaareva ääriiviiva oli myös makuuhuoneen sisustukseen kuuluneessa pienessä, sinisessä nojatuolissa.¹⁰⁵⁹

Ruokailuryhmän materiaalina oli käytetty luonnonväristä pyramidimahonkia.¹⁰⁶⁰ Suorakaiteen muotoista, mutta kulmista pyöristettyä ruokapöytää sai suurennettua kahdella lisälevyllä. Pöydän seurana olleet kevyesti pehmustetut tuolit olivat *Pickerin* mukaan ”kodikkaat” ja ”mukavat”, ja sopivat myös yleiskäyttöön olohuoneen tuoleiksi.¹⁰⁶¹ Myös Lilli Fougstedt piti ruokailuryhmän tuoleja erityis-maininnan arvoisina. Ne olivat hänen mielestään ryhdikkäät ja mukavat.¹⁰⁶² Matalan astiakaapin etuseinä ei ollut sekään suora, vaan em. pukeutumispöydän tapaan aaltomaisesti kaareileva.

Ajatukseltaan kätevä ja yksinkertainen oli jalavasta valmistettu kolmiosainen sarjapöytä. Pöydän osat limittyivät toinen toisensa alle vieden tällöin vain isoimman pöydän tilan, mutta tarvittaessa pikkupöydät voitiin asettaa miltei irti toisistaan, jolloin käsillä oli tilava sohvapöytä. Eri osat toimivat lisäksi yksinään eri puolille huonetta sijoiteltuina lampun-, kukka- tai tuolinvieruspöytinä.¹⁰⁶³

Vuoden 1938 Taideteollisuusyhdistyksen näyt-

1058 Ibid.

1059 Ibid.

1060 Carl-Johan Bomanin muistiinpanot valokuvan kääntöpuolella, CJBA, KA; *Picker.*, Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1935, 24, IV 2:1, CJBA, KA.

1061 *Picker.*, Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 24, IV 2:1, CJBA, KA.

1062 Lilli Fougstedt, *Pärilstickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1063 *Picker.*, Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 24, kuvat, IV 2:1, CJBA, KA.

telyssä esillä olleeseen seurusteluryhmään kuuluivat sohvan ja sohvapöydän ohella kaksi erilaista nojatuolia. Kaareva ääriiviiva hallitsi huonekalujen muotoja, mutta yliverhoillut nojatuoli ja sohva eivät kuitenkaan olleet kovin runsaasti pehmustetut. Saman seikan voi huomata jo aikaisemmista ruokapöydäntuoleista sekä myös Bomanin näyttelyssä 1938 esillä olleesta *m/s Auroraan* suunnitellusta nojatuolista, jota *Svenska Pressenin* Sigrid Schau- man piti näyttelyn parhaana huonekaluna. Schau- man kiitteli nojatuolin istuinmukavuutta ja perusteli sen johtuvan juuri maltillisesta pehmustuksesta. Schau- manin mielestä nojatuoli oli sen verran kova, että istuttaessa lihakset saivat kunnolla levätä.¹⁰⁶⁴ Näyttelykokonaisuuteen kuului myös Turku-aiheinen intarsiapaneeli seinällä.

Edellä tarkastelluille Bomanin näyttelyhuonekaluille oli ominaista veistokoristelujen puuttuminen.¹⁰⁶⁵ Huonekalujen puupinnat olivat sileitä, mutta tyypillisesti linjoiltaan kaarevia. Sängyn päädyt, pukeutumispöytä, nojatuolit, sohvapöytä, ruokailuryhmän astiakaappi ja itse ruokapöydän kulmatkin toistavat pyöristettyä ja kaareutuvaa viivaa. Edelleen kokonaisuutta voisi kuvata ilmeeltään kevyeksi: lasi ja rottinki viittaavat jo materiaalivalintoihin siihen, että lopputulos haluttiin ilmavaksi ja keveäksi. Yöpöydän sijoitus irti seinästä oli ehkä tilansäästönsä kannalta epäedullinen ajatus, mutta sekin toi ilmavuuden tuntua kalusteiden lomaan.

Kolmiosainen sarjapöytä, yöpöytä molempiin suuntiin avautuvine laatikkoineen, pukeutumispöydän lasipäällinen, ruokapöydän säädeltävä koko ja tuolien

1064 S., Möbler, textilier och intarsiaarbeten, *Svenska Pressen* 7.10.1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1065 Lilli Fougstedt kiinnitti huomiota myös ”rikkaiden veistotöiden” puuttumiseen ”uudenaikaisesta Boman-huonekalusta”. Lilli Fougstedt, *Pärilstickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1, CJBA, KA.



Kuva 176. Astiakaappi, pyramidimahonkia.

istuinmukavuus ovat esimerkkejä Bomanin tavasta ottaa huomioon myös esineiden käyttötarkoitus ja toimivuus. Bomanin huonekalujen tarkoituksenmukaisuuteen kiinnitti huomiotaan myös Sigrid Schauman Huonekalumessuja käsitelleessä artikkelissaan.¹⁰⁶⁶ Lilli Fougstedt puolestaan kehui Carl-Johan Bomanin teknistä osaamista. Tämä tarkoitti Fougstedtille sitä, että Boman tunsu suunnitteleman huonekalun ulkonäön ohella sen sisäisen rakenteen jokaisen yksityiskohdan ja tiesi miten huonekalu tuli valmistaa näiltäkin osin siten, että esine olisi vuosikymmeniä kestävä. Tämän taidon Carl-Johan Boman hallitsi Fougstedtin mielestä siten, että huonekalun ulkonäöstä ei tarvinnut tinkiä missään kohdin.¹⁰⁶⁷

Bomanin kalusteissa tyypillinen kaarevuus, orgaaninen linja, näkyi tuon ajan suomalaisessa taide-teollisuudessa, ja myöhemmin epäilemättä tunnetuimmin, Alvar Aallon Pariisin maailmannäyttelyyn kilpailun (1936) kautta syntyneissä lasiesineissä. Myös huonekaluissa uudenlainen virtaviivaisuus tai ”joustavaviivaisuus” oli tullut muotiin. Tästä todisti mm. samoihin aikoihin Bomanin näyttelyn kanssa Suomen Huonekalukauppiaitten hallituksen jäsen Veikko Salonen, joka *Turun Sanomien* haastattelussa totesi, että huonekaluihin ”– vaaditaan nykyisin enemmän ’virtaviivaisuutta’ viimesien suoraviivaisien tilalle.”¹⁰⁶⁸

Huonekalujen muotokieltä tarkasteltaessa materiaalit ja erityisesti niiden huolellinen käsittely ja viimeistely olivat keskeisiä elementtejä. Koristelumie-

lessä puuleikkaukset olivat pääsääntöisesti jääneet.¹⁰⁶⁹ Sileässä, joko suorassa tai kuten pukeutumispöydän ja astiakaapin tapauksessa, kaareutuvassa pinnassa puumateriaali itsessään oli tehokkaasti hyväksikäytetty koristeluksena.

Hopeapeilin nimimerkki *Pickerin* kuvauksessa pyramidimahonkisesta astiakaapista, jonka ”läikehtivää pintaa ja pehmeästi kaareutuvia reunoja käsi vaistomaisesti pyrki hivelemään”,¹⁰⁷⁰ on samaa esineeseen liittyvää kokemusta kuin Harri Kalhan luonnehdinnassa Birger Kaipiaisen keramiikkataiteesta 1940-luvulla. Kalha käyttää tyylinimikettä lyyrinen materialismi ja painottaa koristevärien, laattojen ja teepöytätarjottimien haptista kauneutta teosten pintaan kuvattujen runollisten ja symbolisten, katsomalla tarkasteltavien kuva-aiheiden rinnalla. Katsomisen ohella esineiden materiaalisuus, sgraffito-tekniikalla tehdyn lasitepinnan struktuurit, houkuttelevat koskettamaan ja sormeilemaan kuvia. Kalhan sanoin ”pinnan käsittely ylistää materiaa, keramiikan aineellista aistivoimaa.”¹⁰⁷¹

Samaan aikaan, 1930-luvun lopulla, tekstiilitaiteessa ryijy kehittyi yhä enemmän yksilöllisen ilmaisun välineeksi, nk. taideryijyksi. Taideryijyssä toteutui Leena Svinhufvudin sanoin ”näkemys modernista taiteellisesta ilmaisusta (elävästä taiteesta) tekstiilissä.”¹⁰⁷² Kuten aikaisemmin tässä luvussa nähtiin, myös Bomanin huonekalunäyttelyiden arvosteluissa korostettiin esineen suunnittelijan, *taiteilijan*, persoonallista näkemystä, joskin tämän rinnalla huonekaluja arvioitiin myös sen suhteen, miten ne vastasivat modernin, 1930-luvun nykyajan ihmisen (muuttuneen tai aikaisemmasta poikkeavan) elämäntavan tarpeisiin.

Ruotsalainen taideteollisuusalan vaikuttaja Gotthard Johansson tulkitsi vuonna 1930 Le Corbusier’n ajatuksia taiteen ja teollisuuden suhteesta *Boet*-lehden palstoilla:

Konsten och industrien äro enligt hans uppfattning två skilda saker, som icke böra sammanblandas. – – den moderna maskinprodukten, där den inte tynges av några stiltraditioner eller gripits av någons konstindustriell högfärd, nått en klar, enkel, praktiskt fulländad form, som när den förenas med hög kvalitet i material och utförande i och för sig innebär ett skönhetsvärde.¹⁰⁷³

1066 S., Möbelmässan, *Svenska Pressen* 15.7.1937, IV 2:1, CJBA, KA.

1067 Lilli Fougstedt, Pärilstickeri – i trä. En intressant utställning i Åbo, *Helsingfors Journalen* 20/1938, IV 2:1, CJBA, KA.

1068 Yhä hienostuneempaa sisustuskulttuuria kohti, *TS* 30.10.1938.

1069 Bomanin näyttelyssä 1938 oli kuitenkin esillä myös Hans von Rettigin Barcelona-kirstu ja esimerkiksi kirjoituspöytä, joissa veistokoristelulla ja historiaan viittaavilla tyyllielementeillä oli roolinsa.

1070 Picker., Huonekalu kerrallaan, *Hopeapeili* 11/1938, 24, IV 2:1, CJBA, KA.

1071 Kalha 2013a, 65, ks. myös 22–23.

1072 Svinhufvud 2009, 156–157.

1073 Gotthard Johansson, Konstindustrien och vår tid, *Boet* 5/1930, 97, VI 1:3, CJBA, KA.



Kuva 177. Carl-Johan Bomanin suunnittelema rottinkiselkäisen Z-tuolit suomalaista taideteollisuutta esittelevässä näyttelyssä Tukholman Nationalmuseetissa vuonna 1941.

Omana näkemyksensä Johansson esitti, että taideteollisuuden sisällä voitaisiin orientoitua hieman samansuuntaisesti kuin käytännössä oli jo tapahtunutkin, kun puhuttiin käyttöesineistä (bruksvaror) ja ylellisyysesineistä (lyxvaror). Käyttöesineet olivat teollisuuden valmistamia ”standardituotteita”, jotka – aivan kuten Le Corbusier’kin esimerkeissään näytti – usein jo olivat hakeneet hyvän, optimaalisen muotonsa. Taiteilijan tehtävä tässä työssä ei niinkään ollut toimia mallipiirtäjänä vaan olla taiteellinen neuvonantaja, makutuomari, ”mindre vara modelltecknarens än smakrådet [uppgift]”. Sen sijaan persoonallisempi taiteellinen työ oli tarpeen esineissä, joiden *ensisijaisena* tehtävänä ei ollut olla käyttötavaraa vaan ennen muuta *kaunis esine*, ja tällaisia esineitä suurelta osin olivat modernia ruotsalaista taideteollisuutta menestyksellisesti edustaneet esineet kuten Edward Haldin ja Simon Gatén lasin tai Wilhelm Kågen keramiikan:

äro ju personligt präglade konstverk, lyxvaror, om man så vill. Men lyxvara av denna art löper lika litet fara att bli utrotad som konsten själv. – – den i en omgivning av standardiserad enkelhet en uppgift att fylla som ett unikt föremål, en fästpunkt för ögat, som blott ytterligare sätter den i klass med det egentliga konstverket.¹⁰⁷⁴

Johansson näki teollisuustuotannon syrjäyttävän käsityönä valmistetut standardiesineet ja kotiteollisuuden tulevaisuus näytti synkältä. Yksilöllisen taideteollisuuden (”personligt präglade konstverk, lyxvaror om man så vill”) tulevaisuus näyttäytyi sen sijaan hänen vuoden 1930 näkökulmastaan hyvänä. Ne tulivat säilyttämään tehtävänsä ”standardoidun

yksinkertaisuuden” keskellä yksilöllisenä esineenä, katseenvangitsijana ja siten rinnastuivat varsinaisiin taideteoksiin. Tähän yhteyteen huonekalutaiteen osalta Johansson liitti mm. Carl Malmstenin intarsiahuonekalut.

Loistotuotannon perinteessä tapahtuneeseen muutokseen otettiin kantaa myös, kun Oy Boman Ab täytti 70 vuotta vuonna 1941. *Helsingin Sanomissa* julkaisussa artikkelissa todettiin:

Vuodet ovat vierineet, mutta liike toimii yhä vanhoissa merkeissä ottamalla menestyksellisesti osaa taideteollisuusnäyttelyihin ja saaden näissä osakseen sanomalehdistön suopeuden. Tuotanto taas on luontevasti mukautunut ajan vaatimuksiin – entisten loistohuonekalujen tilalle on tullut modernit yksinkertaiset, jotka linjoiltaan ovat taitavasti muovailtuja ja maultaan taiteellisia, korkealaatuisia ja kelvollisia.¹⁰⁷⁵

1074 Ibid., 98.

1075 Toiminimi Boman täyttää 70 vuotta, *HS* 20.12.1941.

5. Ylellisistä ”sosiaalisiin” huonekaluihin 1939–1955

5.1. Boman sodassa ja sotataloudessa

5.1.1. Pommeja, näyttelyitä, oman kodin rakentamista

Liikkeen päätehtävänä on, ja on aina ollut, mahdollisuuksien mukaan palvella yleisöä, ja se on vuosikymmenien kuluessa työskennellyt aistikkaiden viihtyisien kotien sisustamiseksi, aikaisemmin ehkä usein loistelioiden, mutta nykyisin pyrkimys on suuntautunut laadun ja maun hankkimiseksi myös pieniin yksinkertaisiin koteihin. Liike seuraa täten sitä suuntaa, jota tehtailija Boman on vaalinut ja asettanut liikkeen päämääräksi.¹⁰⁷⁶

Joulukuussa 1945 Bomanilla vietettiin Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlaa. Edellä lainatussa juhlapuheessa Carl-Johan Boman kertasi liikkeen historiaa ja totesi lopuksi toiminnan kohteessa tapahtuneen muutoksen ”aikaisemmin ehkä usein loistelioiden” kotien lisäksi nykyisin myös ”pieniin yksinkertaisiin koteihin”. Pienet, yksinkertaiset kodit olivat ajankohdainen ja kiireellinen kohderyhmä, johon suomalaisten huonekalutehtaiden tuli sotatalouden olosuhteissa keskittyä. Jo ennen sotaa keskiluokan asuntojen pieni koko oli vaikuttanut Bomaninkin tuotantoon (esim. luvussa 4.1.1. käsitelty lepotuoli tai 4.2.1. käsitelty Z-tuoli), mutta nyt sodan tuottaman asuntopulan myötä asia ajankohtaistui ja laajeni uudelle tasolle. Toinen suunta, johon huonekalutuotantoa haluttiin jo sodan loppuvaiheessa ohjata, oli vienti. Näihin tähdättiin yrittämällä keskittyä siihen, mikä sotataloudessa oli välttämätöntä joka tapauksessa: tuotannon rationalisointiin.

Suomen taideteollisuuden historian tutkimuksessa toisen maailmansodan on nähty merkinneen yhtäältä huonekaluteollisuuden modernisoitumiskehityksen katkosta ja yleensäkin taideteollisuusalojen tuotannon pääasiallista alasajoa, toisaalta sodan ja jälle-
rakennuksen poikkeukselliset olosuhteet pakottivat taideteollisuusalat toteuttamaan käytännössä 1920- ja 1930-lukujen vaihteen idealismin sävyttämää puhetta tuotteiden standardoinnista ja edullisesta joukkotuotannosta.¹⁰⁷⁷ Miten ajatus sodan aiheuttamasta



Kuva 178. Turun sataman läheisyydessä sijainnut Bomanin tehdas tuhoutui pommituksessa 25.6.1941.

katkoksesta ja jatkuvuudesta Bomanin tapauksessa toimii? Miten sota-aika vaikutti yrityksen toimintaan ja siellä suunniteltuihin ja valmistettuihin huonekaluihin, erityisesti niiden modernia luonnetta ajatellen?

Aikaisemmalle, yritysten itse eri tavoin suunnittelevalle ja toteuttamalle rationalisointityölle tuli sodan myötä uusi johto, valtio. Sotatalous edellytti kaikkien keskeisten kulutustavaroiden tuottamista tehokkaana massatuotantona. Suomessa yksityisille teollisuudenharjoittajille jätettiin vapaus toimia valtion ohjauksessa ja kontrollissa, mutta rationalisoinnin historiaa Suomessa tutkineen Karl-Erik Michelsenin sanoin: ”vapauden vastapainoksi yrityksiltä vaadittiin ankaraa sitoutumista rationalisointiin.”¹⁰⁷⁸ Syyskuussa 1939 perustettu kansanhuoltoministeriö¹⁰⁷⁹ neuvotteli toimenpiteistä tuotanto- ja ammattialojen järjestöjen kanssa.¹⁰⁸⁰

2001, 88–90.

1078 Michelsen 2001, 113, 118.

1079 Kansanhuoltoministeriö toimi vuosina 1939–1949. Sillä oli ”sotatilasta annetun lain perusteella laajat valtuudet hankkia ja jakaa maanpuolustukselle ja väestön toimeentulolle tärkeitä tavaroita ja palveluksia, säännöstellä hintoja sekä takavarikoida omaisuutta säännöstelyyn.” Pihkala 1982, 323. Ks. myös Kinnunen 1967, 51.

1080 Rationalisointia edistävä toiminta, jota toteuttivat niin järjestöt kuin yksittäiset henkilötkin ja joka ulottui kotitalouksista tehtaisiin, organisoitiin vuonna 1942 perustetun katto-organisaation Työtehovaltuuskunnan alle. Ks. Teräs 1992, 237–238; Sarantola-Weiss 1995, 130.

1076 Carl-Johan Bomanin puhe Nikolai Bomanin 100-vuotismuistojuhlissa, s.a. [1945], V 1:1, CJBA, KA.

1077 Korvenmaa 2009, 147–152. Ks. myös esim. Koivisto

Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksen jäsenenä Carl-Johan Boman oli läheisesti mukana käsittelemässä ja vastaamassa valtion taholta esitettyihin huonekalutuotantoa koskeviin sota- ja jälleenrakennusajan toimenpide-ehdotuksiin ja määräyksiin. Rationalisointi ei ollut Bomanille uusi asia, mutta nyt sitä puntaroitiin valtiojohtoisesti sotatalouden olosuhteissa. Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitossa kansanhuoltoministeriöstä tulleita näkemyksiä rationalisoinnista sekä tuettiin että vastustettiin. Tässä yhteydessä myös Carl-Johan Boman lausui ajatuksiinsa niin huonekalujen mallisuunnittelusta, tuotannon teknisestä rationalisoinnista, viennistä kuin puuseppien ja huonekalusuunnittelijoiden koulutuksestakin.

Bomanin tehdas sijaitsi Turun sataman läheisyydessä (Linnankatu 79) ja vaurioitui Neuvostoliiton ilmahyökkäyksessä 25. joulukuuta 1939. Tehdas korjattiin ja olojen rauhoituttua tuotantoa jatkettiin. Kun sotatoimet alkoivat uudelleen, kesäkuussa 1941, Bomanin tehdasrakennus tuhoutui pommituksissa kokonaan. Toiminta oli siis kahteen otteeseen ja kaikkiaan yli puolitoista vuotta pysähdyksissä. Uusi tehdas hankittiin Juhana Herttuan Puistokatu 3:sta, edelleen sataman läheisyydestä, ja se aloitti toimintansa lokakuussa 1942.¹⁰⁸¹ Osaavasta työvoimasta kilpailtiin ja palkkataso nousi jatkuvasti. Jotta Boman sai tuotantonsa alkuun uudessa tehtaassa, työntekijöille maksettiin ”huomattavasti korkeampaa” palkkaa kuin aiemmin keväällä.¹⁰⁸² Kyseistä vuotta 1943 lukuun ottamatta, jolloin työntekijöitä oli vain 31, Bomanin työntekijämäärä vaihteli vuosina 1939–1945 40 ja 59 välillä, kun se vuonna 1938 oli ollut 74. Sodasta aiheutui työvoiman määrän laskua, mutta silloin kun tehdas ei ollut vaurioittensa vuoksi pysähdyksissä, huonekalujen ja sisustustöiden valmistusta jatkettiin.¹⁰⁸³ Talvisodan jälkeen joulukuun alussa 1940 Bomanilla oli tehtaallaan 59 työntekijää: 13 konepuuseppää, 4 viiluttajaa (fanerare), 17 puuseppää, 2 kuvanveistäjää (bildhuggare), 5 kiilottajaa, 9 verhoilijaa, 3 apputyöläistä, 1 porttivahti, 1 lämmittäjä ja 2 yövartijaa.¹⁰⁸⁴ Suomen puuseppätehtaiden joukossa Boman asettui näillä lukumäärillä pikemminkin pienten kuin edes keskisuurten tehtaiden joukkoon. Vuonna 1945 maan suurin huonekalutehdas oli Askon Tehtaat, jolla oli 367 työntekijää ja 98 miljoonan markan tuotannon bruttoar-

vo. Erityisesti taideteollisuuskentällä profiloitunut, Stockmannin omistama Keravan Puuseppätehdas oli tuolloin kooltaan maan viidenneksi suurin 144 työntekijällään ja 28 milj. mk:n tuotantoarvollaan. Bomanin vastaavat luvut vuonna 1945 olivat 40 työntekijää ja 6,3 milj. mk:n tuotantoarvo.¹⁰⁸⁵

Sodan alkuvuosina Bomanin tehtaalla oli siis paitsi omaan kiinteistöön kohdistunutta jälleenrakentamistyötä, myös huonekalutuotantoa aikaisempaan tapaan. Juuri näihin aikoihin myös Carl-Johan Bomanin suhde Ornamoon muuttui merkittävällä tavalla, sillä hän liittyi yhdistyksen henkilöjäseneksi 1941–1942.¹⁰⁸⁶ Kuten edellisessä luvussa nähtiin, Boman osallistui verraten näyttävästi ja useiden suunnittelijoiden kanssa yhteistyötä tehden Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon vuosinäyttelyyn syksyllä 1940. Muutamaa kuukautta myöhemmin, keväällä 1941, Boman Oy:n sisustuksia, mm. Carl-Johan Bomanin suunnittelema rottinkiselkäinen Z-tuoli, oli mukana Ornamon järjestämässä suomalaisen taideteollisuuden näyttelyssä ”Ny finsk konstindustri” Tukholman Kansallismuseossa.¹⁰⁸⁷ Nyt Carl-Johan Boman sai myös aikaisempaan nähden enemmän palstatilaa esimerkiksi *Ornamon vuosikirjassa*. Muotoilualan omaa julki-

1085 Kempainen jakaa puuseppätehtaat kolmeen ryhmään työntekijämäärän mukaan: yli 100 työntekijää työllistävät tehtaat ovat suuria, 51–100 työntekijää työllistävät keskisuuria ja alle 51 pieniä tehtaita. Alle viisi työntekijää työllistävät yritykset ovat Kempaisen jaottelussa puuseppänverstaista tai -liikkeitä. Ne jäävät yleensä teollisuustilaston ulkopuolelle, ja niitä nimitetään ”teolliseksi käsityöksi”. Kempainen 1988, 5 ja Liite 7, 132; Oy Boman Ab, Askon Tehtaat ja Keravan Puuseppätehdas, teollisuustilaston yleislomakkeet 1945, TT, KA.

1086 Oma kysymyksensä on, miksi ja miten Boman liittyi henkilöjäseneksi juuri tuolloin? Bomanin laajasti lehdistöissäkin käsitellyt ja kiitetyt näyttelyesiintymiset, mm. Turun taide-museossa ja Helsingissä vuonna 1938 sekä Bomanin yhteistyö mm. Arttu Brummerin ja hänen oppilaittensa kanssa 1930-luvun lopulla ja erityisesti vuoden 1940 Taideteollisuusnäyttelyssä saattoivat vaikuttaa asiaan. Jäsenyyden vaikutusta lienee joka tapauksessa se, että seuraavassa *Ornamon vuosikirjassa* (1945) Carl-Johan Boman esiintyy myös suunnittelijana, mitä ei aikaisemmin juuri tapahtunut. Ennen tätä Boman esiintyi *Ornamon vuosikirjoissa* pikemminkin huonekaluja valmistavana yrityksenä ja muiden (ornamolaisten) suunnittelijoiden suunnitteleminen huonekalujen valmistajana.

1087 *Ornamon vuosikirjassa* 1945 Kurt Ekholm kertoo näyttelyn ensimmäisessä isommassa näyttelysalissa olleen Oy Stockmann Ab:n ja Oy Boman Ab:n ”sisustuksia”, mutta ei kerro niistä tarkemmin. Artikkelin yhteydessä kuvituksena on *Kuva-lehdessä* vuonna 1940 julkaistu valokuva Carl-Johan Bomanin suunnittelema seurusteluryhmästä, joka ilmeisesti oli mukana Tukholmassa vuonna 1941 (ks. kuva 156). Näyttelyä on pidetty tärkeänä suomalaisen taideteollisuuden esiintymisenä (ensimmäistä kertaa Tukholmassa ja heti talvisodan jälkeen), mutta erityisesti huonekalujen osalta tiedämme siitä toistaiseksi melko vähän. Kurt Ekholm, Tukholman näyttely, *Ornamon vuosikirja* 1945. Ks. myös Kalha 1997, 38–44; Karttunen 2014, 75.

1081 ”– kaikki asiapaperit tuhoutuivat pommitusten aiheuttamassa tulipalossa 25.6.1941.” Oy Boman Ab:n ilmoitus Kansanhuoltoministeriön hintaosastolle, Helsinki 8.12.1942, SPTTLA, ELKA; Oy Boman Ab, teollisuustilaston yleislomakkeet 1939–1941, TT, KA; ks. myös Susitaival 1950, 171.

1082 Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksen kokouspöytäkirja 29.10.1941, 2766:4, C2, SPTTLA, ELKA.

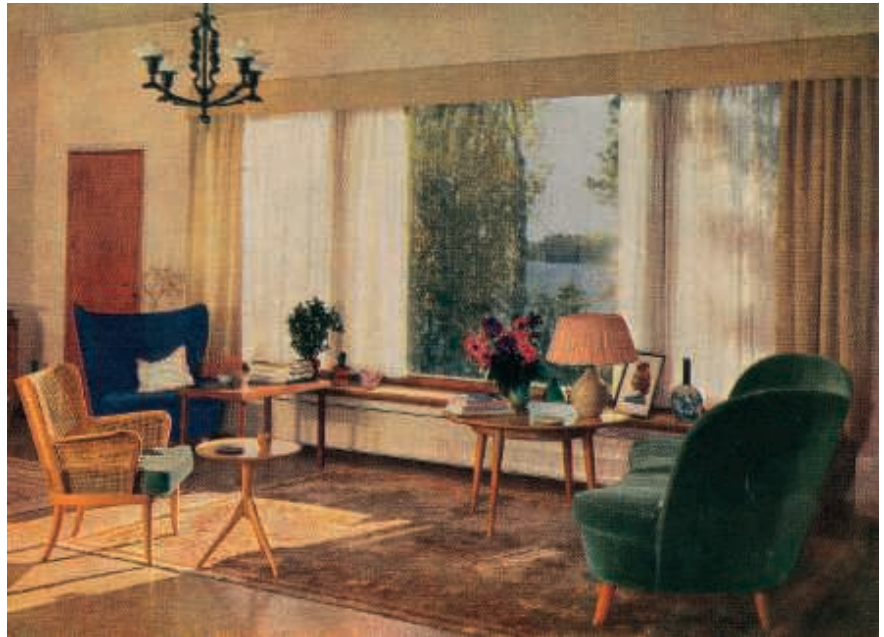
1083 Oy Boman Ab, teollisuustilaston yleislomakkeet 1939–1945, TT, KA.

1084 Oy Boman Ab, avlöningslista för tiden 29.11.–5.12.1940, 2766:4, C2, SPTTLA, ELKA.



Kuva 179. Carl-Johan Bomanin suunnittelema Villa Boman, 1942.

Kuva 180. Villa Bomanin olohuone kuvattiin *Eeva*-lehden artikkeliin, jossa käsiteltiin värien merkitystä kodinsisustuksessa vuonna 1954. *CJB-40*-sohvan, *Intarssia*-sohvapöydän ja *C. J. B.*-rottinkinojatuolin muodostama kokonaisuus nähtiin jo Taideteollisuusnäyttelyssä 1940. Taustalla on Marianne Bomanin suunnittelema sininen nojatuoli *Marianne*, joka puolestaan oli mukana Bomanin juhlanäyttelyssä vuonna 1947.



suutta on pidetty tärkeänä nimenomaan taideteollisuusalan toimijoiden ammatillisen identiteetin ja erikoislaadun määrittelyssä.¹⁰⁸⁸

Carl-Johan Bomanilla oli sodan alkuvuosina myös aivan erityinen henkilökohtainen projekti, joka vaati oman huomionsa ja aikansa – hänen itsensä suunnittelema ja rakennuttama koti, Villa Boman, joka valmistui Espoon Westendiin vuonna 1942.¹⁰⁸⁹ Rinnetontille rakennettu vaaleaksi rapattu omakotitalo metallikaiteisine terasseineen oli moderni funkis-huvila. Myöhemmin, vastatessaan ruotsalaiskirjailija Ulf Hård af Segerstadin pyyntöön lähettää aineistoa omasta urastaan, Carl-Jo-

han Boman nosti Villa Bomanin ja sen sisustuksen esiin erityisenä: ”i dessa interiören (vilka jag ställer främst av det myckna jag skapat för hemmen) åter finnas även mina bästa möbelmodeller från 40-talet.”¹⁰⁹⁰ Näitä huonekaluja olivat mm. kaarevalinjaiset sohvapöydät *CJB-40* ja *CJB-47*, rottinkinojatuoli *C. J. B.*, *Pisa*-tuoli ja *Intarsia*-sohvapöytä. Kuvia Villa von Bomanin olohuoneesta ja Marianne Bomanin suunnittelema omasta huoneesta julkaistiin kahteen otteeseen *Eeva*-lehdessä vuonna 1954 – ensin mustavalkoisena ja sitten erikseen värikuvina. Artikkelissa korostettiin värien merkitystä modernin interiöörin osana: Villa Bomanin olohuoneesta nos-

1088 Sarantola-Weiss 2003, 153.

1089 Villa Bomanin piirustukset, III 6, CJBA, KA.

1090 Carl-Johan Bomanin luonnos kirjeeksi Ulf Hård af Segerstadille 19.1.1962, I 4:3, CJBA, KA.



Kuva 181. Villa Bomanin olohuoneessa Pisa-tuoli, Gun-pöytä ja rottinkituoli C. J. B. Tarjoiluvaunun päällä on Toini Muonan maljakko ja takkaseinällä Birger Kaipiaisen keramiikkataidetta. Pisan selkänöjä oli säädettävissä kaltevampaan asentoon.

tettiin esiin mm. sininen nojatuoli, vihreänharmaa sohva ja vaaleat verhot. Kuvia Villa Bomanin interiooreista levisi myös ulkomaille.¹⁰⁹¹

5.1.2. *Neuvonpitoa rationalisoinnista sotataloudessa*
Seuraavaksi tarkastellaan sota-ajan huonekalujen valmistukseen ja suunnitteluun liittyviä poikkeuksellisia, sotatalouden olosuhteita erityisesti Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksen jäsenenä toimineen Carl-Johan Bomanin näkökulmasta. Kansanhuoltoministeriön toimeenpanemana valtio pyrki turvaamaan välttämättömien huonekalujen tarpeen säännöstelemällä mm. raaka-aineiden saatavuutta, hintoja ja lopulta myös valmistettavia malleja.¹⁰⁹² Toimenpiteistä neuvoteltiin järjestöjen edustamien tehtailijoiden kanssa. Syksyllä 1941 annetun päätöksen mukaan sarjatuotantona valmistettuja (vähintään 10 kappaleen erät) huonekaluja sai valmistaa määrättyllä hintakatolla. Näiden huonekalujen valmistus oli kuitenkin kustannusten vuoksi kannattamatonta, ja tehtaiden tuotanto suuntautui nk. loistotuotannon (lyxmöbler) tai tilaustyönä valmistettujen huonekalujen valmistukseen. Hinnat nousivat ja välttämättömien huonekalujen tuotanto jäi paitsioon. Syksyllä 1942 kansanhuoltoministeriö halusi löytää keinoja väärään suuntaan kehittyneen tilanteen korjaamiseksi ja kutsui alan edustajat neuvottelutilaisuuteen.

1091 Eeva 12/1954. Bomanien olohuoneen kuvia nähtiin ruotsalaisen Hans Rabenin kirjassa *Det Moderna Hemmet. Inredningskonst i Sverige och andra länder* (3. uppl., 1950), 304. Marianne Bomanin huoneesta julkaistiin värikuva englantilaisen *Decorative Art: The Studio Yearbookin 1954–1955* kansipaperissa ja sivulla 52.

1092 Sarantola-Weiss 1995, 123–124. Sodan myötä lisääntyneestä rationalisoinnista Suomen lasiteollisuudessa ks. Koivisto 2003, 82–84.



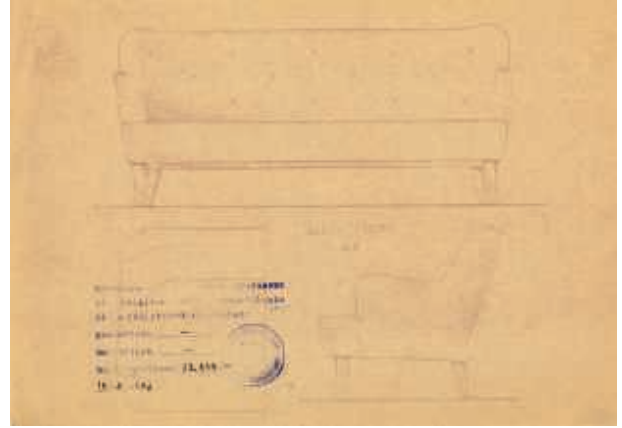
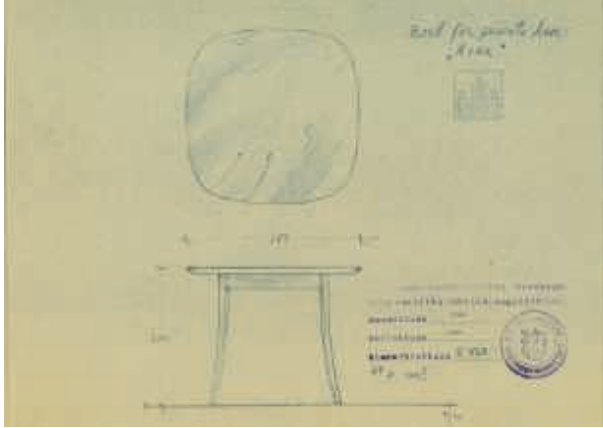
Kuva 182. Marianne Bomanin sohva ja sohvapöytä kuvattuna kansainvälisen *Decorative Art: The Studio Yearbookin* 1954–1955 kannessa. Sohvapöydän pääty oli laskettavissa viistosti alas lehtihyllyksi.

Tehtaille ehdotettiin hintojen vakauttamista ja alentamista ”suunnitteleamalla keinoja mainitun teollisuuden entistä suuremmassa määrässä rationalisoidmiseksi sekä valmistaiden standardisoidmiseksi”.¹⁰⁹³ Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallitus totesi nk. sarjatuotantotehtaiden jo pitkälti rationalisoidneen tuotantonsa. Johtajia keskusteltiin myös kysymys sarjatuotannon ja sarjatuotantotehtaan määrittämisestä. Keskenään erilaisten tehtaiden rationalisoinnin kehittäminen todettiin sodan olosuhteissa vaikeaksi.¹⁰⁹⁴

Kuitenkin tehtaanjohtajatkin pitivät edullisten huonekalujen tuotannon turvaamista tärkeänä, ja yhdessä muiden alan järjestöjen kanssa Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitto ehdotti nopeasti toteutettavana, yleisenä rationalisointitoimenpiteenä ns. kansan huonekalujen, päivittäin käytettyjen huonekalujen (tuolit, nojatuolit, laiskanlinnat, pöydät, lipastot, kaapit, hyllyt, sängyt, soivat, peilit ja jakkarat) valmistamista huolella mietittyyn, myös huonekalukaupan palkkioiden ja tärkeimmän raaka-aineen eli koivupuun hinnan

1093 P.M. puuseppäteollisuuden tuotteiden hinnoittelusta y.m. 7.12.1942, 2766:4, C2, SPTTLA, ELKA.

1094 Ibid.



Kuvat 183 ja 184. Bomanin huonekalumalleja, pöytä *Nona* ja sohva *Ruth*, joille on haettu hinta kansanhuoltoministeriöstä vuosina 1945 ja 1946.

huomioon ottavaan maksimihintaan.¹⁰⁹⁵

Näin valtiojohtoisella, alan järjestöjen kanssa yhteistyössä suunnitellulla tavalla standardoitujen kansanhuonekalujen valmistus aloitettiin keväällä 1943. Kansanhuoltoministeriön antama asetus määritteli ne huonekalutyypit, joita sai määrättyyn hintaan valmistaa ja myydä: tuolit, jakkarat, pöydät, kaapit, hyllyt, lipastot, sängyt ja sohvot sekä pirttikalustot. Lisäksi määriteltiin huonekalujen materiaalit, pitkälti rakennekin ja pintakäsittely. Näitä huonekaluja tehtaasivat valmistaa ja myydä ilman erikseen pyydyttäviä lupia. Kansanhuonekalujen listasta puuttuivat Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton tekemässä listassa mukana olleet nojatuolit ja laiskanlinnat, mutta huonekalutehtaille jäi mahdollisuus valmistaa muitakin, ”hienompia” malleja. Tällöin piirustukset tuli hyväksyttävä ja hakea kullekin valmisteelle myyntihinta kansanhuoltoministeriöstä. Lisäksi huomattavaa oli se, että standardisointi koski vain asumiseen liittyviä esineitä. Edelleen huonekalutehtaasivat valmistaa vapaasti julkisten tilojen huonekaluja.¹⁰⁹⁶ Asetus palveli suurta osaa huonekaluteollisuutta vuoden 1944 loppupuolelle, jolloin tuotantokustannukset nousivat niin, että valmistus asetushintoihin ei enää kannattanut. Valmistajat keskittyivät valmistamaan erikseen haettavaa lupaa ja hintaa vasten luettelon

ulkopuolisia malleja.¹⁰⁹⁷ Myös Bomanin arkistossa on useita kansanhuoltoministeriön antamalla hinnalla varustettuja piirustuksia: tuoleja, hyllyjä, pöytiä, kaappeja ja sohvia.

Avoimeksi kysymykseksi jää, valmistettiinkö Bomanilla vuoden 1943 asetuksessa luetteloitujen säädösten mukaisia malleja vai haettiin valmistettaville malleille jatkuvasti hinta ja lupa erikseen? *Ornamon vuosikirjassa* 1945 julkaistiin vuosien 1941–1945 toimintakertomuksen yhteydessä kuvituksena useita Carl-Johan Bomanin suunnittelema huonekaluja, joista osa oli yksinkertaisia tuoleja, mutta niihinkin ilmeisesti haettiin lupa ministeriöstä.¹⁰⁹⁸ Joka tapauksessa Oy Boman Ab oli niiden yritysten joukossa, joista Väestöliiton myöntämän kodinperustamislainan turvin nuoria pareja suositeltiin hankkimaan kalusteita.¹⁰⁹⁹

Sodan vielä jatkuessa (vain pari päivää ennen Neuvostoliiton suurhyökkäyksen alkamista) kesäkuussa 1944 kansanhuoltoministeriö asetti toimikunnan, jonka tehtävänä oli ”tutkia mahdollisuuksia ja tehdä valtioneuvostolle tarpeelliseksi katsomansa esitykset huonekalujen valmistuksen kehittämiseksi siihen suuntaan, että samalla kun pyritään valmistamaan parempia tuotteita pienemmällä kustannuksella, myös kotimaan suurtarpeen ja viennin vaatimukset voitai-

1095 Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitossa ehdotuksen taustatyönä oli tehnyt Stockmannin ja Keravan Puuseppätehtaan johto ilmeisesti K. M. Peltosen laatimalla suunnitelmalla. Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton, P. M. puuseppäteollisuuden tuotteiden hinnoittelusta y.m. Helsingissä 7.12.1942, 2766:4, C2, SPTTLA, ELKA; Förslag till rationalisering beträffande möbeltillverkningen i landet under krigstiden, Oy Stockmann Ab, Kervo Snickerifabrik, Kerava 1.12.1942, 2766:4, C2, SPTTLA, ELKA.

1096 Kansanhuoltoministeriön päätös huonekalujen valmistuksesta ja hinnoittelusta. No 326. *Suomen Asetuskokoelma* 1/1943, 582–586. Puuseppäteollisuuden kehitystä ja nykyhetken näköaloja, *Talouselämä* 31–32/1943. Ks. myös Sarantola-Weiss 1995, 124.

1097 Suomen Puuseppäteollisuuden Liiton asiamies Einar Wathén totesi vuoden 1945 lopulla *Puuseppä*-lehden näytenuumerossa, että lupamenettely oli monille tehtaille työlästä ja hakemusten käsittelykin oli hidasta. Einar Wathén, Onko säännöstely edelleen tarpeellinen huonekaluteollisuuden alalla? *Puuseppä* Näytenuumero/1945. Ks. myös Sarantola-Weiss 1995, 124.

1098 Julkaistuista kuvista puuttuu tuolimallien tarkempi suunnittelu- tai valmistusajankohta. Carl-Johan Bomanin arkistosta muutamiin näistä malleista löytyy piirustukset. Esimerkiksi sivulla 63 kuvattuun, vuonna 1944 patentoituun käsinojattomaan, ”tyyppituoliksi” kuvattuun, malliin on haettu hinta KHM:stä. I 2:1, CJBA, KA.

1099 *Nuorenparin Koti* 1945; Sarantola-Weiss 1995, 137–139.

siin tarvittaessa nopeasti tyydyttää.”¹¹⁰⁰ Sodan jälkeinen elämä jälleenrakennuksineen oli jo mielissä, ja suunnitelmiin tuli mukaan kotimaisen tarpeen lisäksi vienti.

Kansanhuoltoministeriön huonekalutoimikunta ehdotti uuden, valtion ja tehtaiden muodostaman yhteisyrityksen perustamista kolmella perusteella: yhteisellä viennillä, mallisuunnittelun kehittämisellä ja teknillisellä rationalisoinnilla. Tehtailijat vastustivat esitystä, jossa uhkana oli valtion sanelu tehtaiden toimintaan. Puheenvuorossaan SPTTL:n ylimääräisessä liittokokouksessa Carl-Johan Boman totesi sen, mikä oli myös alan yhteinen kanta

Olen sitä mieltä, että yksityistä aloitetta ja johtoa on, mikäli olosuhteet sallivat ja mikäli se on perusteltavissa, säästettävä valtion sekaantumisen enemmältä laajentamiselta. Tämä sitäkin suuremmalla syyllä, kun valtio – – jo nyt tarkkailee sekä palkkoja ja tarveaineita että luotonantoa ja hinnoitusta.¹¹⁰¹

Pitkässä puheenvuorossaan Boman totesi aluksi huonekalujen markkinatilanteen olevan onneton: vienti Saksaan, mikä oli helpottanut suurempien tehtaiden tilannetta sodan aikana, oli sotatilanteen muututtua kesällä 1944 lakannut, ja kotimainen kysyntä oli ”ai- van mitätöntä”. Jotain oli joka tapauksessa tehtävä. Vienti oli keskeinen asia, ja sen kehittämiseen huonekalutehtaat olivat jo perustaneet yhteistyöelimen, joka pohti kysymystä tahollaan.

Huonekalumallien kehittämisestä Boman totesi:

En vastusta määrätynlaajuista standardisoimista – mutta olen sitä mieltä, että me vielä elämme demokraattisessa yhteiskunnassa, missä yksilöllä pitää olla tilaisuus ja mahdollisuus kotinsa yksilöllisempään sisustukseen.¹¹⁰²

Demokratia, jota taideteollisuuskeskustelussa 1930-luvun taitteessa oltiin pidetty teollisen sarjatuotannon ja sitä kautta kehittyvän tasa-arvoisemman yhteiskunnan perusteluna, oli tässä yhteydessä myös Carl-Johan Bomanin lähtökohtana hänen puolustaessaan ihmisten oikeutta yksilöllisyyteen ja myös vapautta liiallisen teollisen standardisoinnin kahleista. Näin Boman otti kantaa moderniin huonekaluun ja laajemmin kodinsisustukseen ja sen esineisiin liittyvään kysymykseen yksilöllisyydestä (ks. luku 4), joka

1100 Kansanhuoltoministeriön kirje Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitolle, Helsinki 18.9.1944, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA. Ks. myös Sarantola-Weiss 1995, 121–125.

1101 Carl-Johan Bomanin puheenvuoro, Maamme puuseppäteollisuus..., Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton ylimääräisessä liittokokouksessa 11.10.1944, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA. Valtiojohtoisuuden kritiikistä Suomessa ks. Michelsen 2001, 106.

1102 Carl-Johan Bomanin puheenvuoro, Maamme puuseppäteollisuus..., Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton ylimääräisessä liittokokouksessa 11.10.1944; 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA.

oli ollut läsnä modernismiin liittyvässä taideteollisuuskeskustelussa pitkään. Näissä keskusteluissa yksilöllisyys oli usein liitetty taiteilijaan, suunnittelijaan, jonka vapaudesta toteuttaa persoonallista ilmaisuaan oltiin huolestuneita. Carl-Johan Boman puhuu tässä yhteydessä demokraattisen yhteiskunnan mahdollistamasta yksilön vapaudesta kodin asukkaan näkökulmasta, hänen oikeudestaan erilaisiin valintoihin oman kotinsa yksilöllisessä sisustamisessa.

Bomanin mielestä Suomessa tarvittiin Ruotsin mallin mukaista pitkäjänteistä työtä ”kotikulttuurin edistämiseksi” ja huonekalujen eli ”kotien käytännöllisen ja viihtyisän sisustamisen ensiöiden”¹¹⁰³ parantamiseksi. Yhdistysten ja liittojen järjestämät huonekalupiirustuskilpailut, joita oli useita juuri päättäneitä tai vireillä, eivät tähän yksin riittäisi, vaan tarvittiin entistä laajempaa yhteistyötä puusepäntekijien ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon kanssa järjestettäessä näyttelyitä, esitelmää, kilpailuja, sanomalehtipropagandaa sekä esimerkiksi laajoja markkina-, huonekalu- ja asuntotutkimuksia. Valistustyön kohteena pitäisi olla valmistajien sijaan pikemminkin ostava yleisö. Yleisön ”käsittämystä ja mielenkiintoa on innostettava hyviä, yksinkertaisia huonekaluja kohtaan – tyylijäljitelmiä vastakohtina.”¹¹⁰⁴

Itsekin näyttelytoimintaan pitkään osallistuneena Boman oli hyvin perillä siitä valistustyöstä, jota suomalaiset taideteollisuusyhdistykset olivat lähinnä näyttelyillään ja julkaisutoiminnallaan saaneet aikaan, mutta tässä tilanteessa hänen mielestään työtä oli jatkettava ”hyvien, yksinkertaisten huonekalujen” puolesta ”tyyliljitelmiä vastakohtana”. Boman puhuu tässä tyylihuonekalujen kohtalosta tehtailijoiden kanssa ja esimerkiksi Stockmannin satavuotishistoriikin kirjoittaneen Birger Damsténin mukaan myös Keravan Puusepäntehtaan johdossa ja Stockmannin piirustusosastolla oltiin myötämie- lisiä ”tyylihuonekalujen” valmistamisen kieltämiseen ”sillä nämä olivat vain olleet omiaan turmelemaan ostavan yleisön makua.”¹¹⁰⁵ Olosuhteiden tukemana myös vuonna 1941 perustettu Väestöliitto harjoitti makukasvatusta myöntäessään nuorille pareille kodinperustamislainoja. *Nuorenparin koti*-opaskirjan otsikko ”Älkää ostako ruokasalinkalustoja!” kuvaa kohtuullisen tiukkaa sävyä, jolla lainansaajia ohjattiin hankkimaan sodanjälkeisissä olosuhteissa käytännöllisempiä huonekaluja.¹¹⁰⁶ Myöhemmin puuseppäteollisuuden järjestöt kuitenkin myös puolustivat tyylihuonekalujen valmistusta todeten sen olevan lukumäärältään kuitenkin pientä ja ylläpitävän puuseppien ammattitaitoa.¹¹⁰⁷

1103 Ibid.

1104 Ibid.

1105 Damstén 1961, 201.

1106 *Nuorenparin koti* 1945.

1107 Puuseppäteollisuuden harjoittajien näkemys oli, että

Teknillistä rationalisointia Carl-Johan Boman kommentoi pitkälti samaan tapaan kuin vuonna 1930 julkaisemassaan artikkelissa ”Mitä teollisuutemme tarvitsee?” (ks. luku 3.1.3.). Hän kaipasi edelleen Suomeen asiantuntija-apua, erityisesti koulutettuja rationalisointi-insinöörejä ja muistutti jälleen Ruotsin esimerkistä, jossa sikäläisen teollisuusliiton alaisuudessa oli jo usean vuosikymmenen ajan toiminut maan teollisuuden hyödyntämä rationalisointiosasto. ”Ruotsin teollisuus saa varmasti olla tälle rationalisointiosastolle hyvin kiitollinen nykyisestä tunnustetun korkeasta tasostaan.”¹¹⁰⁸ Valtion avustuksella tällainen toimisto Bomanin mielestä tarvittiin Suomeenkin. Rauha ja jälleenrakennus oli jo Bomaninkin mielessä:

Mehän – – odotamme maailmanrauhan tuleamista, jolloin kauppatiet aukenevat ja pyörät jälleen pääsevät pyörimään täyttä vauhtia puuseppätehtaissa, siltä osaltaan auttaakseen sen rakentamisessa, mitä sota on murskannut.¹¹⁰⁹

5.1.3. Vienti kiinnostaa

Ajatusta huonekaluteollisuuden otollisista mahdollisuuksista Suomelle merkittävänä ventialana oli esitelty viimeistään 1910-luvulta alkaen.¹¹¹⁰ Vaikka sodan aikana, erityisesti vuosina 1943–1944, suuremmat puuseppätehtaat olivat vieneet tuotteitaan Saksaan, kansanhuoltoministeriön asettaman toimikunnan näkemyksen mukaan alan kehittäminen ”maallemme tärkeäksi vientiteollisuudeksi” edellytti alan organisoimista yhteistyöhön sekä voimakasta erikoistumista: tuotannon jakamista yrittäjien kesken siten, että ”jokainen tehdas olisi mahdollisuuksien mukaan erikoistunut vain muutamien harvojen artikkelilajien valmistukseen.”¹¹¹¹

1940-luvun perspektiivistä katsoen Bomanilla oli vientitoiminnasta monipuolista kokemusta jo vuosikymmenten ajalta – itse asiassa pidemmältä ajalta

kansanhuoltoministeriö suosi hinnanhakumenettelyn yhteydessä yksinkertaisia malleja, eikä kalliimmille tyylikalusteille tahtonut saada hyväksyntää. Huonekaluteollisuuden ja -kaupan järjestöjen P. M. säännöstelystä huonekalualalla ja sen jatkamisesta 23.4.1945, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA.

1108 Carl-Johan Bomanin puheenvuoro, Maamme puuseppäteollisuus..., Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton ylimääräisessä liittokokouksessa 11.10.1944, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA. Ruotsin ja Saksan teollisuuden rationalisoinnista ks. Michelsen 2001, 104–105.

1109 Carl-Johan Bomanin puheenvuoro, Maamme puuseppäteollisuus..., Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton ylimääräisessä liittokokouksessa 11.10.1944, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA.

1110 Esim. Kovero 1913; Kuoppamäki 1933. T oteutuneesta viennistä ks. Sarantola-Weiss 1995, 68–69, 77–78, 121, 126–128.

1111 Kansanhuoltoministeriön kirje Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitolle, Helsinki 18.9.1944, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA.



Kuva 185. Apukaappi ja tuoli, jonka Carl-Johan Boman patentoi vuonna 1944 (patentti nr 21794, ks. kuva 187). Ainakin tuoli nähtiin myös vuoden 1944 Taideteollisuusnäyttelyssä. Molemmille kalusteille haettiin hyväksyntä ja hinta kansanhuoltoministeriöstä. Vuoden 1954 varastoinventaarissa tuolin nimenä on *Faner / Vaneri*.

kuin kellään toisella tuon ajan suomalaisella huonekalualan yrityksellä. Carl-Johan Boman oli ollut asiassa aktiivinen aikaisemmin myös järjestötasolla, sillä 1930-luvun alussa hän toimi kokoonkutsujana puuseppäalan tehtaiden eräänlaisessa kriisikokouksessa, jossa käsiteltäviin asioihin vientikysymyksiin kuului.¹¹¹² Vuonna 1945 huonekalutehtaat perustivat viennin edistämiseksi uuden yhteistyöelimen, Suomen Puuvalmisteteollisuuden Vientiyhdistyksen, johon myös Boman Oy liittyi jäseneksi. Vientiyhdistyksen jäsenenä oli rakennuspuuseppäteollisuuden lisäksi Bomanin tapaan lukuisia muitakin huonekalutehtaita (esim. Askon tehtaat, Keravan Puuteollisuus ja Keravan Puuseppätehdas). Yhdistys organisoi yritysten ulkomaankauppaa, hoiti lisenssi- ja valuuttajärjestelyjä ja neuvotteli esimerkiksi englantilaisten, sotaolosuhteissa luotujen nk. Utility-huonekalumallien valmistamisesta ja viemisestä osina Englantiin. Vientitoimet eivät kuitenkaan laajassa mielessä onnistuneet, ja yhdistyksen toimintakin loppui vuonna 1949. Ongelmina nähtiin erityisesti Suomen korkea hintataso, rahdin kalleus, tullisuoajat, osin määrättyjen valmistusmateriaalien puute sekä myös itse huonekalujen malit, jotka eivät manner-Euroopassa menestyneet. Suomalaisten huonekalujen vienti oli varsin pientä 1950-luvun puoliväliin asti. Sekä resurssit että kiinnostus asiaa kohtaan olivat vähäiset, sillä kotimaan markkinat pitivät suomalaisvalmistajat kiireisinä. Sisustusarkkitehti Ilmari Tapiovaaran johdolla toiminut Keravan Puuteollisuus Oy ja erityisesti sen *Domus*-tuolin (1946) menestys vientituotteena oli tässä yhteydessä poikkeus.¹¹¹³

1112 Pöytäkirja johtaja Carl J. Bomanin kokoonkutsumasta puuseppäteollisuuden edustajien kokouksesta Hotelli Helsingissä 20.7.1932, 2766:2, C2, SPTTLA, ELKA.

1113 Sarantola-Weiss 1995, 126–128.



Kuva 186. Vientiä silmällä pitäen suunniteltu ja patentoitu tuoli (patentti nr 21794) vuodelta 1944. Tuoli koostui viimeistellyistä osista, jotka liitettiin yhteen ja kiinnitettiin ruuveilla. Osat voitiin pakata tiiviisti tilaa säästäten laatikkoon. Yllä olevan, kyseisen mallin nojatuoliversioita esittävän valokuvan taakse on kirjoitettu ”Paketfätöljer”, mutta myös nimitys ”Export” esiintyy Carl-Johan Bomanin arkistossa kyseisen tuolin yhteydessä. Tuolin materiaalina oli koivu, ja sen selkä- ja istuinosat olivat puristettua vaneria. Tuolista oli kaksi versiota: käsinjallinen ja ilman käsinjalkoja (ks. kuvat 185 ja 187). Irtopehmusteet toivat lisämukavuutta.

Tässä tilanteessa myös Carl-Johan Boman suunnitteli uusia huonekalumalleja vientiä silmällä pitäen. Vuosina 1944–1945 hän jätti kaksi patentihakemusta (jotka sittemmin hyväksyttiin) koskien tuoleja, joiden keskeinen idea oli tehokas pakattavuus juna- tai laivakuljetuksen aikana. Vuoden 1944 taideteollisuusnäyttelyssä Boman esitteli näistä ensimmäisen, jonka suunnittelussa oli kuitenkin ajateltu myös ulkomaanvientä. Koivusta valmistetusta tuolista käytettiin nimityksiä *Faner/Vaneri* ja *Paketfätölj*. Taideteollisuusnäyttelyssä erityisenä huomionkohteena olivat uusien, vasta perustettavien kotien tarpeet. Bomanin tuoli oli näyttelyssä osa ruokaryhmää, jonka esimerkiksi *Kotiliesi* toteusi ”nuoren parin kotiin” hyvin soveltuvaksi. Sigrid Schauman kehui Bomanin esittelemää vanerituolia kevyeksi ja ”uskomattoman mukavaksi” sekä arvosti tuolin mittasuhteita ja liitoksista tai rakenteesta syntyvää muodonantoa:

C. J. Bomans fanerstolar höra även till det bästa utställningen har att bjuda på. De äro lätta som rot-

tingsstolar och otroligt bekväma. Man märker inte att man här sitter på trä, något som beror på anpassningen efter människokroppen. Även här äro fogningarna eller konstruktionen understruken och ger stolen dess enda dekorativa element. Konstn att göra en möbel bekväm har alltid varit arkitekt Bomans styrka. Men han har även öga för uttrycket genom proportioner, något som hans vackra bord tydligt visar.¹¹¹⁴

Sen ominaispiirteenä oli tuon ajan vientihuonekaluille tyypillinen piirre, koottavuus. Keskeistä tuolissa oli se, että kuljetettava tuote oli jo tehtaalla pinnoitetaan täysin viimeistely ja käyttöönotettavissa muuttaman ruuvin kiinnittämisellä. Tuolin istuin ja selkänoja olivat taivutettua vaneria, jotka kiinnitettiin runkoon kolojen ja ulokkeiden sekä lopuksi muutaman ruuvin avulla. Patenttivaatimus kuului ”Irto-osainen tuoli, jonka litteät tai melkein litteät osat voivat olla valmiiksi pintakäsittely ja mitkä vastaanotettaessa liitetään yh-

1114 S., Konstflitföreningens utställning [*Nya Pressen* 1944], IV 2:1, CJBA, KA.

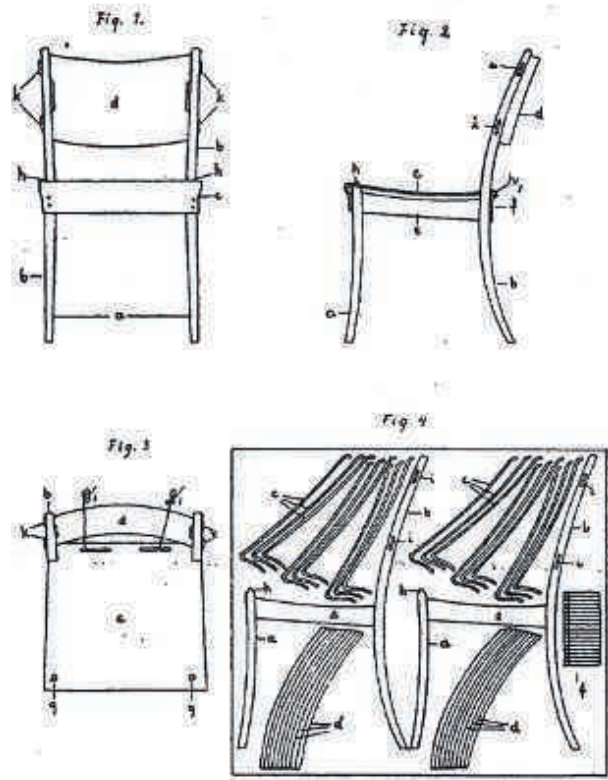
teen täysin valmiiksi tuoliksi, –”.¹¹¹⁵ Idea, joskaan ei muoto, oli hyvin pitkälti samantapainen kuin vähän myöhemmin Ilmari (ja Annikki) Tapiovaaran suunnittelemassa ja Keravan Puuteollisuus Oy:n valmistamassa, sittemmin menestyksekkääksi vientiutuotteeksi muodostuneessa *Domus*-tuolissa. Kuten tunnettua, Tapiovaarat olivat erityisen aktiivisia huonekaluviennin kehittämisessä sodan jälkeen. Vientiin soveltuvien huonekalujen ja pakkausten suunnittelun lisäksi he järjestivät aiheesta näyttelyinkin Strindbergin taidesalongissa vuonna 1947.¹¹¹⁶ Carl-Johan Bomanin toisen patentoiman tuolin (patentti no 22834, jätetty 9.11.1945, myönnetty 12.4.1948), josta käytettiin nimeä *Victoria*,¹¹¹⁷ takajalat olivat helposti irrotettavat. Boman suunnitteli erikseen myös tämän tuolin pakattavuutta kuljetuksia ajatellen.

Tämän tutkimuksen ulkopuolelle jää kysymys siitä, missä määrin Bomanin patentoimia vientituoleja todella myös vietiin ulkomaille. Bomanin suunnittelemat tuolit edustavat joka tapauksessa rationaalista huonekalusuunnittelua, joka lähti esiin konstruktiosta ja tarkoituksenmukaisuudesta määrättyyn tehtäväänsä (vientituoleja kuljetus purettavuus/paketointi) nähden ja sisälsi myös aikaisemmista tuoleista poikkeavan keksinnön (patentit).

5.1.4. Huolenpitoa puuseppien ja suunnittelijoiden koulutuksesta

Huonekalutehtaiden ongelmana oli ammattitaitoisten puuseppien puute sodan ja jälleenrakennuksen vuosina. Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton hallituksessa Carl-Johan Boman oli aktiivinen sekä puuseppien että myös huonekalu- ja sisustussuunnittelijoiden koulutusta koskeissa kysymyksissä. Aiheet ajankohtaistuivat vuosina 1945 ja 1946.

Kauppa- ja teollisuusministeriö pyysi Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitolta lausuntoa Taide-teollisuuskeskuskoulukomitean tekemästä mietinnöstä vuonna 1945. Työnantajaliitossa asiaan perehtyi juuri



Kuva 187. Carl-Johan Bomanin vuonna 1944 patentoima Tuoli (patentti nr 21794).

Carl-Johan Boman, ja hänen ehdotuksensa päätyi liiton kannanotoksi. Liitto kannatti valtion kustantamaa taide-teollisuuskeskuskoulua ja toivoi opiston kahden viimeisen vuosikurssin muuttamista korkeakouluksi ”kuten muissa kulttuurimaissa”. Lisäksi liitto toivoi, että suunniteltu opiskelijoiden koevuosi, ”valmistava osasto taide-teollisuusopistoa varten”, voitaisiin järjestää myös Helsingin ulkopuolella oleviin taide- ja taide-teollisuus-kouluihin, jotta myös maaseudun oppilaat saisivat yhtäläiset mahdollisuudet pyrkiä Helsingin taide-teollisuuskeskuskoulun oppilaiksi.¹¹¹⁸ Taide-teollisuusopiston opetusohjelman osalta liitto toivoi keskittymistä sommitteluun ja johonkin erikoisalaan syventymiseen. Erityisesti toivottiin, että huonekalupiirustusosastolle varattaisiin riittävästi opiskelupaikkoja. Puuseppäteollisuus näki alansa olevan kasvamassa, siten myös koulutettujen huonekalupiirtäjien ja sisustusarkkitehtien tarve lisääntyisi tulevaisuudessa.¹¹¹⁹

1115 Pat. hakemus n:o 21794, Tuoli, Carl Johan Boman, Helsinki 28.11.1944 (myönnettiin 10.1.1947).

1116 Ilmari ja Annikki Tapiovaaran ”koottavien vientihuonekalujen” näyttely järjestettiin Helsingissä, Strindbergin Salongissa 22.3.–7.4.1947. Ks. Korvenmaa 1997, 85, 244; Korvenmaa 2014, 20–28. Sodan jälkeen rintamapalveluksesta kotiutuneesta sisustusarkkitehti Ilmari Tapiovaarasta tuli huonekalujen tehokkaan sarjatuotannon ja vientitoiminnan näkyvä eteenpäinviejä. Tapiovaara ryhtyi yhteistyöhön rakennuspuuseppätehdas Keravan Puuteollisuus Oy:n kanssa ja yhdessä Annikki Tapiovaaran kanssa suunnittelemansa opiskelija-asuntola *Domus Academican* sisustuksen yhteydessä suunnitellusta yksinkertaisesta ja mukavasta *Domus*-yleistuolista (1946) tuli kaupallisesti menestynyt vientituote.

Tapiovaaran ja erityisesti *Domus*-tuolin vientimenestyksestä ks. Sarantola-Weiss 1995, 128; Korvenmaa 1997, 244–246; Korvenmaa 2009, 153–154. Sisustusarkkitehti Annikki Tapiovaaran roolista pariskunnan yhteistyössä ks. Aaltonen 2014, 56; Mäkikalli 2014.

1117 Valokuva IV 1:6, CJBA, KA.

1118 Toiminnan ulottaminen maaseudulle oli yleisemminkin Helsinki-keskeisen taide-teollisuusväen mielissä sota-aikana. Tämä näkyi mm. taide-teollisuusnäyttelyiden kehittämistä ja niiden Helsinki-keskeisyyttä kriittisesti pohtineen kotiteollisuuden tarkastaja, arkkitehti Yrjö Laineen muistiossa Suomen Taide-teollisuusyhdistyksessä vuonna 1943 tai Artekin johtajan Nils-Gustav Hahlin vuonna 1941 esittämässä ajatuksessa pyrkiä levittämään Artekin huonekaluja maaseudulle. Suhonen 2000, 151–153.

1119 Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliitto kauppa-



Kuva 188. Carl-Johan Bomanin viimeistään vuonna 1947 suunnittelema pikkupöytä *Antti* ja nojatuoli *Astrid*. Istuimessa on satulavyöpohja ja irtotyyny. Vuonna 1957 kirjatun tilauksen mukaan tuoli valmistettiin ”tummasta jalavasta, asiakkaan omalla kankaalla”.

Seuraavana vuonna (1946) Suomen Puuseppänteollisuuden Työnantajaliitto lausui näkemyksensä kauppa- ja teollisuusministeriölle Kotiteollisuuden Edistämiskomitean mietinnöstä, joka koski ammattioppilaskasvatuksen kehittämistä. Lausunnon taustatyön teki jälleen Carl-Johan Boman, nyt yhdessä Keravan Puuseppäntehtaan K. M. Peltosen ja liiton asiamiehen kanssa. Liitto oli huolestunut siitä, että tehtaisiin oli ollut yhä vaikeampi saada oppilaita. Tilanne oli monimutkainen, sillä ”jo vuosikymmeniä sitten” eri ammattikunnat olivat olleet ”nihkeitä” yrityksissä tapahtuvaan oppilaskasvatukseen nähden. Työehtosopimukseen oli kirjattu tehtaiden mahdollisuus palkata harjoittelijoita, mutta näiden pitempiaikainen kouluttaminen oli jäänyt palkka-vaatimusten vuoksi ”takapajulle”. Oppilaskasvatuskysymys liittyi ajankohtaiseen tuotantomenetelmien muutokseen tehtaissa:

Huonekaluteollisuutta harjoittavissa teollisuuslaitoksissamme on viimeksi kuluneina vuosina tapahtunut huomattavia muutoksia tuotannossa. Sarjatuotanto on olosuhteiden pakosta tässäkin teollisuudessa voittanut yhä enemmän alaa ja tätä teollisuusmuotoa on alan pienempienkin yrittäjien yhä pyrittävä lisäämään.¹¹²⁰

ja teollisuusministeriölle. 17.1.1945, 2766:5, C2, SPTTLA, ELKA.

1120 Suomen Puuseppänteollisuuden Työnantajaliiton lausunto ammattioppilaskasvatuksen kehittämisestä kauppa- ja teollisuusministeriölle 31.8.1946, 2766:6, C2, SPTTLA, ELKA.

Sarjatuotanto mahdollisti työntekijän nopean kouluttamisen määrättyyn työvaiheeseen, ja siten hyvät ansiot. Mutta liiton näkemys oli, että

Puuseppäteollisuuden kehittäminen edellyttää kuitenkin, että alalla aina olisi henkilöitä, jotka – – halusivat kehittää ammattitaitoaan pystyäkseen vaativampaankin ammattityöhön, – – myös mahdollisuuden kehittyä alansa erikoisasiantuntijaksi, jollaisena asianomaisella on mahdollisuus joko teollisuuden johtoon tai itsenäisenä yrittäjänä harjoittaa tuotannollista toimintaa.¹¹²¹

Ehdotuksena on, että ”ennen kuin työn tekijä katsotaan alallaan päteväksi ammattimieheksi, hänen olisi työskenneltävänsä määrätty vuodet puuseppäteollisuuden palveluksessa pystyttävä todistuksilla osoittamaan, että hän on myös suorittanut alallaan vaadittavan ammattiopetuskurssin”, jonka valtio ja kunta ”ottaisivat kantaakseen”.¹¹²²

Heti huonekalujen malli- ja hintasäännöstelyn loputtua vuonna 1947 *Puuseppä*-lehti haastatteli alan ihmisiä ”tunnustelukierroksellaan” alan liikkeissä. Bomanilla oli liikkeessään meneillään 75-vuotisjuhlanäyttely (ks. luku 5.2.). Tässä yhteydessä Carl-Johan Boman ilmaisi myös huolestuneisuutensa puuseppien koulutuksesta:

Työtä on paljon, hän kertoi ja mainitsi suurimman vaikeuden olevan saada taitavia työmiehiä. – Mielestäni on välttämätöntä, että puuseppätehtaat ottavat runsaasti oppilaita, jotta ammattitaitoisten puuseppien jälkikasvu turvataisiin.¹¹²³

Huonekalujen kysyntä oli suurta välittömästi sodan päätyttyä, mutta jo vuoden 1946 aikana kysyntä väheni. Edelleen jatkuvan hintasäännöstelyn vuoksi kansanhuonekaluja valmistettiin miltei tappiollisesti, ja niiden laatu heikkeni koko ajan. Asiakkaatkaan eivät olleet niistä enää kiinnostuneita. Valmistajat keskittyivät valmistamaan tilaustöitä, joiden hinnanhakukäytäntö purettiin vuonna 1946. Huonekalualan hintasäännöstelystä päätettiin luopua heinäkuussa 1947, mikä merkitsi sitä, että ensimmäisen kerran lähes viiteen vuoteen huonekaluvalmistajat saivat valmistaa huonekaluja vapaasti. Materiaali- ja energiapula kuitenkin jatkui, ja tilanne normalisoitui vasta vuosikymmenen lopulla. Erityisen vaikea kangaspula helpottui niin, että keskeisen korvikemateriaalin, paperikankaan valmistuksesta luovuttiin melkein kokonaan vuoden 1947 kuluessa.¹¹²⁴

1121 Ibid.

1122 Suomen Puuseppänteollisuuden Työnantajaliiton lausunto ammattioppilaskasvatuksen kehittämisestä kauppa- ja teollisuusministeriölle 31.8.1946, 2766:6, C2, SPTTLA, ELKA.

1123 Soile, Huonekalualan tämän hetken näkymiä, *Puuseppä* 8/1947, 7.

1124 Miestamo 1981, 58–62, 66; Sarantola-Weiss 1995, 121–125; Jokisalo 1957, 84–85, 93–97.



Kuva 189. Makuuhuoneenkalusto.

Huonekalujen vilkas kysyntä sodan ja jälleerakennuksen olosuhteissa houkutti alalle runsaasti uusia yrittäjiä ja työntekijöistä kilpailtiin. Osavien puuseppien työvoimapula aiheutti ongelmia Bomanillekin, joka oli tunnettu työntekijöidensä ammattitaidosta. Erityisen kiusallinen tilanne oli keväällä 1947 Turussa Wärtsilän omistuksessa olleen Crichton-Vulcanin telakan kanssa, joka sotakorvaustuotantonsa vuoksi kykeni maksamaan puusepille Bomaniin verrattuna jopa kaksinkertaisen palkan. Vuonna 1947 noin kymmenen puuseppää oli siirtynyt Bomanilta telakan palvelukseen.¹¹²⁵ Seuraavana vuonna Bomanilla työt oppipoikana aloittanut puuseppä Keijo Lehto kiinnitti huomiota tehtaan silloisten työntekijöiden korkeaan ikään.¹¹²⁶

¹¹²⁵ Asiaa käsiteltiin myös Suomen Puusepänteollisuuden työnantajaliitossa. Carl Johan Bomanin kirje Direktör Janssonille, Helsingfors 4.3.1947, 2766:6, C2, SPTTLA, ELKA; Sarantola-Weiss 1995, 122–123.

¹¹²⁶ Keijo Lehdon haastattelu, 16.2.2001.

5.2. Vain modernia, mutta kahdenlaista modernia – juhlanäyttely 1947

5.2.1. ”Hyvän käyttötaiteen juhlanäyttely”

Syksyllä 1947 Boman Oy juhli 75-vuotista historiaansa näyttelyllä.¹¹²⁷ Näyttely järjestettiin jälleen, kuten vuonna 1938, ensin Turun taidemuseossa, josta se kahden viikon kuluttua siirtyi Bomanin näyttelyhuoneistoon Helsinkiin, Kalevankatu 4:ään. Näyttely oli suosittu, lehtitiedon mukaan Helsingissä siihen tutustui ensimmäisen sunnuntaipäivän aikana peräti 3 000 ihmistä. Tungoksen nähtiin kertovan tavarapulaan tottuneiden ihmisten poikkeuksellisen suuresta kiinnostuksesta kodin esineitä kohtaan. Sodan jälkeen kodinsisustus- ja taideteollisuusnäyttelyt yleensäkin olivat usein yleisömenestyksiä.¹¹²⁸

Bomanin juhlanäyttelyn huonekalut olivat pääsääntöisesti Carl-Johan Bomanin suunnitteleimia, mutta yksittäisiä malleja olivat suunnitelleet myös

¹¹²⁷ Yrityksen perustamisesta tuli kuluneeksi 75 vuotta jo vuonna 1946, mutta mitä ilmeisimmin sodan läheisyydestä johtuvien poikkeuksellisten olosuhteiden vuoksi juhlanäyttely järjestettiin vasta vuonna 1947.

¹¹²⁸ S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947. Ks. Kruskopf 1989, 182–183; Peräläinen 1991, 85; Kalha 2013, 41.

Bomanilla vakituksessa työsuhteessa ollut Maija Taimi sekä Gunnel Nyman ja Marianne Boman, Carl-Johan Bomanin tytär, tuolloin Taideteollisuuskeskuskoulun huonekaluosaston 18-vuotias opiskelija. Vaikka ajankohdan aineelliset olosuhteet olivat rajalliset, Bomanin esittelemät huonekalut oli valmistettu osin arvokkaistakin materiaaleista.

Lehdistö otti Bomanin näyttelyn ilolla vastaan. *Hufvudstadsbladetin* Claus Tandefelt otsikoi arvostelunsa ”En jubileumutställning av god brukskonst”, ja Lilli Fougstedt *Astrassa* ”Vår möbelkonst blommar upp igen”.¹¹²⁹ *Turun Sanomissa* Weikko Puro pysähtyi pohtimaan näyttelyn suhdetta sodan ja sen jälkeisten vuosien leimaamaan nykyhetkeen – ”ajanhenkeen”. Hän totesi, että kyseisen kaltaiseen näyttelyyn mennessään voisi kuvitella näkevänsä ”näytteitä syvistä ristiriitaisuuksista ja niistä järkytyksistä, joita kansat ovat kokeneet, kuten juuri meidänkin kansamme.” Mutta Bomanin näyttelyn kuvastama yleisvaikutelma ilmensikin Puron mielestä yllättäen tulevaisuuden ”seesteisempiä maailmoja” ja se oli kävijälleen kuin ”tervehdys huomispäivästä”:

Tapaamme hillittyä, jaloa harmoniaa, seesteisen ilmehikästä hengenkäyntiä, harkitsevan viimeistelyn puhdistamaa herkkyyttä. Jotain lyyrillisen ilmehikästä ja herttaista kuvastuu siinä yleisessä pyrkimyksessä, jonka pohjalta arkkitehti Bomanin sovellettu taide on luotu.¹¹³⁰

Puro päättelikin, että taiteilijan yhteys

ajanhenkeen – – kulkee syvemmillä kuin päiväkohtaiset elämänilmaukset. Se edustaa uudistavaa hengenkäyntiä, sitä henkistä voimaa ja tasapainoisuutta, minkä varmaan jaloimmat henget ovat käyneen myrskyn jälkeen jo ennättäneet saavuttaa. On pidettävä seestyneen, jalostuneen ajatus[ta] van ja elämänrytmin ilmauksena sitä keventyneisyyttä ja herttaisen yksinkertaisuuden leimaamaa tulosta, johon tekijä on tuotannossaan päässyt. –

1129 Lilli Fougstedt, Vår möbelkonst blommar upp igen, *Astra* 11/1947; Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947. Lisäksi arvostelut ainakin Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947, 79; P-o., Boman Oy:n näyttely Taidemuseossa, *TS* 21.9.1947; Edv. E. Boman Oy:n huonekalunäyttely Taidemuseossa, *Uusi Aura* 15.9.1947; S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947; A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947. Huomiota kiinnittää, että päivälehtien osalta Bomanin näyttelystä kirjoitettiin arviot turkulaisten paikallislehtien lisäksi valtakunnallisesti levinneistä nimenomaan ruotsinkielisissä lehdissä. Nimimerkki Soile kirjoitti Bomanin näyttelystä osana huonekalualan ”ajankohtaisia näkymiä” käsittelevässä jutussaan puusepänteollisuuden erikoislehdessä *Puuseppä* 8/1947. *Suomen Kuvalehdessä* 46/1947 olleessa useita tapahtumia käsittelevässä ”Vuosikymmenten täytyessä” kuvakollaasissa Bomanin näyttelystä oli myös kuva.

1130 P-o., Boman Oy:n näyttely Taidemuseossa, *TS* 21.9.1947.

– [Näyttelyyn mennessään kävijän] on viisainta – – valmistautua omaksumaan näiden muotojen ja suhteiden kieltä ikään kuin huomispäivän tervehdyksenä aikamme ristiriitojen lapselle. Taiteilija näissä muotoyhdistelmissä johtaa ajatuksemme siis seesteisempiin maailmoihin ja tyvenen rauhallisten askarten keventyneeseen ilmapiiriin.¹¹³¹

Lilli Fougstedt kirjoitti *Taide*-lehdessä Bomanin juhlanäyttelyn tyylistä:

Niissä huonekaluissa, joita nähtiin näyttelyssä, oli aikamme uudet tyylilliset virtaukset otettu huomioon, ja piirtäjän sisin tarkoitus pääsi täysin oikeuksiinsa huolitellun ja vankkatekoisen valmistuksen ansiosta.¹¹³²

Åbo Underrättelseriin arvostelun näyttelystä kirjoittanut arkkitehti Anna-Lisa Stigell oli itse työskennellyt muutaman kuukauden ajan Bomanin piirustuskonttorissa 1920-luvun alussa.¹¹³³ Stigell totesi, että näyttelystä puuttuivat kokonaan ns. tyylihuonekalut ja historiapistit, ja hän korosti näkemiensä modernien huonekalujen ominaispiirteinä käytännöllisyyttä, mukavuutta, puhtaita linjoja ja muotoilua, joka toi esiin materiaalin luonteen:

Man varsnar en medveten strävan att tillfredställa moderna krav på god funktion, bekvämlighet och rena linjer, samt att anpassa formgivning till, ja, genom den understryka materialets karaktär.¹¹³⁴

Vaikka kysymyksessä oli siis tehtaan pitkää historiaa juhliava näyttely, se esitteli yleisölle huonekaluja vain edeltäneiden kymmenen vuoden ajalta. Bomanin 50-vuotisnäyttelyyn (1921) tai näyttelyyn Turun taidemuseossa (1938) verrattuna keskeinen ero oli se, että nyt näyttelyesineiden joukossa ei nähty yhtään esimerkkiä Bomanin oman historian varhaisajoilta eikä myöskään historiallisiin tyyliin viittaavista tyylikalusteista. Vielä vuonna 1938 modernien huonekalujen lomassa tätä tyylikalustelinjaa edusti mm. barokkikirstu vuodelta 1928. Pidän tätä linjausta ja sen ajoitusta sekä sodan jälkeisenä vuonna 1947 että yrityksen 75-vuotisjuhlien yhteydessä huomion arvoisena. Nyt – vaan ei vielä vuonna 1938 – Boman halusi esiintyä vain ja ainoastaan modernien huonekalujen kera. Oy Boman Ab oli Suomen vanhin toiminnassa oleva puusepäntehtas, mutta yrityksen pitkää historiaa juhlistavan näyttelyn viesti oli, että Bomanin tuotanto vuonna 1947 edusti oman aikansa ”modernia

1131 Ibid.

1132 Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947, 79.

1133 Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy:n työtodistus Anna-Lisa Ringbomille, Åbo 30.8.1924, Anna-Lisa Stigellin kokoelma, 1, Käsikirjoituskokoelmat, ÅAB. Lähdevinkistä kiitos Ulla Seppälä-Kavénille.

1134 A-L.S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.

tyyliä”. Sen voi nähdä kannanottona tyylikysymykseen. Kuten edellisessä luvussa nähtiin, puusepänteollisuuden edustajat olivat keskustelleet tyylikaluista sotavuosina ja säännöstelyn yhteydessä. Niiden valmistusta vastustettiin, ja säännöstelyn yhteydessä jopa kiellettiin, mutta säännöstelyn päätyttyä niitä sai taas vapaasti valmistaa. Tarvittaessa myös Bomanilla valmistettiin asiakkaan toiveiden mukaisia historia-tyylihuonekaluja vielä 1950-luvullakin, mutta selvästi aikaisempaa vähemmän.¹¹³⁵

Minkälaista sitten oli Bomanin tulkitsema huonekalujen moderni tyyli? Tähän kysymykseen vastasivat useat näyttelystä lehtiin kirjoittaneet arvostelijat. Näyttely osui ajankohtaan, jolloin keskustelua suomalaisesta käyttötaiteesta parhaillaan käytiin ja Bomanin näyttelyn avulla aiheeseen voitiin ottaa kantaa. Sodan jälkeen suomalaisessa taideteollisuuskeskustelussa kysymys *arkitavaran* merkityksestä ja sen saatavuudesta ajankohtaistui. Taustalla olivat sodan ja pulan herättämät konkreettiset tarpeet.¹¹³⁶ Oma impulssinsa suomalaiskeskusteluun oli tullut Ruotsista, jossa vuonna 1945 Nordiska Kompanietissa esillä ollut Arabian taiteilijakeskeistä, yksilöllistä ja uniikkia taidekeramiikkaa esiteltyä näyttely herätti ruotsalaisissa taideteollisuusalan ammattilaisissa kriittisyyttä funktionalistisen käyttötavaran puuttumisesta. Suomalainen taideteollisuus tai pikemminkin taidekäsityö nautti erittäin suopeasta vastaanotosta 1940-luvulla Ruotsiin, Tanskaan ja Norjaan suuntautuneessa näyttelytoiminnassa.¹¹³⁷ Näissä pohjoismaisissa taidekäsityötä korostaneissa näyttelyissä suomalaisen huonekalutaiteen rooli on nähty jääneen verraten pieneksi, ja positiivista vastaanottoa nauttivat taideteollisuuden aloista erityisesti keramiikka ja tekstiili, myös lasi.¹¹³⁸

Bomanin 75-vuotisjuhlanäyttely osui itse asiassa täsmälleen samaan ajankohtaan, jolloin *Hufvudstadsbladetin* palstoilla käytiin keskustelua hyvän käyttötaiteen puuttumisesta suomalaiskuluttajien ulottuvilta. Vuorineuvoksetar ja mm. yksi Artekin omistajista Maire Gullichsen aloitti keskustelun kriittisellä artikkelillaan ”Brukskonst på villovägar”. Hänen mukaansa kauniita arkiesineitä, taiteellisesti laadukkaita käyttöesineitä ei ollut tavallisen suomalaisen kuluttajan saatavilla, vaan niitä hankittiin tilauksesta ja ylellisyysesineiden hinnalla. Keskustelun jatkuessa esiin nostettiin mm. suunnittelijakoulutuksen puutteet tehdastuotannon osalta; sodasta johtuvat hintasäännöstely, tavara- ja materi-

aalipula; näyttelyissä loistavan taidekäsityön ja sarjatuotantoon soveltuvan taideteollisuuden välinen kuilu – todettiin, että vain harvat taiteilijat olivat kiinnostuneita molemmista –, alalle tulleet uudet pienyritykset ”kauhistuttavine” tuotteineen tai kauppioiden vähäinen kiinnostus ”taiteellisesti kunnianhimoisiin” huonekaluihin. Apua toivottiin mm. yhteistyön kehittämisestä taiteilijoiden ja teollisuuden välille; Helsingin Stockmannilla pian avautuvasta ruotsalaisesta, Svenska Slöjdföreningenin järjestämästä ”Bohag och bostad i Sverige” -näyttelystä, jonka mallista voitaisiin ottaa oppia, sekä erityisen taiteellisen toimikunnan perustamisesta taideteollisuustuotteiden laadun varmistamiseksi.¹¹³⁹

Käynnissä olleeseen keskusteluun viitaten lehden kriitikko Claus Tandefelt kirjoitti Bomanin näyttelystä. Tandefelt totesi, ettei Bomanin näyttelyssä nähty sen paremmin historiatyylejä (chippendale) kuin ”korsutyyläkään” (korsustil), jotka edellisten viikkojen keskustelussa oltiin mainittu. Näyttelyssä nousi esiin ”hyvä käyttötaide”, esineiden hyvä muoto ja laatu, oli kyse sitten ylellisyysesineistä tai halvemmista materiaaleista valmistetuista sarjahuonekaluista, joita molempia Bomanin mallistoon kuului.¹¹⁴⁰ Bomanin tuotannon keskeinen ominaisuus lehtiartikkelujen mukaan oli, kuten aiemminkin, valmistuksen korkea laatu. Tämän Bomanin ominaisuuden useimmat vuoden 1947 näyttelystä julkisuuteen kirjoittaneet tunnistivat ja olivat mielissään sen elinvoimasta.

Bomanin näyttelyn huonekaluja pidettiin arvosteluissa samanaikaisesti moderneina ja perinteisinä. ”Hyvässä mielessä perinteiset” huonekalut eivät olleet modernin tai nykyaikaisen vastakohta, kirjoitti Claus Tandefelt: ”Carl Johan Bomans möbler är i god mening traditionella. Ordet traditionell skall då ej fattas som en motsats till begreppet modern.”¹¹⁴¹ Tandefeltin mielestä Carl-Johan Bomanilla oli onni olla vapaa suunnittelijoita usein kahlitsevista tehtaan johdon ja myyntimiesten kannattavuuspuheis-

1135 Hemmo Päivärinnan haastattelu, 1.12.1992.

1136 Aikalaispuheenvuoroja ks. esim. Arttu Brummer, Temppeleitä vaiko koirankoppeja?, *Suomen Työ* 7/1940 ja Ilmari Tapiovaara, Hyötytaide ja teollisuus – tuotantokriisijän kysymyksiä, *Ornamon vuosikirjassa* 1945. Ks. myös Kalha 1997, 80–85; Suhonen 2000, 156–160; Korvenmaa 2009, 166.

1137 Kalha 1997, 38–60, 80–85.

1138 Ibid., 52–60.

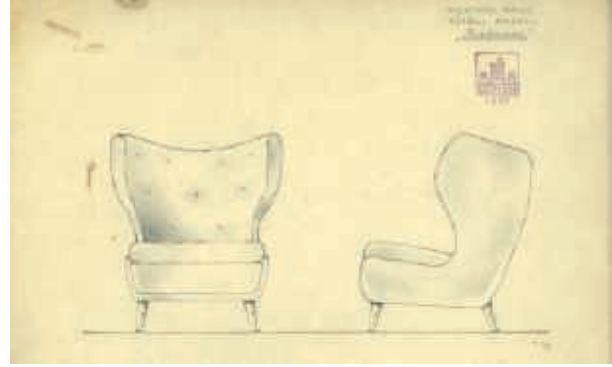
1139 Maire Gullichsen, Brukskonst på villovägar, *HBL* 26.9.1947. Ks. Myös Suhonen 2000, 158. Puheenvuoroon tarttui ensin Arabian taiteellinen johtaja Kurt Ekholm (Brukskonst under debatt, *HBL* 28.9.1947), sitten insinööri Antero Järvinen (Saklik kritik behövs, smaken bör höjas, *HBL* 5.10.1947) ja Magnus Henrikson (En konstnärlig nämnd för brukkonst behövs, *HBL* 5.10.1947) sekä lopuksi Taideteollisuuskeskuskoulun rehtori Rafael Blomstedt (Brukskonst under debatt, *HBL* 17.10.1947). Claus Tandefelt viittasi keskusteluun kirjoittaessaan Bomanin näyttelystä 8.10.1947. Harri Kalha on korostanut Tukholmassa vuonna 1945 järjestetyn Arabian näyttelyn Ruotsin taideteollisuusyhdistyksen julkaisemassa *Form*-lehdessä saamaa kritiikkiä arkitavaran puuttumisesta kotimaan keskustelun syyttäjänä. Kalha 1997, 83.

1140 Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947.

1141 Ibid.



Kuva 190. Tarjoiluvaunu sekä Marianne Bomanin suunnittelema pikkutuoli *Marianne*. Molemmat on valmistettu jalavasta.



Kuva 191. Marianne Bomanin suunnittelema lepotuoli *Marianne*.



Kuva 192. *Marianne*-lepotuolin käsinajattomuus sai innoituksen neulomisesta: näin puikoille jäi riittävästi tilaa tuolin sivuilla. Kuva julkaistiin Oy Boman Ab:n 75-vuotisjuhlanäyttelyyn viitaten *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1947. Lehden mukaan taustalla olevan kukkapöydän suunnittelija on Maija Taimi ja nojatuolin vieressä oleva radiopöydän Marianne Boman.

ta, mikä oli tullut esiin käynnissä olleessa *Hufvudstadsbladetin* käyttötaide-keskustelussakin. Boman sai ratkaista mitä ja miten tehdään. Tandefeltin mielestä tämä oli yksi syy siihen, että Bomanin huonekalut olivat korkeatasoisia myös taiteellisesti. Yrityksen pitkä ikä todisti puolestaan Bomanin konseptin toimivuudesta: ”Den behövs.”¹¹⁴²

Lilli Fougstedt pohti *Astraan* kirjoittamassaan

1142 Ibid.

arvostelussa Carl-Johan Bomanin suunnitteleminen huonekalujen ominaisluonnetta ja totesi, etteivät ne koskaan mene pois muodista tai tule vanhanaikaisiksi (”Boman-möblerna blir aldrig omoderna”). Niissä ei ollut ”erikoisuuden tavoittelua”, vaan ne olivat ”rauhallisia, itsestään selviä ja terveitä huonekaluja”. Niiden laatu kesti ohimenevien muotien vaihtelut, ja koska mihinkään ”liiallisuuksiin” ei suunnittelussa menty, huonekaluihin tuli ajattomuutta.¹¹⁴³ *Taide*-lehden arvostelussaan Fougstedt tiivisti:

Kaikissa arkkitehti Bomanin huonekaluissa on yhteisenä piirteenä se, ettei niissä milloinkaan huomaa vaikutuksen tavoittelua: ne ovat rauhallisia, puhdastyylisiä ja tarkoituksenmukaisia. Arkkitehti seuraa perhetraditioitten viitoittamaa tietä asettaessaan korkean laadun ensi sijalle. Huonekalut ovat taitavasti piirrettyjä, ja niiden muoto on tarkan harkinnan tulos.¹¹⁴⁴

Arvioidessaan huonekalujen ”jossain määrin mondeenia” ja ”kaikesta moderniuudesta huolimatta ehkä joskus hiukan tavanomaista” muotokieltä Anna-Lisa Stigell otti näkökulmaksi Bomanin asiakkaat. Hän muistutti Bomanin perinteisestä asiakaskunnasta, ”siitä osasta yleisöä”, joka on arvostanut ”ylellisyyttä standardin sijaan” tai ”hienoa arvokkuutta” vallankumouksellisten muotojen sijaan. Stigellin mukaan se moderni ilmiö, ”joka on saanut ehkä hieman harhauttavan nimen sarjahuonekalu”, esiintyi näyttelyn monissa ja hyvissä ”tyypeissä”.¹¹⁴⁵ Myös Sigrid Schauman, joka oli kirjoittanut Bomanin huonekaluista näyttelyiden yhteydessä 1920-luvulta alkaen, totesi: ”Även Boman har gjort och gör fortfarande billig standardmöbel, men tyngdpunkten i dess produktion har legat på kvalitet-svaran för en exklusiv publik.”¹¹⁴⁶

Bomanilla piirrettiin huonekaluja asiakkaille,

1143 Lilli Fougstedt, *Vår möbelkonst blommar upp igen*, *Astra* 11/1947.

1144 Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947.

1145 A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.

1146 S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947.



Kuva 193, 194 ja 195. Nojatuolimalleja vas. *Dora* ja kesk. *Disa*, jonka suunnittelijasta on lähteissä erilaisia tietoja. Mallin suunnittelijaksi on esitetty Carin Bryggmania, mutta Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan valokuvan taakse ”somittelijaksi” on kirjoitettu Carl-Johan Boman. Axel Haartman hankki *Disa*-tuolin Bomanin 75-vuotisjuhlanäyttelystä Turun taidemuseossa 1947. Kyseinen tuoli oli verhoiltu Dora Jungin suunnittelella ruskealla, kuviollisella paperikankaalla.

joiden titeleinä oli mm. vuorineuvos, johtaja, tohtori, tuomari, yliluutnantti, insinööri, arkkitehti, professori, majuri, konsuli, taidekauppias, maisteri, toimittaja sekä melko usein myös rouva tai neiti. Asiakkaille osoitettujen piirustusten joukossa on usein kopioita suosituista ja näyttelyissäkin esillä olleista kalusteista, kuten sohvista, tuoleista, ruokapöydistä ja senkeistä.¹¹⁴⁷ Sodan jälkeen huonekaluja hankkivat pieniin ja tilapäisiin koteihinsa myös nuoret, työssäkäyvät parit tai yksin asuvat henkilöt. Joskus hankintoihin tarvittiin omien varojen lisäksi sukulaisilta tai ystäviltä saatu taloudellinen apu.¹¹⁴⁸

Anna-Lisa Stigell huomautti myös, että termin ”sarjahuonekalu” (seriemöbler) merkitys oli hieman epäselvä. Näyttelyssä esillä olleista ”hyvistä tyypeistä” kriitikko poimi esimerkeiksi mm. Maija Taimin suunnitteleman tarjoiluvaunun, pikkupöydän ja osista rakentuvan kirjahyllyn (en byggar bokhylla), Gunnel Nymanin pikkupöydän ja Marianne Bomanin lepotuolin.¹¹⁴⁹ Näitä kutsuttiin ”sarjahuonekaluiksi”, vaikka niitä ei valmistettuakaan erityisen suurina sarjoina.

Keskeisessä roolissa Bomanin näyttelyn huonekaluissa olivat valmistusmateriaalit. Erityistä huomiota näyttelyssä herätti kotimainen, osin turkulainen jalava. Sodan taustaa vasten, ulkomaisten jalopuumateriaalien puutteessa (Bomanin tehdas puuvarastoineen tuhoutui kesällä 1941) kotimaisen jalavan käyttö lisääntyi. Carl-Johan Boman oli käyttänyt jalavaa jo ennen sotaakin, kuten vuonna 1937 suunnittelemisissaan



Kuva 196. Piirustus, sohva *Disa*.

huonekaluissa. Jalavan voimakasta syykuviointia hyödynnettiin koristeellisenä elementtinä mm. näyttelyn ”paraatiesineeksikin” kutsutussa cocktail-kaapissa, makuuhuoneenkalusto *Elsessä* ja kalastusaiheisessa pikkulipastossa.¹¹⁵⁰ Claus Tandefelt oli jalavasta ja sen käsittelystä innoissaan: ”Det utomordentligt vackra materialet i förening med en utsökt materialbehandling skänker betraktaren en nära nog sinnlig glädje.”¹¹⁵¹

Huolellisesti viimeistelyinä koristeelliset puumateriaalit tarjosivat mahdollisuuksia muotokieleltään yksinkertaisten esineiden estetiikkaan. Harri Kalha on ilmaissut ”moderni materiaaliestetiikka” ja ”taidekäsityön materiaaliromanttinen asenne” käyttäen liittänyt ilmiön tutkimuksissaan nimenomaan keramiikkaan, lasiin ja tekstiiliin osalta erityisesti ryijyyntä.¹¹⁵²

1147 Piirustukset, III 2, CJB, KA.

1148 Sirkka Rantasen haastattelu 18.4.2002; Kaija Kailan haastattelu 17.4.2002.

1149 A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.

1150 Jalavaa käytettiin myös esim. *CJB-47* sohvassa.

1151 Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947.

1152 Kalha 1997, 219–226. Ks. myös Mälikalli 2009, 212–215.



Kuva 197a ja 197b. Pukeutumispöytä *Elsen* koristeellista jalavapintaa.

Myös moderneissa huonekaluissa materiaalista tuli esimerkiksi juuri Bomanin tapauksessa tärkeä ilmaisullinen ja esteettinen tekijä.

Toinen näyttelyssä nähty makuuhuoneenkalusto, *Grace*, oli valmistettu mahongista. Ulkomaisen jalopuun käyttö ei ollut sodanjälkeisissä olosuhteissa itsestään selvää, ja eräässä kirjoituksessa todettiin, että ”jostakin oli onnistuttu hankkimaan” sen verran mahonkia, että kalustokokonaisuus oli voitu valmistaa. Erityisesti säännöstely oli kohdistunut kankaisiin, mutta Bomanin näyttelyssä nähtiin kuitenkin Dora Jungin pellavakangasta ja Suomen Käsityön Ystävien villakudonnaisia sekä painettuja puuvillakankaita, jotka oli saatu näyttelyyn erikoisluvalla.¹¹⁵³

Näyttelyssä huomiota keräsivät muutamat intarsiakoristellut kalusteet, joiden suhdetta voi pohtia muilla taideteollisuuden aloilla nähtyyn taidekäsityöhön. Ne edustivat huonekalusuunnittelua ja -valmistusta, jossa uniikki tai lähes uniikki kaluste valmistettiin taiteilijan suunnitelmien mukaan käsityönä vaativalla tekniikalla ja erityisillä materiaaleilla. Huonekalujen intarsiakoristeet ja seinäpaneelit olivat herättäneet huomiota Bomanin näyttelyesi-

neissä jo aikaisemminkin 1920- ja 1930-luvuilla (erityisesti vuoden 1938 näyttelyssä Turun taidemuseossa ja Helsingissä). Hjalmar Ericsson, joka oli tässä vaiheessa ollut Bomanin palveluksessa jo yli viisikymmentä vuotta, toteutti myös 75-vuotisnäyttelyn kalusteiden intarsiatyöt. Arvosteluissa hänestä käytettiin nimityksiä ”kuvanveistäjä”¹¹⁵⁴, ”découpeur”¹¹⁵⁵ tai ”huonekalutaiteilija”¹¹⁵⁶.

Anna-Lisa Stigell summasi näyttelyn edustavan kahta linjaa, molemmat moderneja, joissa yrityksen vanhaa osaamista hyödynnettiin:

Firman Boman är att lyckönska till detta framträdande, som både formellt och reellt visar möjlighet att tappa nyt vin på gamla läglar. Och man hoppas att firman med bevarande av de traditioner, som yrkesambition och höga kvalitetskrav betinga, skall kunna arbeta vidare på tvenne linjer, skall kunna tillfredställa både den köpkraftiga publik, för vilken man kan hålla levande en så dyrbar konstart

1154 Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947, 80.

1155 Lilli Fougstedt, Vår möbelkonst blommar upp igen, *Astra* 11/1947, 154.

1156 P-o., Boman Oy:n näyttely Taidemuseossa, *TS* 21.9.1947.

1153 A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.



som intarsians, och utnyttja sina tekniska resurser till goda seriemöbler för en vidare socialt skikt.¹¹⁵⁷

Stigell kuvasi Bomanin ”kahta linjaa” viittaamalla yhtäältä ”maksukykyiseen yleisöön”, jonka avulla esimerkiksi voitiin pitää elävänä intarsian kaltainen kallis ”taidelaji”, ja toisaalta laajemmalle ”sosiaaliselle kerrokselle” suunnatuista ”hyvistä sarjahuonekaluista”. Oy Boman Ab:n 75-vuotisjuhlanäyttely asetui keskelle muutosta, jossa yrityksen vanha toimintatapa asiakkaineen ja menetelmineen sekä sodan ja jälleerakennuksen myötä ajankohtaistuneet tarpeet kohtasivat. Suurin osa näyttelyn huonekaluista, joita arvosteluissa ensisijaisesti käsiteltiin, rinnastuvat yrityksen aikaisempaan, sotaa edeltävään tuotantoon, jossa käsityöllä ja jalopuulla materiaalina oli keskeinen rooli.

Näyttelyarvosteluista voi havaita myös sen, että näille erilaisille huonekalutuotannon linjoille ei ollut selviä nimityksiä. Puhuttiin ylellisyshuonekaluista tai loistohuonekaluista (lyxbetonade möbler, lyxmöbler, praktpjäs), joita valmistettiin käsityönä ja arvokkaista puumateriaaleista. Lisäksi arvosteluissa puhuttiin Bomanin sarjahuonekaluista, joita ei kuitenkaan niitäkään yleensä valmistettu suuria määriä, vaan joko yksittäin tai pieninä sarjoina puolivalmiista rungoista tilausten mukaan viimeistellen. Nämäkin huonekalut olivat pitkälti käsityönä tehtyjä.¹¹⁵⁸

1157 A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.

1158 Bomanille vuonna 1948 oppilaaksi tullut puuseppä Keijo Lehdon mukaan Bomanilla ei pyritty tekemään sarjatyötä, mutta erityisesti julkisten tilojen kohdalla joskus tehtiin suurempia sarjoja. Valmistus oli yksilöllistä ja tilausten pohjalta tehtyä, ”käsityötaitoista puutyön valmistusta”. Keijo Lehdon haastattelu 16.2.2001 ja kirje tekijälle 16.2.2001.



Kuvat 198a ja 198b. Asiakkaalle tilauksesta suunniteltu kalastustarvikkeiden lipasto vuodelta 1946. Suunnittelija Carl-Johan Boman. Kannen intarsian on suunnitellut Maija Taimi ja toteuttanut Hjalmar Ericsson.

1940-luvun loppupuolen yleisissä taideteollisuusnäyttelyissä yksilöllinen ja usein arvokas huonekalutaide sai sarjahuonekaluja suuremman huomion. Vuoden 1948 näyttelystä kirjoittaessaan nimimerkki K. N-nen pohti kriittisesti:

on syytä vain todeta, että näyttelystä lähtiessään jää jälleen kaipaamaan nykyaikaisen arkkitehdin nykyaikaiselle ihmiselle nykyaikaisia asunto-oloja varten luomia huonekaluja. — On luonnollista, että huonekalusuunnittelijamme mielellään haluavat näyttää taitoaan luomalla yksityisiä, jalopuusta valmistettuja loistohuonekaluja tai sisustaa jonkin ”rikkaan nuoremiehen työhuoneen”, mutta suomalaisten kotien yleistä tasoa ei siten saada nousemaan, ja ne monet, jotka haluaisivat luoda itselleen kauniin, tyylikkään ja viihtyisän ympäristön ja tulevat taideteollisuusnäyttelyyn toivoen löytävänsä sieltä jotain sellaista, jota he voisivat soveltaa omaan kotiinsa, poistuvat sieltä pieni pettymyksen tunne sydämessään.¹¹⁵⁹

Seuraavana vuonna nimimerkki K. F. kirjoitti *Hufvudstadsbladetissa* Taideteollisuusnäyttelyssä näkemistään huonekaluista nimenomaan taidekäsityön edustajina, asiaa erityisemmin kyseenalaistamatta, ja totesi huonekalusuunnittelun olevan taidekäsityön aloista hankalimpia:

Det är sant att möbelskapandet hör till de mödosammaste av konsthantverken. — Möblerna däremot riskerar att bli tråkiga. Den eviga tråkigheten är den tidlösa formens granne, liksom ett fjärilsflyktigt dagsmode bor vägg i vägg med det aktuella.¹¹⁶⁰

1159 K. N-nen, Yleinen taideteollisuusnäyttely, (*US* 15.12.1949 [po. 1948]), Kansio H, Ornamon arkisto, AA.

1160 K. F., Vem visar möbelsvägen?, *HBL* 9.12.1949.

K. F. kaipasi huonekaluihin kuitenkin enemmän koekielumieltä sekä muodonannossa, konstruktioissa tai materiaaleissa (”tavanomaisten” mahongin, pähkinäpuun tai jalavan rinnalle lasia, posliinia, metallia, kiveä, muovia). Lopuksi hän siteerasi Nils Gustav Hahlia, joka oli korostanut arkitavaran haasteellista kaksoistehtävää taiteena ja käyttöesineenä. K. F.:n mukaan yksilöllisen taidekäsityön kohdalla kaksoistehtävä oli vieläkin hankalampi. Persoonallinen ote oli kuitenkin tärkeä: ”Jag tror att både tristens och flyktighet kan övervinnas bara genom en stark uppladdning av det personliga. Först då utlöser äkta, meningsfull form.”¹¹⁶¹

Yksilöllisen, käsityötä ja jalopuuta käyttäneen huonekalutaiteen ”nimettömyyttä” kuvastaa vuonna 1950 *Kaunis Koti* -lehden artikkeli, jossa esiteltiin taideteollisuusalan ”luovien taiteilijoiden” joukossa Runar Engblom – myös Bomanin kanssa yhteistyötä tehnyt – monipuolinen taiteilija. Tässä yhteydessä huonekalutaiteen kaksijakoisuus ja Engblomin ominaislaatu suunnittelijana tuli esitellyksi seuraavasti:

Huonekalualalla on kotimainen, sosiaaliselle pohjalle rakentuva sarjahuonekaluteollisuus yleisölle eniten tunnettu. – Rinnan tämän korkeatasoisen huonekaluteollisuuden kanssa esiintyy meillä kuitenkin yksilöllistä usein mitä jaloimmista puuaineista käsityönä suoritettavaa huonekalusuunnittelua. – Hänen [Runar Engblom] huonekalunsa ovat jalomuotoisia ja hienostuneita, samalla kuin ne täyttävät uudenaikaiset käytännöllisyysvaatimukset. Runar Engblom on suunnitellut myös sarjahuonekaluja, –.¹¹⁶²

”Sarjahuonekalujen” rinnalla Engblom suunnitteli siis yksilöllisiä, (usein) jalopuusta käsityönä valmistettuja huonekaluja. Pitäisikö näitä esineitä nimittää *taidehuonekaluiksi*, rinnastaen niitä taidelasiin, taidekeramiikkaan tai taidetekstiiliin? Lehden kuvauksessa yksilöllinen, käsityönä ja jalopuusta toteutettava huonekalusuunnittelu erotetaan ”sosiaaliselle pohjalle rakentuvasta sarjahuonekaluteollisuudesta”, ja näin yksi huonekalukategoria erotetaan toisesta paitsi valmistustavan, myös ”sosiaalisella” perusteella. Eri huonekalukategorioiden määrittelyyn palataan vielä luvussa 5.3.4.

5.2.2. Pukeutumispöytä ja moderni nainen

Bomanin 75-vuotisjuhlanäyttelyn kauneimpana esineenä Claus Tandefelt *Hufvudstadsbladetissa* piti *Grace* -makuuhuoneen kaluston pukeutumispöytää (toalettibord).¹¹⁶³ *Taide*-lehden Lilli Fougstedt oli samoilla linjoilla: ”Näyttelyn ehkä kauneimpia

1161 Ibid.

1162 He luovat kauniimpaa ja parempaa, *Kaunis Koti* 2/1950, 27.

1163 Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947.

huonekaluja oli mahonkinen, erinomaisen tyylikäs, naisellisen sulavalinjainen ja samalla käytännöllinen pukeutumispöytä.”¹¹⁶⁴ *Puuseppä*-lehden toimittaja totesi: ”Upea peilipöytä on omiaan houkuttelemaan jokaisen naisen ääreensä.”¹¹⁶⁵

Grace on ääriviivoiltaan kaareva, mahongista valmistettu siistiytymiseen tai kaunistautumiseen tarkoitettu esine. Pöydän ääreen, lähelle peiliä tai peilejä – siinä on saranoiden avulla kääntyvät sivupeilit – on helppo asettua, sillä sen alla on väljästi jalkatilaa. Pöydän etureunassa on intarsiatekniikalla teakista toteutettu kasviköynnösaiheinen koriste.¹¹⁶⁶ Näyttelyssä oli esillä toinenkin pukeutumispöytä, joka kuului *Else*-nimiseen makuuhuoneenkalustoon. Pukeutumispöydät kalustoineen erosivat toisistaan paitsi materiaailtaan myös muotokieleltään: *Else*-kalusto oli valmistettu kotimaisesta jalavasta, ja se oli *Gracea* suoralinjaisempi, vailla intarsiaa, mutta jalavan voimakas raidallisuus toi myös *Elseen* materiaalista juontuvaa koristeellisuutta. Kummankin yhteyteen oli suunniteltu erillinen, pieni, pyörillä varustettu tarvekaunu, joka ”on tarkoitettu palvelemaan niin pulloja, puuterirasioita, voitelupurkkeja kuin muitakin ’make up’-välineitä”¹¹⁶⁷ ja joka oli helppo siirtää haluttaessa myös sängyn tai nojatuolin viereen.

Pukeutumispöydän yhteydessä kysymys esineen moderniuudesta liittyy väistämättä sukupuoleen – naiseen ja naisellisuuteen liitettiin niin huonekalun käyttäjä, muotokieli kuin huonekalumallien nimetkin. Toisin kuin aikaisemmin käsitelty 1920-luvun lopun lepotuoli, pukeutumispöytä oli vuonna 1947 kyseenalaistamatta naisten huonekalu, ja se liitettiin myös nimenomaan nykyaikaiseen (modern) naiseen. *Åbo Underrättelserin* Anna-Lisa Stigell kiinnitti huomiotaan siihen, että suunnittelemissaan pukeutumispöydissä Carl-Johan Boman oli onnistunut ottamaan huomioon nykyaikaisen naisen make up -tarpeet viehätysvoimansa ylläpidossa ja lisäämisessä:

– att han särskilt vinnlagt sig om den moderna kvinnans make-up: mjukt svängda toalettbord med ställbar spegel kompletteras i båda av ett litet rullbord med lådor för allt vad en dam kan behöva för att underhålla och öka sin tjuskraft.¹¹⁶⁸

Bomanin näyttelyn yhteydessä vuonna 1947 pukeutumispöytä näyttäytyy siis ajankohtaisena esineenä, vaikka huonekalutyypinä se ei suinkaan ollut uusi, eikä se myöskään aina ollut ollut pelkästään naisten huonekalu. Peiliin liittyvä, ehostautumiseen käytet-

1164 Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947.

1165 Soile., Huonekalualan tämän hetken näkymiä, *Puuseppä* 8/1947, 7.

1166 Valokuvan taakse kirjoitetut tiedot IV 1:6, CJBA, KA; Pukeutumispöytä *Grace*, yksityisomistus, BA.

1167 Ibid.

1168 A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.



Kuva 199. Carl-Johan Bomanin suunnittelema pukeutuspöytä *Grace* vuodelta 1947.

ty pöytä tunnettiin viimeistään uuden ajan alussa.¹¹⁶⁹ Pukeutuspöytien merkitystä vuoden 1947 näyttelykokonaisuudessa – ja niiden ajankohtaisuutta muutenkin – osoittaa se, että niistä kirjoitettiin lähes kaikissa näyttelyarvosteluissa, ja makuuhuoneen kalusto, jossa pukeutuspöytä on keskeisessä osassa, valikoitui myös usean näyttelyarvostelun kuvitukseksi.¹¹⁷⁰ Pukeutuspöydän saamaa erityis-huomiota Boman hyödynsi myös *Taide*-lehden arvostelua seuranneessa lehden numerossa julkaisemassaan mainoksessa.¹¹⁷¹ Koska pukeutuspöydät saivat Bomanin vuoden 1947 näyttelyssä varsinkin aikaisempiin näyttelyihin verrattuna suuren huomion, on kiinnostavaa pohtia, oliko ajankohdan ti-

1169 Mahdollisesti pukeutumiseen liittyvä pöytä tunnettiin jo antiikin aikana Välimeren alueen kulttuureissa, mutta nykyaikaisessa merkityksessä se tuskin on 1600-lukua vanhempi. Toalettbord. *Svensk Möbellektion III*, 1962, 192–193. Vuonna 1569 julkaistussa Stephen Batmanin teoksessa *A Christall Glasse of Christian Reformation* on kuva naisesta, joka peilailee itseään ikkunaseiniä vasten sijoitetun kapean pöydän päällä olevan peilin ääressä. ”Peilipöydältä löytyvät ehostamisessa tarvittavat esineet ja aineet.” Korhonen 2005, 36, kuvan tiedot sivulla 167. Vickery 2009, 279, 281, 284–285; Attfield 2000, 158–159; Cesare 2007, 9–20; Adlin 2013.

1170 Ks. kuvat *TS* 21.9.1927, *ÅU* 21.9.1947, *Puuseppä* 8/1947 ja *Taide* 4/1947.

1171 Bomanin mainos, Mahonkinen pukeutuspöytä Bomanin 75-vuotisnäyttelyssä, *Taide* 5–6/1947.

lanteessa jotakin erityistä pukeutuspöydän kanssa resonoivaa kulttuurista ainesta.

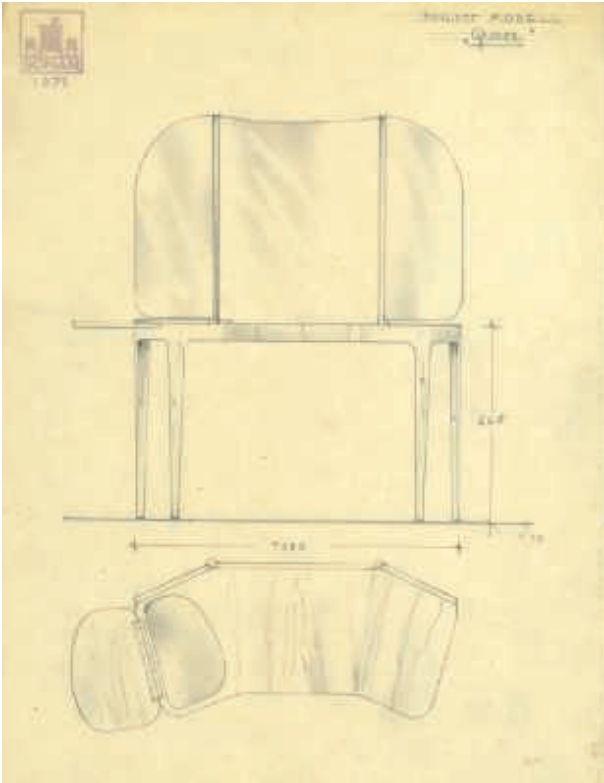
Bomanin näyttelyn arvosteluissa huonekalutyypin nimitykseen on syytä kiinnittää huomiota: nykyään nimeäisimme kyseisen huonekalun kampauspöydäksi tai peilipöydäksi, mutta vuonna 1947 sitä kutsuttiin suomenkielisissä arvosteluissa ”pukeutuspöydäksi” tai ”peilipöydäksi”. Weikko Puro *Turun Sanomissa* tapaili huonekalun kaunistautumiseen ja hiustenlaittoon liittyvää funktiota kutsumalla esinettä ”sukimispöydäksi”. Ruotsinkielisissä arvosteluissa vastaavaa moninaisuutta ei ilmene, vaan huonekalua kutsutaan nimellä ”toalettbord” (tai ”toilettbord”).¹¹⁷² Nimityksen epäyhtenäisyyttä suomen kielessä voi pohtia oireena huonekalun luonteesta ja käytöstä – ja näissä kyseisenä ajankohtana tapahtuneista muutoksista. Se, että selvästi kasvojen ja hiusten laittamiseen liittyvistä esineistä käytettiin nimitystä pukeutuspöytä ei tarkasti ottaen kuvannut esineiden varsinaista käyttötarkoitusta, vaan oli pikemminkin huonekalutyypin historiasta tuleva jatkumo. 1930-luvulla suosittujen kookkaiden (korkeiden tai pyöreiden) peilien ja senkki tai lipasto -tyyppisten, koko vaateparren tutkailuun soveltuvien yhdistelmien jälkeen Bomanin molemmat vuonna 1947 nähdyt mallit tuntuvat alleviivaavan niiden käyttöä nimenomaan kauneudenhoidon ja kampausten parissa tai korujen tai asusteiden pukemisessa.¹¹⁷³

Vaikka nimenomaan peilin ja naissukupuolen välinen yhteys oli jo 1500-luvulta alkaen vahva,¹¹⁷⁴ pukeutuspöytä oli pitkään myös miesten huonekalu ja sen eriytyminen sukupuolen mukaan alkoi vasta 1700-luvun puolivälin jälkeen. Englantilaisista 1700-luvun kodinsisustusta tutkineen Amanda Vickeryn mukaan huonekalujen jaottelu sukupuolen mukaan alkoi näkyä huonekaluvalmistajien katalogeissa ja malliluetteloissa 1700-luvun puolivälin jälkeen, kuten Thomas Chippendalen *Gentleman and Cabinet-Maker's Directorin* 3. painoksessa vuonna 1762 ja 1790-luvulle tultaessa laajemmin sanomalehtimainoksissa. Juuri pukeutuspöytä oli kirjoituspöydän tai kirjoituslipaston ohella niitä

1172 Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan *Grace*-pukeutuspöytää esittävän valokuvan taakse kirjoitetussa englanninkielisessä kuvauksessa käytetään nimitystä ”dressing table”. Englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa kyseisestä huonekalutyypistä käytetään edelleenkin nimitystä ”dressing table”, amerikkalaisittain myös ”vanity”.

1173 Kookkaan peilin ja sen alapuolella olevan pöydän, konsolipöydän, hyllyn tai lipaston yhdistelmä oli pitkään esiintynyt sisustuksissa muissa huonetiloissa, erityisesti salien ja hallien sisustuksissa. Peilin ja pöydän yhdistävä huonekalu eri muodoissaan eri aikoina liittyy muuttuneisiin käyttötappoihin ja huonetiloihin historian varrella: peseytymispöytä tai pukeutuspöytä (tai parranajopöytä shaving table); peili ja pöytä (hallin yhdistelmä, 1932, tai salin korkea peili (trymoo, ransk. trumeau) ja konsolipöytä).

1174 Korhonen 2010, 67 ja passim.



Kuva 200. Pukeutumispöytä *Grace*.

huonekalutyyppejä, joita alettiin erikseen osoittaa naisille ja miehille. Miesten pukeutumispöytään liittyi erityisesti myös parranajo.¹¹⁷⁵ Vähitellen pukeutumispöytä – siis pöytä, johon kuuluu peili ja laatikoita tarvikkeita varten – vakiintui nimenomaan naisten huonekaluksi ja se levisi aristokratiin ja säätyläistön sisustuksista 1900-luvulle tultaessa yhä laajemmalle sosiaalisella kentällä.¹¹⁷⁶

Myös Nikolai Bomanin Höyrypuusepäntehdas valmisti peilillisiä lipastoja ja kaappeja osana peseytymi-

1175 Vickery 2009, 279–287. Amanda Vickeryn mukaan vielä 1700-luvun lopulla sukupuoli ei erityisesti näkynyt esineiden muotokielessä. Naisille suunnatut kalusteet olivat kooltaan pienempiä, mutta esimerkiksi materiaaleiltaan ne eivät eronneet miesten vastaavista huonekalumalleista. On myös kiinnostavaa, että sen jälkeen, kun huonekalumalleja alettiin eriyttää sukupuolen mukaan, pukeutumis- tai parranajopöydästä tuli miehille osoitetuista huonekaluista suosituin tyyppi. Lisäksi esiintyi malleja, jotka oli muunnettavissa joko miehen tai naisen käyttöön. Vickery 2009, 284–285. Judy Attfieldin mukaan myöhemmin pukeutumispöytään (dressing table) lisättiin naisellisiksi miellettyjä koristeita, kuten poimutettuja kankaita, rusetteja ja tupsuja. Attfield 2000, 159. Jo 1700-luvulla pukeutumispöydän ominaisuuksiksi tulivat ylös nostettava peili ja avattavat levyt, joiden alla oli säilytystilaa. Sitten peili kiinnitettiin (j)alustaansa siten, että sitä saattoi liikuttaa, ja 1900-luvulla peilistä alettiin tehdä – Bomanin näyttelyssä nähtyjen *Gracen* ja *Elsenkin* tapaan – myös kolmi-osainen, jolloin säädettävien sivupeilien avulla käyttäjä saattoi nähdä kasvonsa ja kampauksensa helposti myös sivulta. Fleming & Honour 1996 [1977], 647–648.

1176 Ks. Attfield 2000 ja Cesare 2007.

seen liittyviä kalusteita ja muita makuuhuoneiden kalustokokonaisuuksia 1800- ja 1900-luvun taitteessa.¹¹⁷⁷ 1920-luvulla Bomanin makuuhuonekalustojen yhteydessä nähtiin rakenteeltaan samantapaisia peilipöytiä kuin vuoden 1947 mallitkin.¹¹⁷⁸ Carl-Johan Bomanin arkistossa on lukuisia asiakkaille piirrettyjä pukeutumis- ja peilipöytämalleja myös 1930- ja 1940-luvuilta. Yksi niistä on Bomanilla työskennelleen Tuja Kirkkalan vuonna 1937 signeeraama *Rococo*-makuuhuoneenkalustoon kuulunut malli, jonka viittasi nimensä tyyliin lähinnä pyöreän peilin alaosan koristeessa ja lipaston jalkojen muodossa.¹¹⁷⁹ Tyyliiltään moderni oli puolestaan Gunnel Nymanin suunnittelema, Bomanin valmistama malli vuodelta 1937.¹¹⁸⁰

1700-luvulla huone naisen pukeutumispöydän ympärillä oli sosiaalinen, puolijulkinen tila, jossa valmistauduttiin talon emännän rooliin. Ylhäisönaisen pukeutumispöytä sijoitettiin edustavasti sisustettuun pukeutumishuoneeseen (boudoir). Siellä tapahtuva pukeutuminen ja laittautuminen oli sosiaalinen, seurustelua sisältänyt tilanne, johon osallistui palvelijoiden lisäksi myös muita henkilöitä, ystäviä ja sukulaisia – ja tässä yhteydessä vastaanotettiin myös vieraita. Pukeutumispöydät toilettitarvikkeineen olivat myös kuluttamiseen liittyviä statusesineitä.¹¹⁸¹

1177 Peili osana piironkia tai pesupöytää löytyy Bomanin varhaisimmasta, piirretystä kuvastosta 1800- ja 1900-luvun taitteesta. Ajallisesti seuraavat mallikokonaisuudet, Carl-Johan Bomanin arkistossa olevat kaksi valokuva-albumia, sisältävät lukuisia peilipöytiä ja -kaappeja osana makuuhuoneiden kalustoja. Ks. mallit 505, 506, 507, 525, 538, 544, 546, 551, 558, 565, 566, 567, 578, 579, 593, 594, 611, 618. N. Bomans Ångsnickeri, mallikansio s.a. [1906–1911], IV 1:2, CJBA, KA.

1178 Valokuva, IV 1:4, CJBA, KA. Ks. myös esimerkiksi Turun museokeskuksen kokoelmissa oleva peilipöytä vuodelta 1921, valm. Ab N. Bomans Ångsnickeri Oy, TMM20712:6, Turun museokeskus, Finna. Carl-Johan Bomanin arkiston makuuhuoneen kalustojen valokuvien yhteydessä pukeutumispöytä nimetään sanalla ”toilett” tai ”toalett”, joka esimerkiksi vuonna 1912 ilmestyneessä K. Cannelinin *Ruotsalais-suomalaisessa sanakirjassa* käännetään ”pukupöytä” tai ”peilipöytä.”

1179 Piirustuskokoelmasta löytyy myös peili- ja kirjoituspöytä-yhdistelmä. III 5:3b, CJBA. Pukeutumis- tai peilipöytäpiirustuksissa tilaajat ovat sekä naisia että miehiä. Samoin esim. cocktail-kaappien yhteydessä – niitäkin ovat tilanneet sekä miehet että naiset. Tilaaja ei toki välttämättä ole esineen ensisijainen käyttäjä.

1180 Ks. Aav 2009, 106–107.

1181 Virike tuli Ranskan hovista, jossa naisten merkitys hovityyliin määrittelijöinä kasvoi Madame de Pompadourin aikana. Ruotsalaisen ylhäisaatelin elämäntapaa ja kuluttamista tutkineen Johanna Ilmakunnaan sanoin: ”Makuuhuoneesta, budoaarista ja kabinetista sekä niiden kalusteista kuten juuri toilettipöydästä tuli 1700-luvulla näyttämöitä, joilla eliittien naiset ja myös miehet pukeutuivat ja hoitivat kauneuttaan julkisin seremonioin, joissa huoneiden sisustuksella ja toilettitarvikkeilla oli suuri merkitys kuluttamisen, vaurauden ja elämäntavan symboleina. Eliittien naiset maalauttivat it-



Kuva 201. Makuuhuoneenkalusto *Elsen* pukeutumispöytä tuoleineen, tarvikavaunu ja sänky.

Peilillisen pukeutumispöydän käyttö liittyi siis paitsi pukeutumiseen erityisesti myös kaunistautumiseen, hiusten laittamiseen, kasvojen hoitoon ja meikkaamiseen. Kauneudenhoito, kaunistautuminen ja kosmetiikan käyttö – ja tämän moralisointi – liittyivät ja liitettiin naiseen jo uuden ajan alussa.¹¹⁸² Luonnollisuuden ja keinotekoisien välinen ambivalenssi näkyi 1800-luvulle tultaessa esimerkiksi viktoriaanisen naisen meikittömissä kasvoissa (hyveellinen luonnollisuus), joita tilanteen vaatiessa saatettiin kuitenkin ehostaa nipistelemällä poskia tai puremalla huulia yhteen. Keinotekoisuus taas näkyi koristeellisessa vaatetuksessa ja korsetin muovaamassa vartalossa. Kasvojen maalaaminen liittyi seksuaalisen moraalien näkökulmasta tehtyyn ”hyvän” ja synnillisen ”huonon” (”julkisen”) naisen erotteeluun. Viktoriaaninen sisäisen ja ulkoisen puhtauden ihanne sai kuitenkin vastaansa meikkaustuotteiden jatkuvasti lisääntyvän tarjonnan, ja 1900-luvulle tultaessa erityisesti amerikkalainen kosmetiikkateollisuus suuntautui voimakkaasti myös eurooppalaisille markkinoille. Meikkejä markkinoitiin naisille välineenä yksilöllisyyden tutkimiseen ja esittämiseen modernissa maailmassa. Mainokset markkinoivat ja esimerkiksi elokuvat levittivät ehostamisen käytön

sestään muotokuvia, joissa he istuivat ylellisesti sisustetuissa pukeutumishuoneissa toilettipöytänsä äärellä.”. Ilmakunnas 2012, 244, ks. myös 243–245 sekä Attfield 2000, 158–159.
1182 Korhonen 2005.

malleja suurelle yleisölle.¹¹⁸³

Kosmetiikan kulttuurinen asema oli kuitenkin ristiriitainen, ja sen käyttö aiheutti hämmennystä tai paheksuntaa esimerkiksi nk. uuden naisen hahmoa koskevassa julkisessa puheessa 1920-luvun Suomessa.¹¹⁸⁴ Mitä enemmän naiset astuivat julkiseen sfääriin myös kasvojen ehostamisesta, ”kasvojen laittamisesta”, tuli kuitenkin sallitumpaa ja lopulta keskeinen keino sosiaalisen identiteetin rakentamisessa ja esittämisessä.¹¹⁸⁵ Kathy Peissin mukaan 1930-luvulle tultaessa meikeistä ja meikkaamisesta oli tullut olennainen osa amerikkalaisnaisten itseilmaisua ja uskoa siihen, että identiteetti oli ostettavissa oleva tyyli.¹¹⁸⁶ Eri maiden välillä oli eroja naisten kosmetiikan käytössä, mutta 1940-luvulle tultaessa myös Suomessa ”meikeistä muotoutui naisten asemassa tapahtuneen muutoksen symboli” ja ehostukseen liittyi ”moderni leima”.¹¹⁸⁷

Vuonna 1947 Bomanin kampauspöydän äärellä ollut mahdollinen naiskuluttaja oli elänyt aikana,

1183 Peiss 1998, 144, passim. Myös peilien suosio kasvoi 1800-luvulla, ja nimenomaan kasvavalle keskiluokalle peili, samoin kuin markkinoille tullut valokuva, oli tärkeä itsereflektion väline. Peili oli keskiluokalle ”muiden silmien” korvike, väline, jolla omaa vaatetusta ja siisteyttä esimerkiksi saattoi tarkastella. Ks. Salmi 124–125.

1184 Vehkalahti 2000; Frigård 2002, 142.

1185 Peiss 1998; Attfield 2000, 164.

1186 Peiss 1998, 4.

1187 Frigård 2002, 142. Ks. myös Attfield 2000, 163.

jolloin modernia naiseutta oli voimakkaasti tuotettu niin elokuvassa, kirjallisuudessa kuin lehdistössäkin. Sota-ajan on nähty korostaneen sukupuolta ajattelua jäsentävänä periaatteena, ja kosmetiikalla oli tässä yhteydessä ristiriitainen roolinsa sekä patriarkaalisen järjestyksen tukijana että naisten uudenlaisen toimijuuden merkinä. Yksityiseksi miellettyyn kauneudenhoitoon tuli yhteiskunnallinen ulottuvuus.¹¹⁸⁸ 1940-luvun kosmetiikkamainoksia suomalaisissa lehdissä ja suosittuja kauneudenhoito-oppaita tutkineen Johanna Frigårdin mukaan kauneuden avulla naiset ikään kuin värvättiin ”suuremman kokonaisuuden, kansakunnan palvelukseen.”¹¹⁸⁹

Kaunistautuminen ja ulkonäön hoito nähtiin mainoksissa kaikille naisille hyväksyttävänä, jopa isänmaallisena tekona ja velvollisuutena. Kosmetiikkaan liittynyt vähättely torjuttiin liittämällä se luonnollisuuteen. Ajatus oli, että ehostaminen toi esiin naisen luonnollisen kauneuden. Lisäksi se liitettiin siisteyteen ja terveyteen, ja edelleen kaikki tämä liitettiin sota-ajan olosuhteissa tärkeään itsen kontrolliin. Kauneudenhoito ja kosmetiikka voitiin nähdä mainoksissa osana kotirintaman selviytymistä ja perheiden hyvinvointia ja kosmetiikan kuluttaminen jopa kansantalouden tukemisena. Sota-ajan ankeuden keskellä kosmetiikkamainoksissa ylläpidettiin myös haaveilun, turhuuden, levon, kepeyden ja ylellisyyden ulottuvuutta.¹¹⁹⁰ Mainosten luoma ympäristö oli vakavarainen, joskus jopa yläluokkainen: sodan olosuhteissa kosmetiikka ei ollut sellaista välttämättömyyttä, jota oltaisiin säännöstelty, vaan kyse oli nimenomaan rahalla ostettavasta ylellisyydestä. Sodan jälkeen kosmetiikkamainonnassa nousi jossain määrin esiin myös seksuaalisuus, tällöin kuitenkin mainosten viesti pidettiin hyvin tarkkana keinokeisuuden ja luonnollisuuden välillä.¹¹⁹¹

Naiskuvia kotimaisessa elokuvassa, eritoten ns. modernissa komediassa (1935–1947) tutkinut Anu Koivunen on korostanut sitä, miten moderni nainen edusti tässä suosituksessa elokuvan lajityypissä nimenomaan yhteiskunnallista muutosta, jopa suorastaan sen katalysointia.¹¹⁹² Kulutuskulttuurin kehityksessä elokuvat olivat keskeisiä paitsi itsessään kulutettavina tuotteina myös tarjotessaan katsojille uudenlaisia kuluttamisen kohteita ja malleja. Ne kuvasivat tyypillisesti kaupunkimaiseen, vauraasti sisustettuun, ”mondeeniin” miljööseen sijoitettua keski- tai yläluokkaista elämäntapaa. Elokuviin päähenkilöt ovat ”oikealla tavalla moderneja”,

”vauhdikkaita, älykkäitä, sanavalmiita ja aktiivisesti oman elämänonsensa eteen toimivia nuoria naisia, jotka koettelevat sovinnaisia sukupuoli- ja käyttäytymismalleja.” Hän ”pukeutui muodikkaasti, asui modernisti sisustetussa boksissa” ja viihtyi vapaa-aikanaan ravintoloissa, elokuvissa ja matkoilla. Koivusen mukaan elokuvien uusi nainen oli osa moderniksi merkittävä elämäntyyliä.¹¹⁹³ Esimerkiksi suosittu näyttelijän Lea Joutsenon tähtikuvassa ”porvarillinen ihanne naisesta kodin hengettäenä sekä yhteiskunnalliseen äitiyteen liitetty ajatus naisesta yhteiskunnan moraalisenä tukipylväänä suhteutuvat konsumeristiseen yksilöllisyyden ja nautinnon retoriikkaan.”¹¹⁹⁴

Kirsi Saarikangas (1998) on tarkastellut modernin asunnon makuuhuonetta perheen perusyksikön, avioparin, manifestaationa, jälkeläisten tuottamisen ja seksuaalisuuden paikkana. Kyseistä huonetilaa tuli (määrittelyn mukaan) käyttää vain makuuhuoneena, ja sen kalustuksen tuli olla yksinkertainen. Pukeutumispöydät eivät kuuluneet välttämättömiin kalusteisiin, mutta esimerkiksi Bomanin sodan jälkeisiin makuuhuoneiden kalustokokonaisuuksiin ne kuuluivat. Kuten edellä on nähty, myös koristeellisuus – joko puumateriaali itsessään tai siihen tehty koristekuvio – oli osa näitä esineitä. Jo 1937 näyttelyissä esillä ollut vuodesänky rottinkipunos-päätyineen on kiinnostava koristeellisuuden näkökulmasta. Materiaalien koristeellisuus nousi esiin esineen yksinkertaisten linjojen vuoksi.

Pukeutumispöytä oli siis naisen kaunistautumiseen liittyvä esine, jonka ääressä hän harjasi tukkansa, meikkasi kasvojaan, ehkä lakkasi kynsiään puolisoaan ja aviovuodetta silmälläpitäen, mutta epäilemättä myös lähtiessään makuuhuoneesta ulos, kodin muihin tiloihin, vieraitaan vastaanottamaan tai lähtiessään kodin ulkopuolelle töihin, kaupungille, vierailulle toisten koteihin. Toisin kuin 1700-luvun yläluokkaisten naisten pukeutumishuoneet 1940-luvulla kodin makuuhuone oli yksityinen huonetila, mutta edelleen pukeutumispöydän – kampaus- tai peilipöydän – rooli säilyi myös valmistauduttaessa, ”kasvojen laittamisessa”, julkiseen tilaan.¹¹⁹⁵

Gracen ja *Elsen* keskinäinen vertailu on sukupuolen kannalta kiinnostavaa myös moderniuteen liitetyn muotokielen ja materiaalin näkökulmasta. Lehtiarvosteluissa ihasteltu, muotokieleltään ”naisellisen sulavalinjainen” *Grace* on näistä kahdesta enemmän perinteitä mukanaan kantanut malli: se on valmistettu perinteisestä arvomateriaalista, ulkomaisesta mahongista ja siihen kuului intarsiaa, satoja vuosia vanhalla tekniikalla toteutettua ko-

1188 Frigård 2002, 138.

1189 Ibid., 146.

1190 Ibid., 142–146.

1191 Ibid., passim.

1192 ”Moderni komedia” oli aikaisten käyttämä ilmaisu ja Anu Koivunen nimittää sitä lajityypiksi, joka esiintyi 1930-luvun puolivälistä 1940-luvun lopulle. Koivunen 1995, 209, 231, 245.

1193 Ibid., 207–209, 222.

1194 Ibid., 212.

1195 Attfield 2000, 159.

ristelua. *Grace* oli näistä myös kalliimpi vaihtoehto.¹¹⁹⁶ *Else* puolestaan oli valmistettu kotimaisesta jalavasta. Sen raidallisten pintojen ja kulmikkaamman suoralinjaisuuden voidaan tulkita viittaavan maskuliinisuuteen tai androgyynisyyteen, mitä modernin naisen kulttuurisen hahmon yhteydessä toisinaan korostettiin. Tässä yhteydessä eräs tunnetuimpia esimerkkejä muodin maailmassa oli ranskalainen Gabrielle ”Coco” Chanel, jonka muokkamalla modernin naisen ”maskuliiniselle siluutille” oli ominaista juuri suorat linjat, yhtenäinen väritys ja yksinkertaiset viivat.¹¹⁹⁷ Suomessa vuonna 1937 Taideteollisuusnäyttelyn arpajaisten päävoittokalustoa arvioidessaan *Arkkitehti*-lehden kriitikko piti ”nykyaikaisen, maskuliinisuuteen vivahtavan naisen makua” perusteena, jolla hän kyseenalaisti Runar Engblomin suunnitteleman makuuhuoneen kaluston, ”naisellisen elegantin huonekalutaiteen”, ”hienostuneen sirotekoij[s]en, mutta hauraalta vaikuttava[n] muotoilu[n]” toimivuuden käyttäjänsä – modernia naista – ajatellen.¹¹⁹⁸

Molempien pukeutumispöytien, *Gracen* ja *Elsen*, tarkoituksenmukaisuutta, funktionalistien hellimää käytännöllisyyttä meikkaamisen ja kauneudenhoidon näkökulmasta korostettiin lehtiartosteluissa. *Nya Pressenin* Sigrid Schauman pohti modernin huonekalun suhdetta elämäntyyliin ja nosti keskiöön ihmisen liikkumisen ja levon tarpeet. Ruumiillisesta näkökulmasta tarkastellen Bomanin pukeutumispöydät edustivat perinteisessä huonekalutyypissä tapahtunutta tarkoituksenmukaisuuden kehittämistä aikaisemmasta eteenpäin. Arvostelijat kiinnittivät huomiota siihen, kuinka molemmissa oli väljästi tilaa jaloille ja peilin lähelle pääsi helposti.

1196 Vuonna 1956 laaditussa hintaluettelossa *Else*-pukeutumispöydän hinta oli 82 400 mk (ilmeisesti, sillä ensimmäinen numero on epätarkka) ja *Gracen* puolestaan 121 500 mk. Prislista 12.6.1956 med transporter. 1 2:1, CJBA, KA. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen mukaan summat vastaavat 2 570 euroa ja 3 790 euroa vuonna 2020 [haettu 13.6.2020].

1197 Vänskä 2002, 121–122.

1198 A-M. I. Taideteollisuusnäyttely, *Arkkitehti* 11/1937. Esimerkiksi vuonna 1935 *Kotiliedessä* Arttu Brummer kirjoitti artikkelin ”Sisustustaiteen ja arkkitehtuurin uusista kauneusarvoista”, jonka kuvituksena oli ruotsalaisen Svensk Tennin valmistama suoralinjainen pukeutumispöytä, jonka kuvatekstissä Brummer tekee eroa aikaisempaan: ”Entisaikaisten keimailevien pukeutumispöytien rinnalla tuntuu asiallisen ja hygieenisen näköiseltä tämä Ruotsista Suomeen toimitettu pöytä, jonka taustaseinänä on peililasi. Vaihtelua on aikaansaatu vain valööreillä.” Arttu Brummer, *Sisustustaiteen ja arkkitehtuurin uusista kauneusarvoista*, *Kotiliesi* 18/1935, 700. Peilin ja kampauspöydän merkityksestä osana ajankohtaisen kodin kalustusta kertoo esimerkiksi vuonna 1938 Suomen Huonekalukauppiainien Liiton julkaisema vihkonen *Miten sisustan kotini? Koti – erinomainen sijoitus*, jonka yhtenä kuvitusaiheena on kampauspöydän ja peilin edessä huulipuna kädessään istuva juhlapukuinen nainen. Vihkosen kuvittanut Tove Jansson. Karhi 1938, 3.

”Yleissilmäyksen” saamista helpotti *Elsen* peilin lievästi kalteva asento. Perinteistä, tai epä-funktionalistista, oli kuitenkin se, että molemmat pukeutumispöydät esiteltiin osana kalustokokonaisuutta, makuuhuoneen kokonaissisustusta, johon kuului (vuoden 1956 hintaluettelon mukaan) pukeutumispöydän ja siihen kuuluneen tuolin lisäksi 2 sänkyä patjoineen, yöpöydät, tarvikekärry (toilettvagn) ja 2 tuolia. Molemmat pukeutumispöydät edustivat myös huolellista puusepäntyötä. Mallit kuuluivat vastaisuudessakin Bomanin vakiomallistoon, mutta laajamittaisesta sarjatuotannosta ei kummankaan kohdalla ollut kysymys.

Modernia huonekaluhistoriaa – ja varsinkin muotoilun näkökulmasta tehtyä huonekaluhistoriaa – ajatellen huomiota kiinnittää se, että pukeutumispöytä on tutkittu erittäin vähän 1900-luvun osalta. Se on miltei jäänyt muotoilun historiasta tai laajemminkin esinekultuurin historiasta kiinnostuneen, tutkivan katseen ulottumattomiin. Onko tuo määrättyjä esineitä esiin nostava tai sivuun jättävä katse ollut tässä kohtaa modernistinen, maskuliininen tai sukupuoleton, on oma kysymyksensä. Muotoiluhistorioitsija Judy Attfield on todennut, että populaaria makua edustavana esineenä, naisten esineenä ja naisille osoitetun muotokielen omaavana esineenä pukeutumispöydän syrjäytyminen muotoiluhistorioista johtuu nimenomaan muotoilun ja muotoiluhistorian modernististen tulkintojen aiheuttamasta hyljeksinnästä.¹¹⁹⁹ Attfieldin populaaria makua huonekaluhistoriassa käsittelevät tutkimukset ovat kohdistuneet erityisesti englantilaiseen keski- ja työväenluokkaiseen sisustuskulttuuriin, ja hän on tarkastellut kohteitaan suhteessa englantilaiseen ”hyvää muotoilua” edustaneeseen reformiliikkeeseen (”Good Design” movement). Myös toinen Bomanin näyttelyssä ihailtu esine, cocktailkaappi, on huonekalutyypinä saanut Attfieldin mukaan saman kohtalon kuin pukeutumispöytäkin: nämä sotienvälisellä ajalla ensin keskiluokan ja sodan jälkeen myös työväenluokan suosimat kalustetyypit jäivät modernistien huomion ulkopuolelle.

5.2.3. *Intarsiaa cocktailkaapissa*

Huonekalutyypinä Bomanin juhlanäyttelyssä nähdyllä pukeutumispöydällä oli pitkä historiansa. Uudempi huonekalutyypä, joka syntyi alkoholin käyttöön liittyvän tapakulttuurin muutoksessa, oli puolestaan näyttelyn ”upeimmaksi huonekaluksi”, ”paraatiesineeksi” (paradpjas) lehtiartostelussa mainittu cocktailkaappi.¹²⁰⁰ Se koostui korkeajalkais-

1199 Attfield 2000, 161. Ks. kuit. Cesare 2007.

1200 Claus Tandefelt, En jubileumsutställning av god brukskonst, *HBL* 8.10.1947. Huonekalutyypinä cocktailkaapin edeltäjinä tai rinnakkaisina tyyppinä voidaan kuitenkin nähdä miesten käytössä olleet ”juomakaappi” (drinks cupboard), viinikaappi (wine cupboard) tai tupakkakaappi (”smokers

ta kaappiosasta, jonka ovissa oli Helsinki-aiheinen intarsia – lehtiarvostelujen mukaan yleisön ihastuttanutta huomiota kiinnittänyt kuva. Yhdessä kaapin alla säilytettävän tarjoiluvaunun kanssa cocktail-kaapista muodostui juomien ja lasien säilytykseen ja tarjoiluun liittyvä kokonaisuus. Kaapin ja intarsian oli suunnitellut Carl-Johan Boman, ja intarsian oli toteuttanut Hjalmar Ericsson. Sekä intarsiatyön suunnittelijalle että sen tekijälle annettiin lehtiarvosteluissa tunnustusta taidokkaasta työstä.¹²⁰¹

Judy Atfieldin mukaan Englannissa cocktail-kaappi oli maailmansotien välisen ajan keskiluokkaisessa kodinsisustuksessa ”muodikas uutuu”, joka ”brought a whiff of urbanity, sophistication and glamour into middle-class life, where its entry into the modern suburban lounge marked the acceptance of drinking as a respectable social activity.”¹²⁰² Art decoa käsittelevässä kirjassaan Bevis Hillier puolestaan kutsuu maailmansotien välistä aikaa ”cocktail-kaudeksi” (”the cocktail age”).¹²⁰³ Bomanin näyttelyn aikaan suomalaisessa tapakulttuurissa cocktail oli verraten uusi ilmiö ja cocktail-kaappi kärryineen uudentyypinen esine.¹²⁰⁴ Sodan jälkeistä suomalaista lasinvalmistusta, -muotoilua ja -kulutusta tutkinut Kaisa Koivisto on todennut, että “[v]altaosalle suomalaisia cocktail oli käsit-

cabinet”). Atfield 1997a, 290.

1201 Sanomalehtitietojen mukaan cocktail-kaapista oli (ainakin) Turun näyttelyssä vuonna 1947 esillä kaksi versiota. P-o., Boman Oy:n näyttely taidemuseossa, *TS* 21.9.1947, IV 2:1, CJBA, KA; A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947, IV 2:1, CJBA, KA. Helsinki-aiheisella intarsialla toteutettuja kaappeja on toteutettu ainakin kolme hieman toisistaan poikkeavaa yksilöä, joiden piirustukset ovat vuosilta 1944, 1945 ja 1949. Carl-Johan Bomanin arkistossa on valokuva toteutetusta cocktail-kaapista, joka nähtiin vuoden 1947 näyttelyssä Turussa ja Helsingissä. IV 1:6, CJBA, KA; S. Bomans möbelutställning. *Nya Pressen* 14.10.1947. Toimen Carl-Johan Bomanin arkistossa oleva kaappeihin liittyvä valokuva esittää pelkkää Helsinki-aiheista intarsiaa. Tämä kuva on julkaistu *Ornamon vuosikirjassa* 1945, 45. Kyseisten mallien piirustuksissa on kaapin ohella mukana myös tarjoiluvaunu. Toisen tarjoiluvaunun pintaan on piirretty kuva-aihe, joka esittää Suomenlinnaa (mukana on esimerkiksi Ehrensvärdirin hauta) ja toisen pintaan on puolestaan kuvattu ilmeisesti Esplanadin puistoa ja ravintola Kappelin edustaa: puiden lomaan kuvatuissa pöydissä istuu ihmisiä ja heidän ohitse kulkevat kävelijöitä käyttävää pitkin. Lisäksi kannessa on teksti ”Kapellet”. Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa on puolestaan kolmas Helsinki-aiheisella intarsialla varustettu kaappi, jonka piirustus löytyy myös Bomanin arkistosta. Museon kokoelmiin kaappi on tullut Helsingin kaupungintalolta, mutta sen tarkempi proveniensi on toistaiseksi tuntematon. Piirustukset, 43 a-b, 48 a-d, 58, 84, 113 a-b, 134, 154, CJBA, KA; Cocktail-kaappi, Ac16-4, Helsingin kaupunginmuseo.

1202 Atfield 1997a, 290. Ks. myös Atfield 1990.

1203 Atfield 1997a, 290.

1204 Carl-Johan Bomanin arkiston piirustuskokoelmassa on joitakin esimerkkejä asiakkaille piirretyistä cocktail-kaapeista.

teenä tuntematon 1950-luvulla.”¹²⁰⁵ Ilmiön yleistyminen kertoi kuitenkin se, että 1950-luvun alkupuolella Kaj Franck suunnitteli Nuutajärven lasitehtaalla ”martini- tai mehusekoittajan”, kuten siitä vuonna 1955 puhuttiin. Kotimaan markkinoita varten cocktailille keksittiin uusi nimikin, kimara (”kimarasekoitin”). Nuutajärven cocktailkaatimien markkinoinnissa ilmiö liitettiin amerikkalaiseen elämäntapaan ja sen ylellisyyteen.¹²⁰⁶

Bomanin cocktailkaappi tarjoiluvaunuineen sisälsi monia ominaisuuksia: sitä käytettiin muotijuomien valmistamisessa tarvittavien välineiden, lasien ja pullojen säilyttämiseen ja juomien tarjoilemiseen. Aikaa vievää ja erityistaitoja edellyttävää intarsiatekniikkaa sisältävänä se oli puusepäntaidon vuosisataiseen perinteeseen mutta samalla myös uuteen alkoholikulttuuriin, iloista seuranpitoa sisältäneeseen amerikkalaisperäiseen, ”mondeeniin” elämäntyyliin liittynyt arvokas ylellisyysesine. Selvästikään kyseessä ei ollut Atfieldin tutkimien laajemmalle kuluttajakunnalle suunnattu esine, vaan uniikkia taidekäsityötä edustava teos.

Luvussa 4.3.4. tarkasteltiin Bomanin 1938 näyttelyssä esillä olleita intarsialla toteutettuja laivojen seinäpaneeleita ja intarsiatekniikan tuloa muotiin 1920- ja 1930-luvuilla. Seinäpaneelien lisäksi intarsiaa käytettiin vanhaan tapaan laatu- tai ylellisyyshuonekalujen (kvalitetsmöbler, lyxmöbler, praktmöbler) koristelutekniikkana.¹²⁰⁷ Bomanin cocktailkaapin intarsia esittää kaupunkia, etelän suunnasta kuvattua Helsinkiä. Etualalla olevan meren, Kaivopuiston ja Esplanadin takana hahmottuvat kaupungin keskeiset arkkitehtuurikohteet, kuten presidentinlinna, suurmokki ja eduskuntatalo. Tiedossa ei ole, suunniteltiinko cocktailkaappi alun perin jonkun tilauksesta tai hankkiko joku sen omistukseensa näyttelyn jälkeen. Joka tapauksessa kaupunkiaihetta intarsian kohteena voidaan tarkastella pohjoismaista vaikutetta olevana ilmiönä, Bomanin muun tuotannon osana ja yleisemmin modernin kokeamisen ja mielikuvien konteksteissa.

Intarsialla oli paikkansa pohjoismaisessa huonekalutaiteessa kyseessä olleena aikana. Ruotsissa Carl Malmsten oli tunnettu intarsiakoristeisista huonekaluistaan jo 1920-luvulla, mutta oli muitakin tekniikan käyttäjiä, kuten Erik Chambert.¹²⁰⁸ Erityisesti kaappien ovissa intarsiasta tuli laajempi muoti-ilmiö 1930-luvun ja 1940-luvun skandinaavisessa huonekalutaiteessa. Esimerkiksi Norjaan innostus tuli Widar Halénin mukaan 1930-luvun puolivälissä Ruotsista erityisesti Carl Malmstenin ja Axel Einar

1205 Koivisto 2001, 166.

1206 Ibid.

1207 Strömberg 1941, 463, 465.

1208 Norrman 2008, 290–291. Malmstenista ks. myös Dahlbäck Lutteman 1988.



Kuva 204. Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa oleva cocktail-kaappi, jonka intarsiapiirustus on vuodelta 1949. Teakille tehdyt intarsiatekniikalla toteutetut kuvat sisältävät mm. juuripuuta, saarnia, mahonkia ja koivua.

Hjorthin esimerkkien myötä.¹²⁰⁹ Anna-Lisa Amberg on korostanut myös suomalaisen Runar Engblomin huonekalutaiteen yhteyttä skandinaavisen kontekstiin. Engblom teki Svenska Hantverksföreningenin kanssa yhteistyötä vuodesta 1945 alkaen, ja intarsialla oli keskeinen sija myös samana vuonna valmistuneessa *Krookus*-lipastossa. Kaappi oli Ambergin mukaan yhteistyön tuloksista loisteliain.¹²¹⁰

Huonekaluihin tehtyjen intarsioiden aiheet vaihtelivat – usein tilaajan tai kaapin käyttötarkoituksen mukaan. Kaupunkiaiheiset intarsiat olivat tuttu aihepiiri Bomanin huonekaluissa ja paneeleissa aikaisemmiltakin vuosikymmeniltä: ennen cocktailkaapin Helsinki-ovia Bomanilla oli jo suunniteltu ja toteutettu ainakin Turku-aiheinen intarsia Barcelona-arkkuun ja eri laivoihin Turku, Tukholmaa, Rio de Janeiroa ja Helsinkiä kuvaavat intarsiateokset.

Kaupunki, cocktail ja nykyaika kuuluivat myös modernia kokemusta koskevassa kulttuurisessa mielikuvastossa yhteen. Esseessään Pariisista kirjailija ja kulttuurikriitikko Olavi Paavolainen rinnasti moniaineksisen muotijuoman sekä nykyaikaan että



suurkaupunkiin 1920-luvun lopulla. Pariisi erityisesti ja suurkaupunki yleensäkin oli nähty modernin symbolina jo 1800-luvun puolivälin jälkeen Charles Baudelairen runoudesta alkaen. Saksalainen kulttuuriteoreetikko Georg Simmel piti 1900-luvun alussa suurkaupunkia modernin kokemisen ytimenä, nimenomaan suurkaupungissa 1800-luvun yhteiskunnalliset ja taloudelliset kehityslinjat tiivistyivät, kuten myös yksilön vapauden, kahdenlaisen individualismin muotojen (yksilöllisen riippumattomuuden ja persoonallisen ainutkertaisuuden) kamppailu.¹²¹¹ Jättäessään hyvästejä Pariisille ”Ronde”in” yläbaarissa Olavi Paavolainen kirjoitti: ”Cocktail on nykyajan symboli.”¹²¹² ja jatkoi:

Cocktailien kuningas on ’Rainbow’ – seitsemästä erivärisestä juomasta rakennettu, raidallinen, maailman kaunein juoma. – – eikä tämä kaupunki ole itsekään kuin ’Rainbow’, josta ei tiedä, nauttii-ko siitä sen kauneuden takia enemmän henkisesti tai aistillisesti? Senkin viehätysten muodostaa sen sateenkaariluonne: se on kokoonpantu monesta kimallavan värikkästä osasta ja on sittenkin yksi ja kokonainen. – – jokainen voi nauttia siitä sen ominaisuudesta, josta itse haluaa. – – Ja jotkut nauttivat yhdessä siemauksessa koko cocktailin – kaikki maut, kaikki värit, kaikki tuoksut, sielu ja ruumis väristen maailman kauneimman juoman hurmausta. Parisi – ’Rainbow’.¹²¹³

Kuten Paavolaisen cocktail ja kaupunki myös intarsia tekniikkana on osista koostuva kokonaisuus. Cocktailkaapin Helsinki-intarsiassa on käytetty kymmeniä puulaatuja ja kokonaisuuden sommittelu on keskeinen haaste teknisen suorituksen ohella. Vaikka kaikissa Bomanin 75-vuotinäyttelyä käsitellessä arvosteluissa cocktailkaappi nostetaan esiin,¹²¹⁴

1209 Halen 1996, 9. Ks. myös Strömberg 1941; Dahlbäck Lutteman 1988; Prytz 2014, 69–91; Brunne 1996, erit. 46–51; *Svensk Möbellektion* II, 1961, 136–147.

1210 Amberg 2003.

1211 Simmel 2005, 45–46.

1212 Paavolainen 2002 (1929), 303.

1213 Ibid., 304–306.

1214 *Nya Pressenin* arvostelun yhteydessä myös julkaistu kuva esittää cocktail-kaapin yksityiskohtaa: ovien intarsiaa. Kuvatekstistä tosin sana cocktail on poissa: ”Skåp med



Kuva 202. Carl-Johan Bomanin suunnittelema cocktailkaappi keräsi ihailua Bomanin 75-vuotisjuhlanäyttelyssä vuonna 1947. Helsingkiä esittävän intarsian piirustus on vuodelta 1945. Intarsiatyön toteutti Hjalmar Ericsson. Kuva 203. Edellisen kuvan esittämän cocktailkaapin ovien Helsingkiä kuvaavan intarsiasuunnitelman Carl-Johan Boman piirsi vuonna 1945.



alkoholin käyttöön liittyvän esineen *käytöstä*, sen tehtävänsä liittyvästä ”tarkoituksenmukaisuudesta” puhumattakaan, ei kirjoiteta yhdessäkään arvostelussa. Cocktailkaapin yhteydessä puhutaan vain ovien intarsiasta, jonka kuva-aiheita ja käytettyjen puulajien sommittelua ja toteutusta tarkastellaan ja ihailaan. Pukeutumispöytään verrattuna ero on ilmeinen. Modernin naisen kaunistautumisen tarpeesta ja pukeutumispöytien ”hyvyydestä” sekä sen funktionaalisesta tarkoituksenmukaisuudesta kirjoittivat sekä mies- että naispuoliset arvostelijat.

Alkoholi oli vaikea aihe sodanjälkeisessä Suomessa. Kieltolain päättymistä ja Alkoholiliikkeen perustamista vuonna 1932 seurasi ajanjakso, jota Matti Peltonen on nimittänyt ryhtiliikkeiden ajaksi. Sille oli ominaista ankara ja holhoava alkoholipolitiikka ja myös kansan varsin laaja myötämielisyys raittiusaatteelle. Aina 1960-luvulle asti alkoholin kokonaiskulutus oli Suomessa kansainvälisesti katsoen poikkeuksellisen pieni. Alkoholikulttuuriin liittyi myös ajatus sosiaalisesta hierarkiasta: ajateltiin, että koulutettu, sivistynyt yläluokka hallitsi alkoholinkäyttönsä seurustelu- ja tapakulttuurinsa puitteissa. Ongelmana oli alempien sosiaaliryhmien juominen juomisen vuoksi.¹²¹⁵

Bomanin cocktailkaapin ovet esittävät Helsingin rantamaisemia. Cocktailkaapin aiheena meren ympäröimä Helsinki vie ajatuksen 1920-luvun kieltoain aikaan, jolloin Helsinki merialueineen, saariston kätköpaikkoineen ja rantoineen oli myös alkoholin salakuljetuksen keskus.¹²¹⁶ Yhdysvalloissa tutkijat ovat liittäneet cocktailin ja kieltoain toisiinsa. Kun alkoholin juominen julkisissa tiloissa kiellettiin, se kotiutui aikaisemmasta poikkeavalla tavalla. 1920-luvun lopulla syntyi amerikkalaiseksi instituutioksin mainittu ilmiö: cocktailkutsut. Kotien yksityisessä ympäristössä cocktailkulttuuri kutsuineen ja ”cocktailtunteineen” (cocktail hour) oli uusi ilmiö. Cocktailohjeita luettiin reseptioppaista. Juomat liitettiin uudenlaiseen sosiaaliseen kanssakäymiseen: muutijuomia nautittiin yhdessä ja nyt erityisesti myös kodin yksityisessä sfäärissä. 1920-luvun lopulle tullessa alkoholi liittyi muodikkaaseen elämäntyyliin. Cocktailien myötä väkevien alkoholijuomien nauttiminen myös feminisoitui keski- ja yläluokan keskuudessa. Dry martinin nauttiminen oli naiselle sopivaa toisin kuin raa’an ginin juominen pubeissa.¹²¹⁷

intarsia. – – ” S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947.

1215 Peltonen 2006, 9–11.

1216 Rasinaho 2006, 26–29. Lauttasaari mm. oli tärkeä pirtun rantautumispaikka, mutta paikkoja oli useita, myös cocktail-kaapin ovissa nähty Kaivopuisto: ”Spriiä tuotiin Kruunuvuoren selän ja Kustaanmiekan kautta muun muassa Kaivopuiston rantaan, jossa sitä purettiin etenkin Ullanlinnan kylpylän laiturissa.” kirjoittaa Rasinaho 2006, 29.

1217 Rotskoff 2016, 38–40 ja passim.; Murdock (1998)

Suomalaisessa kieltoain aikaa (1919–1932) koskevassa tutkimuksessa ei juuri törmää sanaan cocktail tai cocktailkutsut, vaikka uusia juomatapoja uusine juomapaikkoineen ja esimerkiksi sprin sekoittamista muihin juomiin, kuten limonadeihin, mehuihin tai teehen onkin käsitelty.¹²¹⁸ Myös Suomessa kieltoain aikaan alkoholin laatu vaihteli, mutta rinnastuuko ”kovan teen” nauttiminen kaupunkien salakapakoissa silti amerikkalaiseen cocktailkulttuuriin? Yhdysvalloissa 1930-luvulla cocktailkulttuuri juomareseptineen ja kodeissa järjestettyine juhlaineen levisi mainosten ja elokuvien välityksellä.¹²¹⁹

Myös Suomessa cocktail vahvisti rooliaan modernin ja mondeenin elämäntyylin symbolina elokuvien välittämänä. Vapaampi suhtautuminen alkoholijuomien nauttimiseen liittyi myös uuteen, modernin naisen vapaasti ajattelevaan, itsenäiseen hahmoon.¹²²⁰ Esimerkiksi Valentin Vaalan ohjaamassa elokuvassa *Mieheke* (1936) elokuvan pääpari saapuu leikkisässä kohtauksessa tyhjän maaseutukartanoon, ja pian mies komentaa kuvitteellista hovimestaria: ”James, tuokaa meille cocktaileja!”. Cocktailbaarit ja yksityisesti järjestettävät cocktailjuhlat miellettiin suomalaisesta 1940-luvun perspektiivistä eritoten amerikkalaiseksi ja vauraan mutta ajanmukaisen elämäntyylin ilmiöksi. Hyvänä esimerkkinä tästä on toinenokuva, vuonna 1941 ilmestynyt *Suomisen perhe*, jossa järjestetään cocktailkutsut Amerikassa asuneen ja taloudellisesti menestyneenä kuvatus liikemiehen modernisti sisustetussa asunnossa. Moralisoivan aspektin elokuvan kohtaukseen tuo Suomisen perheen Aino-rouva, joka pian huomaakin, ettei hän viihdy näissä juhlissa.¹²²¹

Kansainvälisen modernin liikkeen tai modernismin näkökulmasta cocktailkulttuurin saattoi tehdä ongelmalliseksi myös sen joskus korostuneesti ylellisyyteen liittyvä luonne. Vuonna 1929 New Yorkin Metropolitan Museum of Artin modernin muotoilun näyttelyssä *The Architect and the Industrial Arts* nähtiin arkkitehti Ralph T. Walkerin suunnittelema ”cocktailsetti”. Kokonaisuus muodostui tarjottimella olleesta cocktailsekoittimesta ja 12 lasista. Kuten edellä todettiin, cocktailjuhlilta oli 1920-luvun mitaan kehittynyt suosittu sosiaalinen instituutio, modernin elämän epämuodollisuuden ja seurallisuuden symboli. Cocktailsetti symboloi myös kapina-asennetta lakia ja virkavaltaa, tässä kielto lakia, kohtaan. Näyttelyä kritisoitiin teollisen valmistuksen ja tavallisen kansan sivuuttamisesta. Walkerin cocktailsetti oli taidehistorioitsija Kristina Wilsonin mukaan hyvä esimerkiksi kritiikistä: esineeseen liittynyt moderni

2002, 103–105, 109–110.

1218 Rasinaho 2006, passim. erit. 44.

1219 Rotskoff 2016, 42–45.

1220 *Mieheke*, O: Valentin Vaala, T: Suomi-Filmi Oy 1936.

1221 *Suomisen perhe*, O: Toivo Särkkä, T: Suomen Filmiteollisuus SF Oy 1941.

elämäntyyli, virtaviivainen muoto, geometrinen koristelu tai edes sekoittimen kekseliäs funktionaalisuus ei auttanut, sillä se oli valmistettu arvokkaasta hopeasta, ja sen koristeet olivat perinteisesti käsintehtyjä.¹²²² Kriitikko kaipasi Stuttgartissa vuonna 1927 nähdyin yhteiskunnallisesti suuntautuneen ja teollisesti valmistettuja tuotteita esitelleen Deutsche Werkbundin Weissenhofsiedlung-näyttelyn esimerkkiä.¹²²³

Nauttiessaan Rainbow-cocktailiaan Pariisissa Olavi Paavolainen ei kirjoittanut erityisesti ylellisyydestä tai vauraudesta sen paremmin kuin edullisuudestaan, mutta ”jokamiehen” näkökulmasta omanlaiseensa elitismiin – nuoren, kirjallisen tai laajemmin kulttuurisen eliitin kansainväliseen nykyajan kokemiseen – hänenkin cocktailinsa epäilemättä liittyi. Bomanin näyttelyssä vuonna 1947 nähty cocktailkaappi oli kiistatta nk. ylellisyshuonekalu. Bomanin arkistosta löytyy muutamia muitakin cocktailkaappi- ja cocktailvaunusuunnitelmia. Näiden asiakkaille osoitettujen piirustusten tekijästä kuten tilaus- tai suunnitteluajankohdastakaan ei aina ole tarkkaa tietoa. Cocktailkaapin käyttöä ja käytännöllisyyttä on näissäkin pohdittu esimerkiksi lasien säilytykseen tarkoitettujen, ovien sisäpinoille tehtyjen hyllyjen muodossa. Piirustusjäljestä päätellen kaappien sileät pinnat ja pyöristetyt kulmat on tarkoitettu vaneroitavaksi koristeellisella puulajilla, yksittäisissä malleissa on myös intarsiaa.

5.2.4. ”Tarkkaan harkitut, tarkoituksenmukaiset”

Kuten aiemmin vuoden 1938 näyttelyssä myös vuonna 1947 Carl-Johan Bomanin suunnittelemissa istuimissa ja makuuhuoneen kalusteissa arvostelijat kiinnittivät huomiota hyvin toimiviin mittasuhteisiin ja käytännöllisiin yksityiskohtiin. Bomania pidettiin kekseliäänä käyttöominaisuuksien tutkijana. *Turun Sanomien* Weikko Puro kirjoitti:

Arkkitehti C.-J. Bomanin taiteellisen maun ohella on mieluista todeta, että hän on ratkaissut monen monia käyttöä koskevia seikkoja luontevan älykkäästi, – – Ajankohtaisen älykäästä ratkaisua osoittaa myös ensimmäisessä näyttelyhuoneessa oleva kevytpiirteinen sohva, jonka pehmusteet ovat irrallisia ja sellaisinaan luontevia puhdistaa pienilläkin puhdistusparvekkeilla.¹²²⁴

C.J.B.-47 -sohvan selkänoja koostui vaakasuorien, kaarevaksi taivutettujen puusäleiden tukemista tyyntyistä. Sekä istuinosan että selkänojan tyyntynyt olivat irrotettavat, joten ne voitiin kantaa ulos tuuletettavaksi. Tähän puutaanapidon helpouteen liittyvään ratkaisuun muutkin arvostelijat kiinnittivät huomiota.

¹²²² Wilson 2004, 7–8.

¹²²³ Ibid., 6–7.

¹²²⁴ P-o., Boman Oy:n näyttely Taidemuseossa, *TS* 21.9.1947.

Sohvan selkämystä saattoi pitää myös koristeellisena. Ajatus oli, että sohva sijoitettiin huoneessa siten, että myös selkäpuoli oli näkyvissä ja katseltavissa. Jo 1930-luvun alussa modernin sisustuksen yhtenä piirteinä oli pidetty huonekalujen sijoittamista keskelle huonetta, ”vapaasti”, irti seinästä ja samalla irti myös klassismin kaavamaisista symmetriaihanteista.¹²²⁵ Hyvin samantapainen sohvamalli löytyi Bomanin jo aikaisemmin sisustaman *m/s Auroran* tupakkasalongista. Niin ajankohtaisena kuin tyyntyjen helppoa puhdistettavuutta tai esineen luonnetta pidettiin, sohvan muotokielessä nähtiin myös menneisyyden muistumaa, ”1700-luvun suloa”: ”som trots sin fullt moderna karaktär har en omisskänlig touche av 1700-talets grace.”¹²²⁶ Vapaammasta suhtautumisesta lepotuolissa istumiseen kertoo *Puuseppä*-lehden kuvaamana näyttelyssä vierailut virkanainen, joka todettiin ”mukavuutta harrastavaksi”. Nainen mielistyi suureen nojatuoliin, jossa voi vaikka istua ”polvet ylhäällä”.¹²²⁷

Kekseliäistä ratkaisuista kiitosta saivat myös makuuhuoneenkalustojen kampauspöydät erillisine tarvikevaunuineen. Kiinteiden laatikoiden sijaan kampauspöydästä erillinen, pyöriellä varustettu lipasto oli kauneudenhoitotarvikkeiden säilytystä varten, ja esineen saattoi halutessaan rullata sängyn viereen, mikä nähtiin käteväenä.¹²²⁸ *Grace*-makuuhuoneenkaluston yöpöydän alaosaan oli tehty kalteva hylly, johon sopi lehti tai kirjakin säilytettäväksi. *Taide*-lehden Lilli Fougstedt piti tätä yksityiskohtaa ”aivan uutena”, ja aikakauslehden kansilehden ”pirteydestä riippuen” koko huoneen yleisilmettä koristavana.¹²²⁹

Kuten kampauspöytien myös istuinhuonekalujen hyviä mittasuhteita ja mukavuutta kiiteltiin. *Nya Pressenin* Sigrid Schauman kirjoitti pitkään Bomanin huonekalujen ajanmukaisuudesta ja ruumiillisuuden roolista tässä yhteydessä. Schauman painotti, että asuntojen koon ja mukavuuksien lisäksi huonekaluihin vaikuttivat (tai niihin tulisi vaikuttaa) kulloiseenkin elämäntyyliin liittyvät ihmisruumiin tarpeet. Schauman korosti ihmisten oikeutta liikkua ja levätä. Hänen mielestään suunnittelijoiden oli tarpeetonta jatkuvasti keksiä uusia muotoja. Niiden sijaan heidän tulisi kehittää ymmärrystään ihmisruumiin rakenteesta ja sen erilai-

¹²²⁵ Ks. esim. nimimerkki Mr Arthur, Kohti korkeampaa elämänmuotoa. Nykyajan pyrkimyksiä sisustustaiteen maailmassa II, *Kansan Kuvalehti* 24/1932, 21.

¹²²⁶ A-L. S., Bomans jubileumsutställning, *ÅU* 21.9.1947.

¹²²⁷ Soile., Huonekalualan tämän hetken näkymiä, *Puuseppä* 8/1947, 7.

¹²²⁸ Esim. P-o., Boman Oy:n näyttely Taidemuseossa, *TS* 21.9.1947; Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947, 79.

¹²²⁹ Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947, 79.



Kuva 205. Anni Boman istuu *CJB-47*-sohvassa, taustalla näkyvän kukkapöydän on suunnitellut Maija Taimi. Kalusteiden materiaalina on jalava.

sista liikkeistä, ja tämän pohjalta edelleen kehittää huonekalutyylä. Siten saavutettaisiin ”herkempi ja aina vain loogisempi linja”. Sen sijaan mikään tyylin tai muotojen vallankumous ei ollut toivottavaa. Carl-Johan Bomanin huonekalujen Schauman toteasi aina olleen tämän ajattelutavan edustajia. Niissä ei nähty vallankumouksellisia muotoja, vaan jatkuvasti ”herkempiä” linjoja, suurempaa selkeyttä ja näiden seurauksena luotuja muotoja.¹²³⁰ Huolella harkitut mittasuhteet, linjat ja hienostunut, ylellinen materiaalinkäsittely olivat Schaumanin mukaan Bomanin huonekalusuunnittelun tunnuksia omaperäisen komposition tai viivan sijaan. Puun syiden ja rakenteen kekseliäs käyttö huonekalujen sileissä pinnoissa oli koristeellisuudessaan Schaumanin mieleen intarsiateoksia enemmän. Arvostelun kuvitukseksi hän oli kuitenkin valinnut cocktailkaapin ovien Helsinki-intarsian. Kaupungin maisemia pieteetillä esittävän kuvan valintaa Schauman perusteli Carl-Johan Bomanin sommittelutaitojen, mittakaavan ja muotojen hallinnan sekä ylipäättään taiteilijanlaadun osoituksena: ”Konstnären väljer således att själv stå i bakgrunden.” Schauman liitti Bomanin näyttelyn pitkään ruotsalaiseen huoneka-

¹²³⁰ S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947. Ks. myös Lilli Fougstedt, Bomanin juhlanäyttely, *Taide* 4/1947.



Kuva 206. Makuuhuoneenkalusto *Grace*: sänky, yöpöytä, pukeutumispöytä ja tarvikevaunu. Materiaalina on käytetty mahonkia, koriste on tehty intarsiatekniikalla.

lutaiteen traditioon ja iloitsi, että traditio oli Suomessakin ”vielä elossa”.¹²³¹

¹²³¹ ”Här gäller att observera huru fint beräknad en gesims på ett skåp beräknats eller samklangen mellan bordskivans proportioner och benets nervfulla linjer o. s. v. Men inte minst intressant är att följa med det fantasifullhet med vilken träets ådring eller struktur utnyttjats för att åstadkomma omväxling och dekorativt verkan av möbelytorna. Jag måste medgiva att jag föredrager de ytor som behandlats på detta sätt framom intarsia-arbetena. Om jag dock vält att här ovan avbida ett skåp med intarsia så beror detta på att själva bildteckningen

5.3. ”Kaksi tuolia samassa” – tuolikeksinnöt kotona ja maailmalla

Yllä olevassa kuvassa on Carl-Johan Bomanin suunnittelema ja vuonna 1951 patentoima tuoli *Dublett*, jonka istuimen korkeutta ja kaltevuutta saattoi helposti säätää kahteen asentoon.¹²³² Yksinkertaisella liikkeellä tuoli voitiin muuttaa ryhdikkäästä pikutuolista mukavaksi nojatuoliksi. *Dublett* kuului muutamaa vuotta myöhemmin Bomanin lanseeraamaan, pinta-alaltaan pieniin koteihin suunnattuun *Aura*-mallistoon (1954), jonka sarjatuotantoa varten tehtaalle rakennettiin uudet tilat. Näitä edullisiksi tarkoitettuja huonekaluja nimitettiin myös yhteiskunnallisen tehtävän omaaviksi ”sosiaalisiksi huonekaluiksi” (sociala möbler).¹²³³ 1940- ja 1950-luvun taitteessa Boman suunnitteli ja patentoi muitakin *Dublettin* kaltaisia tuoleja, joiden ideana oli nimenomaan kaksi tai kolmekin toimintoa samassa tuolissa. Nämä muunneltavat tuolit, ”kaksistuolit”¹²³⁴ syntyivät vastaukseksi sodan jälkeen rakennettujen uusien asuntojen pieniin neliömääriin – ne olivat nimenomaan pienten kotien kalusteiksi tarkoitettuja. Jotkut mallit olivat lisäksi pinottavia, ja niitä ajateltiin käytettävän myös julkisissa tiloissa. Pienen kotiin hankittiin muutamia huonekaluja, julkisiin tiloihin lähtökohtaisesti suuria määriä, mutta edullinen yksikköhinta oli huomionarvoista molemmissa tapauksissa. ”Kaksi tuolia samassa” on *Dublett*-tuolin mainoslause vuodelta 1952,¹²³⁵ mutta tämän luvun otsikossa se viittaa myös eri konteksteihin, joihin tuoli samanaikaisesti liittyi. Sodanjälkeisen asuntotuotannon olosuhteissa nuorten parien ja pienten kotien tarpeisiin vastaava

tydligt avslöjar Carl-Johan Bomans kynne som konstnär. Här framställer vyer från Helsingfors – – på ett pietetsfullt sätt, d. v. s. med fin uppskattning av motivets proportioner och linjer. Konstnären väljer således att själv stå i bakgrunden. För heminredningen är förmågan att själv tråda tillbaka den förnämsta av alla.” S., Bomans möbelutställning, *Nya Pressen* 14.10.1947.

1232 Patenti nro 26776. ”Käsinojalla varustetuksi lepo-tuoliksi tai -sohvaksi aseteltava käsinojaton tuoli tai sohva.” Patenti jätetty 5.4.1951, myönnetty 11.1.1954. Kyseisen patentin pohjalta Carl-Johan Boman suunnitteli variaatioita, joista käytettiin eri yhteyksissä (ainakin) nimiä *Tvilling*, *Milano*, *Dublett*, *Star* ja *Aura no 14*.

1233 Oy Boman Ab:n (pp. Åke Alopaeus) kirje Director Lars Lindblomille, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA; Oy Boman Ab:n (pp. Åke Alopaeus) selostus Till Finansministeriet, Åbo 21.6.1954, I 1:1, CJBA, KA; ”Aura Huonekaluja – Möbler”, esite ja hinnat, I 2:1, CJBA, KA.

1234 Bomanin mainos, Kaksi tuolia samassa, *Kaunis Koti* 4/1952. Carl-Johan Boman käytti eräässä muistiinpanossaan myös nimitystä ”både-ock-stolen”. Näyttelyarvosteluissa esiintyi muitakin nimityksiä, kuten kääntötuoli (förvandlingstol) ja muunneltava tuoli (konvertibla stol). Bez., Möbler i smårum. *HBL* 1954, IV 2:1, CJBA, KA.

1235 Ks. Bomanin mainos, *Kaunis Koti* 4/1952.



Kuva 207. Carl-Johan Bomanin patentoima, istuinkorkeudeltaan säädeltävä tuoli oli esillä erilaisina variaatioina ja eri nimisenä kotimaisissa ja kansainvälisissä näyttelyissä vuosina 1951–1957. Milanon 9. triennaalissa tuolin pehmustettu versio palkittiin hopeamitalilla. Tuolloin Carl-Johan Boman pohti *Tvilling*-nimellä kutsumansa tuolin nimeä vaihdettavaksi *Star*-tuoliksi ja myöhemmin sitä nimitettiin myös nimellä *Milano*. Kuvan tuoli vuodelta 1952 tunnettiin nimellä *Dublett* ja se oli mukana *Design in Scandinavia* -näyttelyssä Yhdysvalloissa ja Kanadassa. *Dublett*-tuolia valmistettiin koivusta satulavyöpunoksella ja tiikistä luonnonnahkapunoksella. Se kuului myös sarjatuotantona valmistetun *Aura*-malliston valikoimaan vuonna 1954.

edullinen kaluste oli myös potentiaalinen vientituote.¹²³⁶ Nämä kontekstit tulivat näkyviin myös näyttelyissä, joissa Bomanin tuolikeksintöjä oli esillä 1950-luvun alkupuolella.

Osin jo ennen *Aura*-malliston aikaa Bomanin muunneltavia tuoleja nähtiin kotimaassa pienten asuntojen sisustuskysymyksiä ratkovissa näyttelyissä, joita järjestivät mm. naisjärjestöt ja huonekaluliikkeet. Tuolit olivat mukana myös keskeisissä suomalaisen taideteollisuuden ns. edustusnäyttelyissä Milanon 9. ja 10. Triennaaleissa (1951 ja 1954), *Modern Art in Finland* -näyttelyssä Iso-Britanniassa (1953–1954) ja Pohjoismaiden yhteisessä *De-*

1236 Ks. luku 5.1. Valtion paine huonekalutuotannon rationalisointiin sodan aikana ja sen jälkeen liittyi sekä jälle-rakennuksen ja uusien kotien kalustustarpeisiin että toiveisiin kehittää huonekaluteollisuudesta merkittävä vientiala. Edullisten huonekalujen suunnittelu oli ajankohtainen teema myös kansainvälisesti. Esimerkiksi New Yorkin Museum of Modern Artin vuonna 1949 järjestämään edullisten huonekalujen suunnittelukilpailuun myös Carl-Johan Boman osallistui yhdessä Marianne Bomanin kanssa. Kilpailuehdotus, CJBA, KA; Edgar Kaufman Jr:n kirje Competitors/Carl-Johan & Marianna Boman, New York 1.8.1949, CJBA, KA.

sign in Scandinavia -näyttelyssä Yhdysvalloissa ja Kanadassa (1954–1957). Lisäksi, samaan aikaan Bomanin kaksoistuoleja esiteltiin ja palkittiin myös muissa näyttelyissä, kuten keksintönäyttelyissä Pariisissa (1951) ja Brysselissä (1953).¹²³⁷ Näyttelyiden lisäksi Bomanin kaksoistuoleja nähtiin sekä kotimaisten että ulkomaisten lehtien palstoilla.¹²³⁸ Näissä erityyppisissä näyttelyissä Bomanin tuolit asettuivat yhtäältä osaksi suomalaisen jälleenrakennusajan kodinsisustamisen olosuhteita ja toisaalta ulkomaille suunnattua suomalaisen muotoilun ”kansallista projektia”, mikä on nähty osana kansallisen identiteetin rakentamista ja maan länsimaihien suuntautunutta ulkopolitiikkaa ja vientiä.¹²³⁹

Tässä luvussa tarkastelen kyseisiä huonekaluja ensin näyttelykontekstissa Suomessa ja ulkomailta, minkä jälkeen käsittelen niiden valmistusta ja vientiä. Carl-Johan Bomanin arkiston erityyppisten aineistojen valossa uusien, konstruktivisesti haastavien huonekalujen suunnittelu, patentointi, uudentyyppisen tuotannon (laajamittaisemman sarjavalmistuksen) toteuttaminen sekä niin kotimaan kuin erityisesti kansainvälisten markkinoiden tavoittaminen mm. näyttelyiden avulla näyttäisi olleen Bomanin keskeinen – ja mittava – työmaa 1950-luvulla. Tämän rinnalla Bomanilla kuitenkin valmistettiin edelleen myös vauraisiin koteihin moderneja, yksilöllisesti suunniteltuja ja valikoituja huonekaluja ja sisustuksia. Yhtenä esimerkkinä – ja sosiaalisen hierarkian näkökulmasta erityisenä ääripäänäkin – tästä linjasta mainittakoon tasavallan presidentin kesäasunnon Kultarannan sisustukseen hankitut kalusteet 1950-luvun puolivälissä.¹²⁴⁰

5.3.1. Huonekaluja pieniin koteihin

Sodan jälkeen asuntojen puute oli suuri. Valtion tukijärjestelmä, nk. aravalaki säädettiin 1949 ja se uusittiin vuonna 1953. Kyseisenä vuonna 1953 asunnon enimmäispinta-alaksi määriteltiin 87 neliometriä, keskipinta-ala oli 50 neliometriä. Valtaosa uusista asunnoista oli yksiöitä tai kaksioita, ja asuntojen pienestä pinta-alasta tuli aikaisempaan nähden yhä useamman suomalaisen kokemus. Kirsi Saarikangas on todennut, että kaksi huonetta ja keittiö muodostui ”suomalaisen jokaperheen asunnoksi” 1950-luvun asuntotuotannon myötä.¹²⁴¹

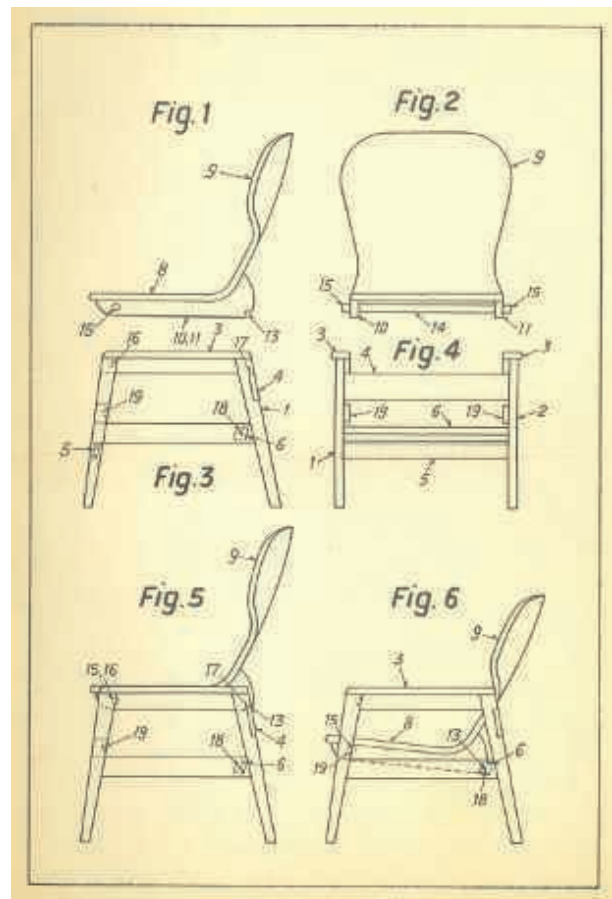
1237 Ks. liite Näyttelyt ja kilpailut.

1238 Kotimaan lehdistä ainakin *Kaunis Koti*, *Kotiliesi*, *Suomen Kuvalehti*, *Hufvudstadsbladet* ja ulkomailta ainakin *Domus* Italiassa, *Politiken* Tanskassa ja *Design* Englannissa.

1239 Smeds 1993; Kalha 1997; Hawkins 1998; Koivisto 2001, 17; Melgin 2014.

1240 Relas 2014, 117–119.

1241 Saarikangas 2002, 420. Sodan jälkeen asuntorakentamisen painopiste oli ensin maaseudulla ja siirtyi sitten kaupunkeihin ja kauppaloihin. Vuonna 1948 uusien asuntojen

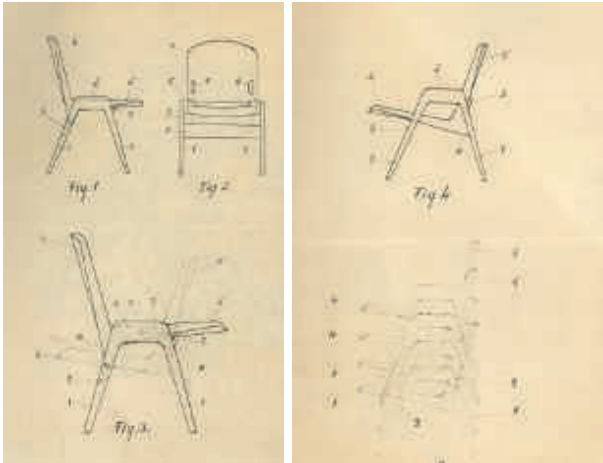


Kuva 208. Suomen patenti nro 26776 ”Käsinojalla varustetuksi lepotuoliksi tai -sohvaksi aseteltava käsinojaton tuoli tai sohva”. Patentihakemus jätettiin 5.4.1951 ja myönnettiin 11.1.1954. Kuvan piirustus liittyy patentin hakemiseen Sveitsissä.

Jälleenrakennuksen lähdettyä käyntiin kotien sisustamiseen ja esim. ruoka- ja kahvipöytien kattamiseen liittyvää valistustoimintaa harjoitettiin laajasti – sitä tekivät niin sisustusalan ammattilaiset (esimerkiksi naisarkkitehtien järjestö Architectan kurssit), valmistajat kuin kotitalousjärjestötkin. Valistustyötä tehtiin oppaiden sivuilla ja lehtien palstoilla. Erityisesti pienikokoisten asuntojen sisustamiseen annettiin ohjeita lehdissä, kuten *Kotiliesi* tai *Kaunis Koti* (joka alkoi ilmestyä vuodesta 1948 alkaen), ja 1950-luvun alussa järjestettiin eri paikkakunnilla pienasuntojen sisustusongelmiin keskittyviä näyttelyitä.¹²⁴²

tarpeeksi asutuskeskuksissa arvioitiin 60 000 ja vuosittain lisää lisäksi 7000–8000. Näihin lukumääriin ei päästy käytännön rakennustyössä. Valtion tukeman arava-rakentamisen sekä vapaarahteisen asuntotuotannon yhteismäärä vuosina 1949–1953 oli 36 900 asuntoa, mikä oli reilu puolet tavoitteesta. Aarnio 2005, 9. Sodan jälkeisestä asuntotilanteesta yleensä ks. myös Saarikangas 1994; Junto 1990; Malinen 2014; Soikkeli 2014.

1242 Heinonen 1998, 385; Koivisto 2001, 181–185, Sarantola-Weiss 2003; Aarnio 2005; Autio & Autio 2009; Kinnunen



Kuva 211. Tri-tuolissa on kolme ominaisuutta: kaksi istuin- korkeutta ja pinottavuus. Tuolin patentista ilmoitettiin Sveit- sissä 30.10.1952.

1940-luvun lopulta alkaen Carl-Johan Boman ryhtyi suunnittelemaan huonekaluja, joissa tilan- säästöä silmällä pitäen yhdistyi kaksi toimintoa. Huhtikuussa 1949 *Kauneutta Arkeen* -näyttelyssä Helsingin Taidehallissa Boman esitteli uuden vuo- desohvan, jonka helppokäyttöisen mekanismin hän myös patentoi.¹²⁴³ *Kauneutta Arkeen* -näyttely oli Ornamon ponnistus hyvin suunniteltujen arkitavaroien lisäämiseksi ja osaltaan kontribuutio 1940-luvun lopun kauniimpien käyttötavaroiden tuotantoa koske- vaan keskusteluun (ks. luku 5.2.1.).

Vuodesohva ei ollut huonekalutyypinä uusi, mut- ta sen ajankohtaisuutta kuvasi lukuisten uusien mal- lien tulo markkinoille. Keskeistä oli tilansäästö: vuo- desohva sopi huoneeseen, jossa sekä oleskeltiin että nukuttiin. Tämä oli tarpeen paitsi pienissä asunnoissa, myös isommissa, jonne haluttiin tai tarvittiin varavuo- de tilapäistä käyttöä varten. Bomanin sohvan istuin- syvyys oli 45 cm, ja levitettyä siitä tuli 90 cm leveä vuode. Istuimen alla oli säilytystila petivaatteille. Bo- manin yksinkertaisella liikkeellä avattavasta ja suljet- tavasta mallista tuli suosittu ja näyttelyarvosteluissa kehuttu.¹²⁴⁴ Sohva esiteltiin esimerkiksi *Kauniin Kodin* palstoilla, kun aiheena olivat vuodesohvat tai nukkuminen:

2013; Mäkikalli 2016.

1243 Mekanismin kehittämisessä Bomanin puuseppämes- tari Sulo Heikola on perimätiedon mukaan ollut keskeisessä roolissa. Patentti no. 25879 ”Laite vuoteeksi muutettavissa sohvilla, tuoleissa ynnä muissa”. Jätetty 6.4.1949, myönnetty 11.8.1952, PRH, KA.

1244 Keijo Lehdon haastattelu, 16.2.2001; Bomanin vuo- desohvan käytöstä kerättyä muistitietoa, kirjoitettuja ja puhelin- keskusteluja vuosilta 1999–2002 kirjoittajan hallussa. Eräässä tapauksessa kaksikerroksisen omakotitalon yläkerran huoneet annettiin vuokralle, jolloin perheen tytär ”muutti” isän työ- huoneeseen. Nukkumista varten hankittiin Bomanin vuo- desohva. Anna-Maija Kuneliuksen haastattelu, 13.3.2002.



Kuva 210. Tri-tuoli nähtiin mm. Kööpenhaminassa *Politi- ken*-lehden järjestämässä näyttelyssä vuonna 1951.

Boman Oy:n yhden hengen vuodesohva on oikea ihannehuonekalu uudenaikaisiin, ahtaisiin asun- toihin. Selkänoja on alaslaskettava sekä erittäin helposti käännettävä. Lisäpatjaa ei tarvita. Vuo- devaatteet mahtuvat patjojen alla olevaan laatik- kotilaan. Muoto on siro ja hallittu.¹²⁴⁵

Bomanin sohvan mekanismi oli helppo ja vaiva- ton, mutta toisin kuin monia muita vastaavasti käte- västi toimivia sohvia, joita moitittiin sanoilla ”ras- kasmuotoinen ja kompakti möhkäle, enemmän kodin kiinteistöä kuin irtaimistoa muistuttava”, Bomanin vuodesohvaa pidettiin myös muodoltaan onnistuneena kalusteena.¹²⁴⁶ Sitä valmistettiin pienenä sarjana koivusta, mutta asiakkaan niin halutessa myös esi- merkiksi mahongista.¹²⁴⁷ Näin vuodesohvaa voitiin

1245 SED., Vuodesohva kehitysvaiheessa, *Kaunis Koti* 1/1950.

1246 Ibid. Myös Benedict Zilliacuksen katsauksessa suo- malaisen huonekalun yleistilanteeseen Bomanin vuodesohva oli kuvituksena ja siitä mainittiin: ”Paras ratkaisu usein ajan- kohtaiseen muunnelma-vuodesohvan kysymykseen on C. J. Bomanin yksinkertainen, arvokas ja mukava sohva.” Benedict Zilliacus, Suomalainen huonekalu paranee, *Kaunis Koti* 4/1952. Ks. myös Mitä vaaditaan hyvältä vuoteelta?, *Kaunis Koti* 1/1952.

1247 Yksi puuseppä valmisti sohva 20–25 kappaleen erissä, usein niin, että vain sohvan päädyt kasattiin valmiiksi, mutta ei sarjoja, jolloin säilytys puolivalmiina vei vähemmän tilaa. Malli oli yksinkertainen, eikä valmistus ollut erityisen vaati-

tarjota kysynnän mukaan: pääsääntöisesti edullisempaa, kotimaista koivua, mutta tilauksesta myös arvokkaampaa, ulkolaista, tyylihuonekalujen historiasta tuttua mahonkia.

Boman esitteli sekä *Kauneutta Arkeen* -näyttelyssä että saman vuoden lopulla järjestetyillä Huonekalumessuilla yhden huoneen sisustuksen, mikä sisälsi vuodesohvan lisäksi mm. kirjoituslipasto *Lillin*, *Gun*-nojatuolin sekä pikkupöydän lamppuihin. Ikkunaa kehysti kelta-vaalea kukkaverho. Näyttelyssä Boman esitteli myös kasinojattoman lepotuolin, jonka selkänojan kaltevuutta pystyi säätämään. Tuolin nimi oli *Pisa*, ja se nähtiin myöhemmin myös Milanon triennaalissa 1951 (ks. luku 5.3.2.).¹²⁴⁸ *Lilli*, joka sekin oli monikäyttöinen ja useiden tuon ajan huonekalutehtaiden mallistossa ollut huonekalutyypin,¹²⁴⁹ puolestaan edusti bomanilaista puusepäntaitoa tyyppillisimmillään. Sen valmistusmateriaalina oli kotimainen jalava, jonka voimakkaat raitakuviot muodostivat harkitusti aseteltuina lipaston koristeellisen pinnan. *Kotiliedessä* näyttelyn arvioinut arkkitehti Elsi Borg nosti Bomanin ”virkanaisen huoneen” parhaimpien joukkoon, ja kuvaili myös huonekalujen värejä ja huoneen vaikutelmaa: ”ruskeaa eri vivahduksin, harmaanvalkoista vuodesohvassa ja korean sininen kirjoitustuoli. Koko huoneessa on sekä kodikas että samalla arvokas leima eikä ompelupöytääkään oltu unohdettu.”¹²⁵⁰

Vuosina 1951–1954 Oy Boman Ab oli mukana (ainakin) neljässä pienkotien sisustusnäyttelyssä, joita järjestettiin Turussa ja Helsingissä. Näyttelytiloina oli sekä vastavalmistuneita arava-talojen asuntoja että vakiintuneita näyttelytiloja, kuten Turun taidemuseo. Näyttelyiden järjestäjinä toimivat huonekaluliikkeet itse, kansalaisjärjestöt tai säätiöt kuten Varsinais-Suomen Martat ja Mannerheimliitto Turussa tai Asuntosäätiö Tapiolassa.¹²⁵¹

Turun näyttelyistä ensimmäinen oli Varsinais-Suomen Marttapiiriin järjestämä Kodinsisustusnäyttely Turun taidemuseossa syyskuussa 1951. Näyttelyn arkkitehtina oli sisustusarkkitehti

vaa. Keijo Lehdon haastattelu, 2.3.2001.

1248 Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan valokuvan taakse on kirjoitettu *Pisa*-nimen lisäksi vuosi 1942. Kyseinen kuva on julkaistu italialaisen *Domus*-lehden triennaalin erikoisnumerossa 1951 ja se näkyy myös Triennaalin luettelossa julkaistussa Suomen näyttelyosastoa kuvaavassa valokuvassa. 1249 Ks. esim. Keravan puusepäntehtaan ja Askon mainokset, *Kotiliesi* 1952, 335 ja 483.

1250 Elsi Borg, *Kauneutta arkeen*, *Kotiliesi* 10/1949.

1251 Carl-Johan Bomanin kaksoishuonekaluja nähtiin myös Taideteollisuusnäyttelyssä 1951 ja 1952. Ks. B. Z. Höjd men ej bredd, *HBL* 21.11.1951, IV 2:1, CJBA, KA; Olli Borg, Taideteollisuusnäyttely puntarissa, *Kaunis Koti* 1/1953, 23. Pienasuntonäyttelyistä Turun osalta ks. Aarnio 2004 (Aarnio käsittelee Martinpuiston aravatalon (1950) sekä VPK:n talon, taidemuseon ja Hospitsin (1953) näyttelyitä) ja Tapiolan osalta ks. Tuomi 2003, 20.



Kuva 209. Säädettävällä selkänojalla varustettu *Pisa*-tuoli. Tuoli nähtiin Helsingissä *Kauneutta arkeen*-näyttelyssä vuonna 1949 ja Milanon 9. triennaalissa vuonna 1951.

Carin Bryggman.¹²⁵² Bomanilta taidemuseon aulassa nähtiin monikäyttöiset ja päällekkäin pinottavat *Universal*-tuolit ja *Näyttely*-vuodesohva. *Universal*-tuoli oli pinottava, kasinojallinen tuoli, jossa oli vaneri-istuin.¹²⁵³ Mukana oli myös muita muunnettavia tuoleja, joiden nähtiin sopivan pieniin kaupunkiasuntoihin. Näyttelyn aikaan julkaistussa ilmoituksessa Boman mainosti: ”Vuodesohvat ja nojatuolit Oy Boman Ab:n uutuuksia – Asuntojen tilanahtaushan on pakoittanut kehittämään täysin uudet huonekalutyypit, sellaiset joita voidaan helposti muuttaa käytettäväksi useihin eri tarkoituksiin.”¹²⁵⁴ *Tvilling*- ja *Universal*-tuolit oli-

1252 *TS* 9.9.1951. Carin Bryggman kodinsisustusnäyttelyiden suunnittelijana ks. Aaltonen 2010, 92–93 sekä kuva sivulla 29; Nylund 2005, 121–128.

1253 *Universal*-tuolista otettiin mainoskuva Aarne Pietisen valokuvaamossa 6.10.1951. Aarne Pietinen Oy:n kokoelma, Suomen valokuvataiteen museo.

1254 Bomanin uusista huonekaluista kerrottiin [maksettu ilmoitus] näyttelyn aikaan *Turun Päivälehdessä*. *Tvilling*- ja *Universal*-tuoliuutuudet olivat ensimmäistä kertaa Suomessa näytteillä. *Turun Päivälehti* 12.9.1951. ks. myös *Uusi Aura*



Kuva 212. Carl-Johan Bomanin suunnittelema vuodesohva, patenti vuodelta 1949.

vat ensimmäistä kertaa Suomessa näytteillä, mutta mainoksessa viitattiin myös kansainväliseen näyttelytoimintaan: muunneltavat tuolit olivat samaan aikaan esillä Milanon triennaalissa ja Pariisin kansainvälisessä keksintöjen näyttelyssä.

Seuraavana vuonna (1952) Turussa järjestettiin paikallisten huonekalu- ja taideteollisuusliikkeiden toimesta kodinsisustusnäyttely juhlavassa VPK:n talossa. Tällä kertaa Carin Bryggman järjesti näyttelytoimikunnan oman osaston, jonka otsikkona oli ”Kortteerista kotiin”. Hän käytti tässä yhteydessä myös Bomanin *Dublett*-tuoleja, jotka nähtiin myös esim. *Kotilieden* ja *Kaunis Koti* -lehdissä näyttelystä julkaistuissa valokuvissa. *Kotiliedessä* Bomanin *Tvilling*-tuolista käytettiin nimitystä ”standardihuonekalu”.¹²⁵⁵

Mannerheim-liiton Varsinais-Suomen piirin naistoimikunta järjesti puolestaan vuonna 1954 *Kaunis Koti* -näyttelyn jälleen Turun taidemuseossa. Ajatuksena oli ”kaupallisista näkökohdista vapaana” tukea lastensuojelutyötä ja ”sisustusalan viimeisimpien uutuuskien pohjalla [-lta] esittää keinot kodin viihtyisyyden lisäämiseksi”.¹²⁵⁶ Useat valmistajat Bomanin ohella esittelivät nimenomaan muunneltavia, pienten kotien huonekaluja – muitakin kuin tuoleja: ”[S]aman huonekalun tulee pystyä palvelemaan erilaisia tarkoituksia. Erilaa-

tuisten vuodesohvien rinnalla nähdään pöytiä, jotka korkeutta muuttaen pystyvät palvelemaan sekä ruoka- että sohvapöytinä.”¹²⁵⁷ *Turun Sanomien* artikkelissa kerrotaan myös, että suurimman osan näyttelyn huonekaluista ovat suunnitelleet Alvar Aalto ja Olof Ottelin. Artikkelissa kerrotaan Aallon 25 vuotta vanhojen huonekalujen kansainvälisestä menestyksestä ja todetaan niiden olevan ”edelleen moderneja” ja että ”ehkäpä niitä vasta nyt on alettu sulattaa.” Täysin ei tässä yhteydessä oltu kuitenkaan unohdettu perinteisiä historiattyylejäkään, sillä esillä oli myös ”modernisoitua rokokoota”.¹²⁵⁸ Istuinkorkeudeltaan säädeltävien tuolien lisäksi Bomanilta mukana oli (myös *Turun Sanomissa* julkaisussa kuvassa nähdyt) kukkapöytä sekä tuoli, jonka pehmusteet olivat irrotettavat ja vanerista taivutetussa selkämyksessä oli neljä ympyränmuotoista reikää. Kyseinen tuolimalli kuului luvun alussa mainittuun sosiaalisten huonekalujen *Aura*-mallistoon, johon palataan tarkemmin luvussa 5.3.3.

Helsingissä Ornamon ja Taideteollisuusyhdistyksen vuotuinen Taideteollisuusnäyttely Taidehallissa esitteli vuonna 1951 Milanon 9. triennaalista kotiutuneita Suomen osaston esineitä. Samaan aikaan Suomen Naisten Huoltosäätiön rakennuttamassa kollektiivitalossa, Asuntoyhteistalo Oy Mannerheimintie 93:ssa¹²⁵⁹ oli nähtävillä kuuden huonekaluvalmistajan – Artekin, Bomanin, Koti-Hemmetin, SOK:n, Stockmannin ja Te-Ma:n – järjestämä yhteisnäyttely, jossa ideana oli näyttää, kuinka yksiö voitiin sisustaa edullisesti. Huomio oli siis edullisessa hinnassa ja tilansäästämisesä. Bomanilta oli mukana vuodesohva, *Tvilling*-kaksosituoli, ”vähäeleinen ja edullinen ruokailuryhmä sekä samanlaisia kirjahyllyjä”.¹²⁶⁰ *Hufvudstadsbladetiin* näyttelystä arvion kirjoittanut Benedict Zilliacus kehuu Bomanin vuodesohvaa yhdeksi harvoista onnistuneista muunneltavista huonekaluista, sen sijaan *Tvilling*-tuolien yksinkertaista kääntömenetelmää voisi hänen mielestään vielä kehittää. Zilliacus nosti esiin myös kahden samanaikaisen näyttelyn välisen eron: toisin kuin Mannerheimintien pienasunnoissa Taidehallissa oli nähtävillä ylellisen tuntuista (lyxbetonade) huonekaluja. Kirjoittaja harmitteli Mannerheimintien näyttelyn vähäistä yleisöä: hänen kanssaan samanaikaisesti paikalle oli löytänyt tiensä

1257 Ibid.

1258 Ibid.

1259 Kyseessä oli nk. Naistentalo, jonka Lotta Svärd -järjestön työnjatkajaksi perustettu Suomen Naisten Huoltosäätiö rakennutti aravalainan turvin ensi sijassa entisille lotille. Talo oli Suomen oloissa poikkeuksellinen kollektiivitalo yhteisine tiloineen, keskuskeittiöineen, lastentarhoineen ja pyykki- ja saunatiloineen. Talon suunnittelivat arkkitehdit Olli ja Eija Saijonmaa vuonna 1946 kilpailun tuloksena. Taloa rakennettiin kahdessa osassa vuosina 1949–1953, joten huonekaluliikkeiden näyttelyn aikaan vuonna 1951 kokonaisuus ei ollut vielä valmis. Ks. Saarikangas 2002, 223–228; Heinämies 2013.

1260 Bez. Möbler i smårum [HBL], IV 2:1, CJB, KA.

9.9.1951.

1255 *Kotiliesi* 1952, 695; *Kaunis Koti* 4/1952.

1256 Mannerheim-liiton kodinsisustusnäyttelyn avajaiset eilen Turun Taidemuseossa, *TS* 16.5.1954.



Kuva 213. Boman *Kau-
neutta Arkeen* -näyttelyssä
vuonna 1949.



Kuva 214. Bomanin si-
sustama huone Huoneka-
lumessuilla vuonna 1949.
Siihen kuului vuodesohva,
pöytä, *Gun*-nojatuoli, tuoli
ja *Lilli*-kirjoituslipasto.
Kirjoituslipaston päällä
oleva kirjateline sopi
säilyttäväksi myös kan-
nen alla.



Kuva 215. *Lilli*-
kirjoituslipaston
jalavapintaa.

Kuva 216. oikealla.
Carl-Johan Boma-
nin suunnittelema
vaneriselkäinen
nojatuoli irrotet-
tavilla ja helposti
tomutettavilla
tyynyillä. Tuolilla
on eri lähteissä
nimenä *C-J. B-49*



tai *Rosette* ja se oli esil-
lä Huonekalumessuilla
vuonna 1949. Pyrkimyks-
enä oli ollut aikaansaada
mahdollisimman mukava
selkänöjä. Tuolin selkän-
öjä on maalattu valkoiseksi,
mutta runko on jalavaa.
Verhoilukangas on villaa.
Valokuva julkaistiin
myös *Decorative Art:
The Studio Yearbook*issa
1951–1952.

vain kolme muuta vierailijaa. Näyttelyä hän piti kuitenkin ansiokkaana, ”jokaista ja koko yhteiskuntaa koskettavana”.¹²⁶¹

Kuten Zilliacuskin artikkelissaan totesi, samaan aikaan Taidehallissa ollut Taideteollisuusnäyttely muodosti vertailukohtan – ja laajemmin huomattun esityksen – ajankohtaisesta suomalaisesta taideteollisuudesta. Siellä Bomanin *Tvilling*-tuolit olivat esillä muiden Milanosta palanneiden menestyjien kanssa. Näyttelyn taiteelliset esineet herättivät yleisössä hämmennystä, mistä esimerkiksi *Suomen Kuvalehti* raportoi otsikolla ”Pohjolan suola”:

Milanon näyttelyssä viime keväänä Suomen taideteollisuus sai osakseen suurta huomiota ja ihailua: ”Tämä pieni ja omalaatuinen maa, jota täytyy pitää Pohjolan suolana, on ainainen yllätyksien lähde”, siellä kirjoitettiin. Yllätyksien lähde olemme itsellemekin. Tämän vuoden taideteollisuusnäyttely on ilmeisesti Milanon voiton merkeissä siksi hienostunut ja taiteellinen, että sitä katsoessaan tavallinen ihminen joutuu ymmälle. – – Taidetta ehkä, mutta ei taideteollisuutta, oli vaikutelma monien näyttelyesineitten kohdalla. Tuntui kuin olisi ’Pohjolan suola’ oman väkevyytensä tunnossa käymässä jo melkein liian suolaiseksi.¹²⁶²

Boman esitteli taideteollisuusnäyttelyssä myös muita kuin Milanossa nähtyjä muunneltavia tuolimalleja, ja eräs niistä oli artikkelin kuvituksena mm. Kaj Francin suunnitteleminen lasisten sarvien kanssa.¹²⁶³

5.3.2. Kultakauden modernismin katveessa: huonekalut Suomea edustamassa

Suomalaisen taideteollisuuden kansainvälinen näyttelytoiminta oli huomattavan mittavaa sodan jälkeen ensin Pohjoismaissa ja sitten laajemmin Länsi-Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Erityisesti Milanon 9. triennaalin menestys, ”Milanon ihme”, mitaleineen ja kansainvälisine huomioineen on nähty olleen tärkeä suomalaisen modernin muotoilun kansainväliselle maineelle ja menestykselle, Finnish Design -käsitteen synnylle, suomalaisen taideteollisuuden ”kultakaudelle”. Milanon menestys johti kiinnostukseen muualla ja yhteistyön lisääntymiseen muiden Pohjoismaiden kanssa. Erityisen merkittävänä yhteisenä esiintymisenä on nähty Norjan, Ruotsin, Suomen ja Tanskan yhteinen *Design in Scandinavia* -näyttely, joka kiersi menestyksen siivittämänä Yhdysvalloissa ja Kanadassa luoden myös mielikuvaa yhteisestä skandinaavisesta muotoilukulttuurista (*Scandinavian Design*). Näyttelyissä keskeisten suomalaisten taideteollisuusyritysten Arabian, Nuutajärven ja Karhula-Iittalan omistajia olivat metalli- ja metsäteollisuuden jättyhtiöt Wärtsilä ja Ahlström, joiden (erityisesti Wärtsilän,



Kuva 217. *Universal*-tuolin Carl-Johan Boman suunnitteli kerhohuoneita ja luentosaleja varten. Sen istuinosa oli muunneltavissa ryhdikkästä lepoasentoon ja se oli pinottava. Tuoli oli mukana Pariisin kansainvälisessä keksintöjen kilpailussa vuonna 1951, jossa se palkittiin hopeamitalilla. Carl-Johan Boman haki tuolille patenttia. Valok. Aarne Pietinen Oy.

josta vuonna 1955 oli tuleva myös Oy Boman Ab:n uusi omistaja) taloudellinen tuki näyttelyille oli merkittävä. Taustalla vaikutti tärkeä kysymys Suomen länsisuhteista, tarve positiivisen maakuvan ja kaupasuhteiden rakentamiseen hävityn sodan jälkeen. Milanon ja erityisesti Pohjois-Amerikan näyttelyiden yhteydessä Suomi tuli liitetyksi osaksi Skandinaviaa, mistä suomalainen (taide)teollisuus sai vahvaa tukea länsimarkkinoille suunnatessaan. Kylmän sodan kiristämässä geopolitisessa tilanteessa skandinaavinen yhteys oli Suomelle yhä tärkeämpi.¹²⁶⁴

¹²⁶⁴ Ks. esim. Korvenmaa 1999, 52–57. Näyttelyistä laajemmin ks. Kalha 1997. Erityisesti Milanon triennaaleista ks. myös Kalha 2004 ja Suhonen 2000; *Design in Scandinavia* -näyttelystä Suomen näkökulmasta ks. Hawkins 1998 ja Kalha 2003, laajemmin Guldborg 2011 ja erityisesti amerikkalaisen vastaanoton näkökulmasta Glambeck 1996, Glambeck 1997. Näyttelyiden merkityksestä Suomen ulkosuhteille ja maakuvalle ks. Kalha 1997, 112–117; Hawkins 2002, 233–239; Suhonen 2000, 161; Melgin 2014, 215–217 ja passim.; Melgin 2018. Ks. myös Davies 2002, 102–103; Guldborg 2011 ja Savolainen 2009, 74–90.

¹²⁶¹ Ibid.

¹²⁶² Pohjolan suola, *Suomen Kuvalehti* 48/1951.

¹²⁶³ Ibid.



Kuva 218. Varsinais-Suomen Marttipiiri liitto järjesti Turun taidemuseossa vuonna 1951 kodinsisustusnäyttelyä, jossa mm. etsittiin ratkaisuja asuintilojen pienuuteen. Näyttelystä kertovan paikallislehden artikkelin vieressä nähtiin Bomanin mainos, jossa kerrottiin Bomanin ”muunnettavien tuolien” olevan samaan aikaan esillä Marttojen näyttelyssä, Milanon Triennaalissa ja Pariisiin ”uutuusnäyttelyssä”. Lehtileike on Carl-Johan Bomanin arkistosta.



Kuva 219. Carl-Johan Bomanin suunnittelemat Dublett-tuolit osana Carin Bryggmanin järjestämän Kortteerista kotiin -osaston interiöörejä paikallisten liikkeiden järjestämässä kodinsisustusnäyttelyssä Turun VPK:n talossa vuonna 1952.



Kuva 220. Kuvitusta artikkeliin ”Pohjolan suola” *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1951. Kuvassa kokeillaan Tri-tuoleja.

Vuosia 1951–1954 on kutsuttu Suomen taide-
teollisuuden edustusnäyttelyitä ajatellen myös
”Wirkkalan kaudeksi”, jolle oli ominaista tai-
teellinen painotus, suorastaan ”yltiöpäinen es-
tetiismi” merkkipaaluinaan Milanon triennaalit
vuosina 1951 ja 1954.¹²⁶⁵ Ilmaisia ”Wirkkalan
kausi” käytti vuonna 1954 ruotsalainen kriitikko
Gotthard Johansson viitaten Wirkkalan suunnitte-
lemien näyttelyiden ”ylevään estetiikkiin” erona
sosiaalisemmin suuntautuneesta linjasta.¹²⁶⁶ Taide-
käsityön, ja erityisesti lasin, keramiikan ja teksti-
ilin merkitystä on korostettu tässäkin yhteydessä.
Teollisen käyttötavaran, huonekalujen tai sisustus-
arkkitehtien rooli näyttelyissä ja Finnish Designin
osana on vastaavasti nähty muuta taideteollisuutta
pienempänä – jopa lähes poissaolevana.¹²⁶⁷ Suoma-
laisen muotoilun kultakautta ja sen edustusnäytte-
lyitä käsittelevässä tutkimuksessaan Harri Kalha on
todennut huonekalujen aseman olleen näyttelyissä
”problemaattinen”. Hän viittaa näyttelyhankkei-
den primus motorin, Suomen Taideteollisuusyh-
distyksen toimitusjohtaja H. O. Gummeruksen

¹²⁶⁵ Kalha 1997, 93; Kalha 2004. Ks. myös Kivirinta 2019, 92–96.

¹²⁶⁶ Kalha 1997, 93.

¹²⁶⁷ Kalha 1997, 122–123; Aaltonen 2010, 249. Harri Kalha kirjoittaa: ”Teolliset käyttöesineet puuttuivat lähes kokonaan – 1950-luvun alkupuolen edustusnäyttelyistä”, Kalha 1997, 122. Ks. myös Kalha 2002, 37.



Kuva 221. *Tri*-tuoli Designmuseon kokoelmissa.

haastatteluun: suomalaiset ”mööpelimaakarit eivät yksinkertaisesti olleet edustuskelpoisia”, erityisesti tanskalaisiin verrattuna.¹²⁶⁸ Kalhan mukaan myöskään edustusnäyttelyiden kansainvälisessä vastaanotossa 1930-luvun Alvar Aallon huonekalujen saaman suosion jälkeen huonekaluihin ei kiinnitetty vastaavanlaista huomiota kuin keramiikkaan, lasiin ja tekstiiliin. Esimerkiksi vuonna 1941 Tukholman näyttelyn – jossa Bomanillakin oli esillä mm. rottinkiselkäiset Z-tuolit – huonekaluissa ei nähty olevan erityistä kansallista, suomalaista omaperäisyyttä.¹²⁶⁹

Kuitenkin huonekaluja oli mukana 1950-luvun Wirkkalan kauden triennaaleissa – sekä vuonna 1951 että jälleen 1954 – ja myös huonekalusuunnittelijat saivat työlleen tunnustusta näyttelyiden palkintojenjaossa. Vuonna 1951 Ilmari Tapiovaara palkittiin kultamitalilla, Carl-Johan Boman hopeamitalilla. Vuonna 1954 jälleen Tapiovaara ja myös Marke Niskala saivat kultamitalit.¹²⁷⁰ Triennaalien lisäksi huonekaluilla oli paikkansa myös Wirkkalan suunnittelemassa Iso-Britanniaa kiertäneessä *Modern Art in Finland*-näyttelyssä (1953–1954),¹²⁷¹ kuten myös *Design in Scandinavia* -näyttelyssä. Myös Carl-Johan Bomanin suunnittelemia tilaa säästäviä tuoleja (*Tvilling/Dublett*, *Pisa*, *Tri* ja *BZ*) oli mukana kaikissa näissä neljässä laajaa kansainvälistä huomiota saaneessa näyttelyssä. Suomen maakuviestintää, maapropagandaa kulttuuritoiminnan

1268 Kalha 1997, 123. Ks. myös Kalha 2004.

1269 Kalha 1997, 123.

1270 Kruskopf 1989, 244–245; Korvenmaa 2010, 56.

1271 Jonathan M. Woodham on todennut *Modern Art in Finland* -näyttelyn huonekalujen saaneen positiivisen vastaanoton Englannissa. Näyttelyssä oli taideteollisuuden lisäksi esillä myös kuvataidetta. Taideteollisuusesineistä monet jatkoivat matkaansa suoraan Milanoon. Ks. Woodham 2014, 155, vrt. Kalha 1997, 102–105. Kevin Davies arvelee, että *Modern Art in Finland* ja Milanon X triennaalin Suomen osaston näyttelyt muistuttivat toisiaan. Davies 2002, 102–103. Ks. myös Kalha 2002.

näkökulmasta 1930-luvun lopulta 1950-luvulle tutkinut Elina Melgin on korostanut sodanjälkeisen taideteollisuuden kansainvälistä näyttelymenestystä nimenomaan mediamenestyksenä, valtion tukevana onnistuneena maapropagandana.¹²⁷² Kansainvälisen menestyksen myötä näyttelyissä palkituista taiteilijoista ja heidän suunnittelemista esineistä tuli eräänlaisia kansallisia kulttihahmoja. Tämä huomio ei kuitenkaan ole koskenut huonekaluja ja huonekalusuunnittelijoita. Pekka Korvenmaan sanoin: ”Vaikka suomalaisia huonekalujakin palkittiin kansainvälisissä näyttelyissä, ne eivät saavuttaneet sitä myyttistä hohtoa, joka suotiin muille taideteollisuuden aloille, erityisesti taidelasille.

Näin ollen useimmat huonekalusuunnittelijat eivät päässeet osaksi sitä kansallista muotoilijakulttia, joka olennaisimmilta osiltaan keskittyi Tapio Wirkkalaan ja Timo Sarpanevaan.”¹²⁷³ Seuraavassa tarkastelen Bomanin tapauksen avulla mukana olleen huonekalusuunnittelijan ja -yrityksen osallistumista näihin Wirkkalan kauden näyttelyihin. Tarkastelen erityisesti Milanon triennaaleja ja kiinnitän huomion Bomanin osallistumisen motiiveihin sekä Bomanin tuolien näkyvyyteen triennaaleja koskevassa historiakuvasissa.¹²⁷⁴

Milanon triennaalit (*Triennale di Milano*) olivat 1950-luvulla merkittävin kansainvälinen muotoilun, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin näyttelyinstituutio, jossa ”nähtiin ja tultiin nähdyksi”.¹²⁷⁵ Palkintoja jaettiin, näyttelyosastoja arvioitiin kansainvälisessä julkisuudessa ja niin suomalaisen kuin skandinaavisenkin muotoilun mielikuvia rakennettiin kansainvälisen muotoiluyhteisön tietoisuuteen. Triennaaleilla oli myös kaupallista merkitystä: tuotteet olivat myynnissä ja tilauksia otettiin vastaan. Esimerkiksi *Hufvudstadsbladetissa* käytettiin triennaalista ilmaisua ”taideteollisuusmessut”.¹²⁷⁶ Suomi esiintyi Milanon 9. triennaalissa vuonna 1951 ensimmäistä kertaa sodan jälkeen. Näyttelyyn osallistumisesta ja organisoinnista vastannut Suomen Taideteollisuus-

1272 Melgin 2018. Ks. myös Melgin 2014, 171–174.

1273 Korvenmaa 2010, 56.

1274 Iso-Britannian ja Pohjois-Amerikan kiertonäyttelyt ansaitsivat oman tarkastelunsa, johon tässä yhteydessä ei ole mahdollisuutta.

1275 Kerstin Wickmanin sanoin triennaalit olivat ”an international arena for industrially produced design, decorative arts and architecture”, ja ne toimivat ”as international meeting places and melting pots where countries could compare themselves with each other and be ranked and characterized by others.” Wickman 2003, 33 ja 43, viite 1. Milanon triennaalin historiaa on tutkittu erit. Italiassa, yhteenvetona ks. Besana 2015. Milanon triennaaleista 1950-luvulla erityisesti Skandinavian maiden näkökulmasta ks. Wickman 2003 ja Fallan 2014.

1276 Triennialintryck i ord och brev, *HBL* 15.7.1951, IV 2:2, CJBA, KA. Laajemmin Suomen osallistumisesta Milanon triennaaleihin 1951 ja 1954 ks. Kalha 1997, 91–143; Savolainen 2009, 74–87.



Kuva 222a, 222b ja 222c. Milanon 9. triennaalissa hopeamitalilla palkittu *Twilling*-tuoli. Kuvasarja nähtiin italialaisen *Domus*-lehden triennaalin erikoisnumerossa 259/1951. Kuvat otettiin valokuvaamo Aarne Pietinen Oy:ssä. Tuolia kutsuttiin myös *Milano*-tuoliksi.

yhdistys¹²⁷⁷ pyysi helmikuussa 1951 alan yrityksiä ilmoittamaan periaatteellisesta kiinnostuksestaan osallistua toukokuussa aukaistavaan triennaaliin: ”kysymykseen tulevat työt jury valitsee myöhemmin ilmoitettavassa paikassa 14.–15.3.1951.”¹²⁷⁸ Taideteollisuusyhdistys houkutteli yrityksiä lähtemään mukaan, sillä niiden taloudellista tukea tarvittiin:

Näyttelyn järjestämiseen on myönnetty valtion apu, mutta ei se tule kaikkia kustannuksia peittämään, joten eroitus joudutaan veloittamaan näyttelyyn osallistuvilta suhteessa näytteillepantavaan esinemäärään. // Koska k.o. näyttely on kansainvälisesti huomattavin taideteollisuusnäyttely, ja osallistuville myönnetään tuontikiintiö Italiassa (Suomen osastolle ennakkotiedon mukaan yhteensä 80.000.000 liiraa), toivomme Teidän suosiollisesti suhtautuvan asiaan.¹²⁷⁹

1277 Kutsu tuli valtiolle, joka siirsi järjestelyvastuun Taideteollisuusyhdistykselle. Yhdistyksen asettamaan järjestelytoimikuntaan kuuluivat Tapio Wirkkala, joka tuli toimimaan myös näyttelyn komissaarina, sekä Antero Järvinen Taideteollisuusyhdistyksestä, Olof Gummerus, Wärtsilän omistaman Arabian pr-päällikkö, ja neuvonantajana Kaj Franck, joka Arabian/Nuutajärven suunnittelijana oli myös työsuhteessa Wärtsilään. Osallistuminen ei kuitenkaan ollut itsestään selvää, ja Wirkkalan sekä hänen puolisonsa Rut Brykin, joka hänkin oli työsuhteessa Wärtsilään Arabian taideosastolla, sekä H. O. Gummeruksen merkitys oli suuri paitsi yritysten erityisesti myös valtion tuen saamiseksi ja koko näyttelyhankkeen toteutumisessa. Rahoitusta hankittiin yksityiseltä teollisuudelta, ja erityisesti Wärtsilän tuki oli keskeisessä roolissa. Lopulta myös valtio antoi hankkeelle tukea. Ks. myös Kalha 1997, 93; Suhonen 2000, 160; Savolainen 2009, 74–80.

1278 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kirje Taito Oy:lle 2.2.1951, STTYA, AA.

1279 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kirje Taito Oy:lle

Osallistuminen ei siis ollut yrityksille ilmaista, mutta vastineena oli mahdollisuus tehdä Italiassa kauppaa.

Juuri triennaalin kaupalliseen luonteeseen vedoten valtio ei ollut aluksi kiinnostunut rahoittamaan hanketta, ja useat keskeiset taideteollisuusalan yrityksetkin kieltäytyivät kutsusta, kuten Yhdysvaltain markkinoille jo muutamaa vuotta aiemmin suunnannut Oy Taito Ab, joka empi Milanon kansainvälistä foorumia plagiointiuhan vuoksi. Harri Kalhan mukaan Suomessa triennaalien merkitystä yleismaailmallisena modernin muotoilun markkinointifoorumina ei kunnolla ymmärretty.¹²⁸⁰ Bomanilla oli kokemusta Milanon triennaalin varhaisvaiheesta osallistuttuaan Monzan näyttelyyn vuonna 1925,¹²⁸¹ ja se oli niiden muutamien yritysten joukossa, jotka olivat kiinnostuneita osallistumaan myös vuonna 1951. Valitut huonekalut lähetettiin matkaan, ja kun triennaali avattiin, Carl-Johan Boman oli paikalla Milanossa yhdessä Suomen osaston komissaarin Tapio Wirkkalan sekä Rut Brykin, Kaj Franckin, Mikael Schilkinin ja Herman Olof Gummeruksen kanssa.¹²⁸²

2.2.1951, STTYA, AA. Ks. myös Savolainen 2009, 74–78; Savolainen 2012, 22–23.

1280 Ks. Kalha 1997, 93; Kalha 2004.

1281 1950-luvulle tultaessa näyttely oli järjestetty Monzassa (Villa Reale) vuosina 1923, 1925, 1927, 1930 ja Milanossa (Palazzo dell’Arte) 1933, 1936, 1940 ja 1947.

1282 Triennalintryck i ord och brev, *HBL* 15.7.1951, IV 2:2, CJBA, KA. Kyseistä matkaa dokumentoi mitä ilmeisemmin myös Carl-Johan Bomanin arkistossa oleva Milanon kartta, johon on lyijykynällä merkattu paikkoja ja tietoja, kuten Wirkkalan puhelinnumero, V 2:1, CJBA, KA.

Kuva 223a, 223b, 223c ja 223d. *Tvilling*-tuoli Heinolan kaupunginmuseon kokoelmassa. Yläasentoon nostettaessa istuimen läpi pujotetun pinnan päättävät rungossa oleviin koloihin. Alkuperäinen verhoilukangas on sini-puna-valkoraistainen ja kudottu.

Triennaali ei ollut kuitenkaan Bomanin Milanon-matkan ainoa ohjelmanumero. Muutamaa viikkoa aikaisemmin järjestetyillä Milanon messuilla (Fiera di Milano)¹²⁸³ nähtiin myös Bomanin vastikään suunnittelema huonekaluja.¹²⁸⁴ Carl-Johan Bomanin arkistossa on kirjeluonnos, joka on ilmeisesti laadittu valuutan hankkimiseksi Milanon matkaa varten. Matkaa perustellaan osallistumisella sekä messuille, jossa tarkoituksena oli esitellä useita maailmanmarkkinoille ajateltuja huonekalu-uutuuksia, että taideteollisuusnäyttelyyn, Milanon triennaaliin. Boman perusteli henkilökohtaisen läsnäolonsa tärkeyttä kansainvälisessä myyntitilanteessa, ja taustaksi hän totesi ylipäättään koko Suomen puusepänteollisuuden vientitarpeet.¹²⁸⁵

Suomalaisen muotoilun ulkomaankauppaa ja kulttuurivientiä tarkastelevassa artikkelissaan Jaakko Autio on todennut viennin todellisen merkityksen muotoilualan yrityksille olleen kokonaisuudessaan vähäinen: ”Yritysten kannalta muotoiluun kohdistuikin toisen maailmansodan jälkeen ehkä enemmän suomalaisuuden kulttuurisen brändin, mielikuvien ja Suomi-kuvan painetta kuin esimerkiksi varsinaista aitoa liiketoimintaa tai sen kehittämistä ja tukemista.”¹²⁸⁶ Carl-Johan Bomanilla ja Oy Boman Ab:lla oli selvästi vahva tahto edetä ulkomaille. Milanon näyttelyiden lisäksi Bomanin muunneltavia huonekaluja nähtiin samana vuonna 1951 myös Pariisin kansainvälisillä keksintömessuilla (*Concours International d’Inventions*) sekä tanskalaisen päivälehti *Politikenin* järjestämässä *Bo bedre* -näyttelyssä Kööpenhaminassa. Bomanin kokoiselle yritykselle neljä messutapahtumaa ulkomailla – kotimaisten näyttelyiden lisäksi – vuoden aikana kertoo määrätietoisesta yrityksestä edetä kansainvälisille mark-

1283 Englanniksi messut tunnettiin nimellä Milan Semples Fair.

1284 Fiera di Milano 1951, Catalogo Ufficiale, primo volume, 438. Archivio Storico Fondazione Fiera Milano.

1285 Finlands Bank. Kirjeluonnos. III 4:5, CJBA, KA. Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan Erikoisnäyttelyt Oy:n ”Todistus” Bomanin osallistumisesta Milanon messuille: ”Todistamme täten, että Oy Boman Ab osallistuu Milanon messuihin Suomen virallisen osaston puitteissa ja että heidän edustajakseen messuille matkustaa johtaja Carl-Johan Boman.” Todistus, Oy Erikoisnäyttelyt Specialutställningar Ab, Aatto Lahti, Helsinki 22.3.1951, CJBA, KA. Päätellen kyseisen todistuksen sijainnista lähellä edellä mainittua kirjeluonnosta Suomen Pankille Carl-Johan Bomanin (järjestämättömien) papereiden joukossa se luultavasti liittyy juuri kyseiseen hakemukseen.

1286 Autio 2011, 40. Vrt. Korvenmaa 1999, 52–54.





Kuva 224. Raidallisella kankaalla verhoiltu Bomanin muunneltava tuoli (kuvassa keskellä) Suomen osastolla Milanon messuilla (Fiera di Milano) huhtikuussa 1951.

kinoille. Se oli yritykselle ponnistus, josta toivottiin myös tuloksia. Carl-Johan Bomanin motiivi osallistua Milanon triennaaliinkin oli kansallisen kulttuurilähetystyön rinnalla (tai sen ohikin) nimenomaan viennin edistäminen: vienti oli ollut olennaisesti mukana puusepänanalan keskusteluissa jo pitkään ja aivan erityisesti myös sotavuosina, ja nyt kansainväliset näyttelyt ja messut – olivatpa niiden painopisteenä taideteollisuus tai uudet keksinnöt –, jotka 1950-luvun alusta lähtien suuntautuivat myös Pohjoismaita kauemmas Eurooppaan ja Amerikkaan, olivat yksi konkreettinen tapa edetä uusille markkinoille.¹²⁸⁷

Kotimaan kodinsisustusnäyttelyiden ja taideteollisuuden kansainvälisten edustusnäyttelyiden lisäksi Carl-Johan Bomanin kaksoistuolit olivat 1950-luvun alussa esillä kansainvälisillä keksintömessuilla *Concours International d'Inventions* Pariisissa (1951 ja 1953) sekä *Salon International des Inventeurs* Brysselissä (1953). Kansallisen kilpailumenestyksen korostaminen näkyi Pariisin ja Brysselin keksintömessujen uutisoinnissa kotimaassa, aivan kuten taideteollisuusnäyttelyidenkin kohdalla. Mitalisatoa – kunniapalkintoja, kulta- ja hopeamitaleita – laskettiin, ja vertailua muihin osallistujamaihin tehtiin. Esimerkiksi Brysselin messujen menestyksestä kertovan uutisen lopussa summattiin: ”yleisesti katsottiin Suomen osasto teknillisesti parhaiten järjestetyksi, Suomi oli myös prosentuaalisesti

palkintojen jaossa paras maa.”¹²⁸⁸ Urheiluun jo aiemmin liitetty kansallinen voitontahto ilmeni paitsi taideteollisuuden edustusnäyttelyissä myös keksintöjen kansainvälisissä mitteloissa.

Carl-Johan Boman itse näyttää arvostaneen taideteollisuusnäyttelyissä ja keksintömessuilla saamiaan tai Oy Boman Ab:n saamia hopea- ja kultamitaleita samalla tavalla.¹²⁸⁹ Keksintömessuilla Carl-Johan Bomanin näyttelykollegat Suomen osastoilla olivat taideteollisuuden taiteilijoiden sijaan usein insinöörejä, yrittäjiä tai yritysten edustajia. Esimerkiksi Pariisissa 1953 kultamitalisteina Carl-Johan Bomanin kaksoistuo- likeksinnön rinnalla olivat kelloseppä Juho Ikonen vierierittömällä kellollaan, johtaja Mikko Nupponen paperipuiden kuorimakoneella ja dipl. ins. Roy John Wikström hermeettömästi vedenkestävällä vaneriastiallaan. Taideteollisuutta edusti Bomanin lisäksi hopeamitalilla palkittu arkkitehti Marke Niskala koontaitettavalla jakkarallaan.¹²⁹⁰

1288 Suomalaisilla menestystä Brysselin keksintömessuilla. Messujen parhaana palkittiin suomalainen turpeesta tehty rakennuslevy, *HS* 21.3.1953, IV 2:2, CJBA, KA.

1289 Esim. kuvaillessaan uraansa Mary Jo Wealelle (Carl-Johan Bomanin laatima *Family Chronicle* s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA) tai ilmoittaessaan tietoja Ornamon matrikkeli-tietojen keräykseen tai luetellessaan niitä yrityksensä painetussa kirjepapereissa.

1290 Keksijöillämme menestystä Pariisissa. Neljä kulta- ja kuusi hopeamitalia Suomeen, *HS* 9.10.1953, IV 2:2, CJBA, KA. Brysselin keksintömessuilla kotimaisia mitalisteja olivat samana vuonna puolestaan esimerkiksi johtaja Valdemar Rannila ja tulenkestävä, turpeesta ja oljesta valmistettu rakennuslevy (kultamitali), valtion rikkihappo- ja sulfaattitehtaan johtaja R. Klockars ja teollisuuspölynaamari (Vermeil-mitali) sekä johtaja Th. Pälkkö ja ”kemiallisesti preparoitu lastena-

1287 Ks. myös Woodham 2017, 207. Vrt. Autio 2011, 39–40. Edellä mainittujen näyttelyiden ja messujen lisäksi Boman osallistui myöhemmin (ainakin) Göteborgin huonekalumes-suille 1953.

Carl-Johan Boman esiintyi muiden suomalaistaitelijoiden rinnalla kansallisen taideteollisuuskulttuurin edustajana nk. edustusnäyttelyissä, joihin liittyi myös kaupallista potentiaalia. Hänen samankertainen aktiivisuutensa muilla kansainvälisillä näyttelyfoorumeilla sekä yhteydenotot ulkolaisiin huonekaluvalmistajiin vahvistavat tulkintaa siitä, että Boman näki tuolikeksintöjensä markkinat kansainvälisinä ja viennin edistämiseen, patentointiin, kontaktien luomiseen ja yhteistyön rakentamiseen käytettiin paljon resursseja.¹²⁹¹

5.3.3. Milanon triennaalin valokuvien siirtyvät ja sivuun jääneet tuolit

Aikaisemmassa tutkimuksessa on todettu, että Milanon 9. triennaalin Suomen osaston esineet olivat lähteneet matkaan ja olleet esillä ennen Milanoa Ornamon järjestämässä suomalaista taideteollisuutta esittelevässä näyttelyssä Zürichin taideteollisuusmuseossa.¹²⁹² Bomanin huonekalut eivät kuitenkaan kuuluneet näihin, vaan ne matkasivat Suomesta ilmeisesti suoraan Milanoon.¹²⁹³ Boman ohjeisti Milanoon lähetettyjen huonekalujen esillepanoa sekä Milanoon messuille (Fiera di Milano) että triennaaliin:

Referande till tidigare samtal beträffande plaseringen av möblerna på mässan i Milano – – de i tillverkning för export förmånligen björkstolarna skulle kvarstå, nämligen den vitmålade Z stolen och den med ribbor försedda terrass ”tvilling” stol - vilstolen. Från denna borde dock de lösa dynorna bortlämnas, den är bättre utan. – – Jag har som jag nämde per flyg ytterligare sänt en fanér stol. Bifogar fotografier av samtliga dessa. – – De andra, nämligen Z stolarna av alm med rotting, samt den stoppade ”Tvilling” – – stolen av alm skulle utställas på konstindustriutställning Triennialen. Triennialens finska avdelnings uppställare konstnär Tapio Wirkkala är informerad och har närmare avgrändet om hand. Har ytterligas en del goda stol photographier, – –¹²⁹⁴

lusta” (hopeamitali). Suomalaisilla menestystä Brysselin keksintömessuilla. Messujen parhaana palkittiin suomalainen turpeesta tehty rakennuslevy, *HS* 21.3.1953, IV 2:2, CJBA, KA.

1291 Sisustusarkkitehtien ja suomalaisten huonekalujen paikka ja rooli Milanon triennaalin menestyksellisillä näyttelyosastoilla – ja muissa sodanjälkeisissä kansainvälisissä taideteollisuuden edustusnäyttelyissä –, sekä näistä tehdyt tulkinnat sekä näyttelyiden aikalaisvastaanotossa, että niiden dokumentoinnissa ja tutkimuskirjallisuudessa, on mielenkiintoinen kysymyksensä, jota olisi syytä tutkia tarkemmin laajemmalla aineistolla.

1292 Kalha 1997, 95.

1293 Zürichin näyttelyluettelo ei sisällä Bomanin huonekaluja. Ks. *Finnisches Kunstgewerbe. Ausstellung Finnisches Kunstgewerbe veranstaltet vom Finnischen Kunstgewerbeverband Ornamo. Kunstgewerbemuseum Zürich* 11. März bis 15. April 1951.

1294 Refererande... Kirjeluonnos s.a., s.l., CJBA, KA.



Kuva 225. Suomalaisten menestyksestä Pariisin keksintöjen näyttelyssä uutisoitiin Milanon triennaalin tapaan urheilukilpailujen hengessä: kulta-, hopea- ja pronssimitaleiden sekä kunniamainintojen määriä laskettiin tarkoin.

Carl-Johan Bomanin arkistossa olevan tekstiluonnoksen mukaan Boman ohjeisti jättämään messuille vientiin sopivat, koivusta valmistetut tuolit eli valkoseksi maalatun Z-tuolin sekä *Tvilling*-tuolista rimoilla varustetun terassimallin.¹²⁹⁵ Lisäksi Boman oli lähettänyt erikseen matkaan ”vanerituolin”, jota hän ei kuitenkaan esittelle tai nimeä ohjeissaan tarkemmin. Triennaaliin puolestaan kuuluivat jalavasta valmistetut Z-tuolit, joissa oli rottinkia,¹²⁹⁶ sekä niin ikään jalavasta valmistettu, verhoiltu *Tvilling*-tuoli. Bomanin näkemyksen mukaan samojen tuolimallien erilaiset, eri materiaaleista valmistetut versiot oli tarkoitettu Milanossa eri osoitteisiin: vientimateriaaliksi soveliaista koivua Milanon messuille ja jalopuuta (jalavaa), verhoilua ja rottinkipunosta sisältäneet huonekalut puolestaan triennaaliin. Taideteollisuusnäyttelyn huonekalut olivat materiaaliensa puolesta arvokkaampia ja paikoin myös koristeellisempia (rottinki, jalava). Tuoleja esittelevät valokuvat olivat tärkeitä ja ne mainittiin kirjeluonnoksessa kahteenkin kertaan.

Mutta päätyivätkö Bomanin huonekalut Milanossa niihin osoitteisiin ja tarkalleen siten kuin hän ohjeisti? Milanon Suomen osaston näyttelyarkkitehti Tapio Wirkkalan rooli on nähty merkittäväksi esille päätyneiden yksittäisten esineiden valinnassa ja tätä valintaa Wirkkala teki vielä paikan päälläkin.¹²⁹⁷ Triennaalin näyttelyluettelon ja triennaalin arkistossa olevien valokuvien mukaan Bomanilta oli Suomen osastolla kaksi tuolimallia, jotka puolestaan Bomanin arkiston sisältämien valokuvien tietojen mukaan tunnettiin nimillä *Pisa* ja *Tvilling*.¹²⁹⁸ Bomanin triennaaliin ohjaama rottinkinen

1295 Suomen messuosastolla nähtiin kuitenkin verhoiltu *Tvilling*-tuoli, kuten valokuva Milanon messujen arkistosta kertoo. Ks. kuva 224, Archivio Storico Fondazione Fiera Milano.

1296 Kyseessä oli mahdollisesti sama Z-tuolin versio, joka oli nähty jo vuonna 1941 Tukholman kansallismuseon näyttelyssä. Ks. kuva 162.

1297 Kalha 1997, 93, 122–126.

1298 Triennaalin luettelossa tuolit kuvataan sanoin: ”poltroncina di legno, con schienale e sedile imbottiti e ricoperti di stoffa rossa” [puinen nojatuoli, punaisella kankaalla verhoiltu, pehmustettu selkänöja ja istuin] ja ”poltroncina di legno imbottita e ricoperta di stoffa nera e altra simile” [puinen nojatuoli verhoiltu ja peitetty mustalla kankaalla ja muulla vastaa-



Kuva 230. Suomen näyttelyosastoa esittävä valokuva nähtiin Milanon 9. triennaalin luettelossa *Nona Triennale di Milano: catalogo*.

Z-tuoli ei esiinny näissä lähteissä, joten se ilmeisesti jätettiin näyttelykokonaisuudesta pois.¹²⁹⁹

Bomanin tuolien lisäksi muita huonekaluja Suomen osastolla olivat näyttelyluettelon mukaan Ilmari Tapiovaaran tuolit, penkki ja pikkupöytä sekä Alvar Aallon jakkarat. Kyseiset tuolit ovat näkyvillä myös luettelossa julkaistussa Suomen osastoa esittävässä valokuvissa.¹³⁰⁰ Sen sijaan huonekalut puuttuvat joko melkein tai kokonaan niistä valokuvista, joita on yleensä nähty Suomen taideteollisuuden historiaa (ja Suomea Milanon 9. triennaalissa) käsittelevissä – sekä akateemisissa että populaareissa – julkaisuissa. Tämä on kiinnostavaa, sillä juuri näiden valokuvien merkitys näyttelyn sisällön tulkinnaissa ja näyttelystä muodostuneessa historiakuvassa on ollut suuri.¹³⁰¹

valla]. *Nona Triennale di Milano: catalogo* 1951, 217–218.
1299 Kuitenkin Carl-Johan Boman on kirjoittanut Svensk Formin valokuva-arkistossa olevan tuolia esittävän kuvan taakse tuolin olleen esillä Milanon triennaalissa 1951. Boman, Serie K, Svensk Form, Fototeket, NM.

1300 *Nona Triennale di Milano: catalogo* 1951, 216–219, 433. Huonekaluja sisältäviä valokuvia Suomen osastolta on julkaistu myös triennaalin arkiston verkkosivuilla. Ks. <https://trienale.org/archivi/archivio-fotografico>.

1301 Esimerkiksi kuvat julkaisuissa Sarpaneva, Bruun, Krus-

Käytettävissä olevat lähteet asettavat omat haasteensa mahdollisille tulkinnoille siitä, mitä Suomen osastolla vierailut yleisö näki.¹³⁰² Joka tapaukses-

kopf: *Finnish Design 1875–1975*, 1975, 79; *Ars Suomen taide 6*, Otava 1990, 155; *Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997*, The Brad Graduate Center for Studies in the Decorative Arts and Yale University Press 1998, 45; Hagelstam, Hämäläinen: *Uusi antiikkikirja 1900–1980*, WSOY 2003, 337; *Suomalaisen lasin juhlaa. Iittala 125*. Designmuseo 2006, 68; *Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi*. Weilin + Göös 2009, 222–223; Korvenmaa, Pekka: *Taide & teollisuus: johdatus suomalaisen muotoilun historiaan*, Taideteollinen korkeakoulu 2009, 202 (julkaistu myös englanniksi ja kiinaksi); *Tulevaisuuden rakentajat: Suomalainen muotoilu 1945–67*, Designmuseo 2012, 13. Poikkeuksena näistä eli 1951 näyttelyosaston huonekaluja sisältävän kuvan julkaisemisesta ks. ainakin *Tapio Wirkkala: Lasin ja hopean runoilija*, Suomen Lasimuseo 2013, 90 ja Marja-Terttu Kivirinta: *Tapio Wirkkala. Taiteilija*, Maahenki 2019, 93. Iittalan kokoelmiin kuuluvassa kuvassa Suomen osastolla näkyy seinän vierellä Tapiovaaran *Domus*-tuoli ja Aallon päällekkäin pinotut kolme jakkaraa. Bomanin tuoleja ei ole näkyvissä niissä kohdin kuin ne esim. kyseisen näyttelyn luettelossa julkaistussa valokuvassa sijaitsevat. Kuva on julkaistu ainakin kirjoissa Suhonen 2000, 161 ja Kruskopf 1989, 214.

1302 Käsitteitä menneisyyden näyttelykokonaisuuksista voi

sa näyttelystä otettujen valokuvien merkitys kansainvälisten näyttelyiden luoman modernin suomalaisen muotoilun sisällölle kansainvälisen ja kotimaisen yleisön silmissä ja mielissä oli erittäin suuri.¹³⁰³ Milanon triennaaleista otettujen Suomen osastoa kuvaavien, eri kuvaajien ja eri tarkoituksiin ottamien valokuvien keskinäinen vertailu herättää kysymyksen, missä määrin esimerkiksi juuri huonekalujen rajaaminen pois näyttelystä oikeastaan koskee huonekalujen rajaamista pois näyttelystä otetuista *valokuvista*, ei välttämättä itse näyttelystä?

Suomen osastosta otettuja sekä usein että harvemmin julkaistuja valokuvia vertaamalla voi todeta, että niissä sekä näkyy että ei näy huonekaluja. Esimerkiksi Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kuvakokoelmassa on kolme Otso Pietisen ottamaa valokuvaa, joissa hän kuvasi Milanon triennaalin Suomen näyttelyosastoa vuonna 1951 yläviihosta kahdesta eri kulmasta sekä alhaalta (ks. kuvat 226, 228 ja 229).¹³⁰⁴ Näiden valokuvien keskinäinen vertailu osoittaa, että esillepano Suomen osastolla muuttui valokuvien ottohetkien välillä, jolloin osasto tallentui erilaisina eri valokuviiin. Tässä erityisesti kiinnostavat esillä olleiden huonekalujen lukumäärä ja esillepano, joka nimenomaan on kuvissa erilainen. Yhdessä kolmesta valokuvasta esiintyy Bomanin tuoleista *Pisa* sekä *Tvilling* (kahtena kappaleena) osaston seinän vieressä yhdessä Ilmari Tapiovaaran ja Alvar Aallon tuolien kanssa. Sen sijaan kahdessa muussa valokuvassa tuoleja on vain yksi tai ei ollenkaan näkyvissä (ks. kuvat 228 ja 226). Samasta kohdasta otettujen valokuvien ottohetkien välillä tuoleja on siirretty, vaihdettu tai poistettu. Niiden syrjäinen asema tai suorainen näkymättömyys taltioitui siis määrättyihin valokuviiin, joita sittemmin on julkaistu ahkerasti osana ”Milanon ihmeen” kansallista tarinaa. Alhaalta, vasemmasta kulmasta Pietinen otti kenties näyttelyosaston tunnetuimman valokuvan, jossa huonekaluja ei näytä olleen osastolla ollenkaan. Kyseinen kuva julkaistiin tuoreeltaan

mahdollisuuksien mukaan muodostaa erilaisia lähteitä yhdistelemällä, tarkastelemalla niitä rinnakkain ja sijoittamalla niitä laajempiin yhteyksiinsä. Koivunen 2015, 22. Esimerkiksi Harri Kalhan tärkeä tutkimus (1997) edustusnäyttelyistä, ja tässä yhteydessä myös Milanon triennaaleista, kohdistuukin ensisijaisesti näyttelyistä otettujen valokuvien ja niistä kirjoitettujen lehtiartikkelien välityksellä tuotettuihin representaatioihin. Näyttelyä ei siis tarkastella esineinä tai näyttelyosastona kuten ne mahdollisesti olivat, vaan tutkimus kohdistuu niitä koskeviin mielikuviin ja kulttuurisiin merkityksiin. Kalha 1997. Vastaavasti suomalaisen arkkitehtuurin näyttelyiden tulkinnasta 1950- ja 1960-luvuilla ks. Čeferin 2003.

1303 Valokuvien roolista ks. Kalha 2012; Čeferin 2003, 22–23. Ks. myös esim. Woodham 2017, 207.

1304 Vaikuttaisi siltä, että kuvat on otettu samalla kertaa tai ainakin hyvin läheisinä ajankohtina. Kuvan oikeassa laidassa näyttäisi olevan lattian kuivaus tms. meneillään. Valokuvat Designmuseum.

myös kotimaassa, ainakin *Hufvudstadsbladetissa*, näyttelyn ollessa vielä meneillään Milanossa.¹³⁰⁵ Triennaalin luettelossa Suomen osastosta julkaistussa valokuvassa Tapiovaaran, Aallon ja Bomanin tuolit kuitenkin ovat mukana.¹³⁰⁶

Aivan tyystin vaille kansainvälistä huomiota Bomanin – ja muidenkaan Suomen osaston huonekalusuunnittelijoiden – huonekalut eivät kuitenkaan jääneet ainakaan italialaisessa julkisuudessa. *Hufvudstadsbladetin* triennaali-uutisen mukaan Bomanin tuoleista kirjoitettiin italialaisten lehtien palstoilla yhdessä Wirkkalan vaneriveistosten, Rut Brykin keramiikkalaattojen, Aune Siimeksen posliinin, Birger Kaipiaisen seinäkoristeiden, Gunnel Nymanin lasin, Toini Muonan keramiikan ja ryijyjen ohella.¹³⁰⁷ Aiemmassa tutkimuksessa esiin nostetun, arkkitehti Gio Pontin päätoimittaman taideteollisuuslehti *Domuksen* ja sen 1951 triennalen erikoisnumeron (nr 256/1951) Suomen osastoa esittelevillä palstoilla nähtiin paitsi Tapiovaaran ja Aallon huonekaluja, myös Bomanin molemmat näyttelyssä esitellyt muunneltavat tuolit: *Pisa* ja *Tvilling*.¹³⁰⁸ Ylipäätään *Domus*-lehden erikoisnumerossa Suomen saamassa erityisen mittavassa sivumäärässä huonekalujen osuus oli itse asiassa määrällisesti mitattuna muihin taideteollisuusaloihin verrattuna suurin: kaksi viimeistä aukeamaa seitsemästä esittää Tapiovaaran, Aallon ja Bomanin huonekaluja, ja muut viisi aukeamaa esittelevät keramiikkaa, lasia ja tekstiilejä.¹³⁰⁹ *Domuksella* Milanon triennaaleja koskevine erikoisnumeroineen oli keskeinen rooli näyttelyiden, myös Suomen osaston vuonna 1951, esittelijänä laajemmalle kansainväliselle muotoiluyhteisölle.¹³¹⁰

1305 Triennalintryck i ord och brev, *HBL* 15.7.1951, IV 2:2, CJBA, KA. Lehdessä ei kerrota kuvaajatietoja.

1306 *Nona Triennale di Milano: catalogo* 1951, 216–219, 433. Edellä mainitussa, Carl-Johan Bomanin ohjeita sisältäneessä kirjelunoksessa Boman ei mainitse *Pisa*-tuolia, mutta sen sijaan ohjeissa on mainittu rottinkiselkäinen Z-tuoli, joka ei esiinny tämän tutkimuksen käytössä olleissa Suomen osastoa kuvaavissa valokuvissa.

1307 Ibid.

1308 *Domus* 259/1951. Kotimaassa Suomen saamaa palstamäärää verrattiin naapurimaiden vastaavaan ja iloittiin voitosta tälläkin saralla. Ks. Kalha 1997, 146. Ks. myös Wickman 2003, 36; Kalha 2012, 41; Savolainen 2009, 80.

1309 *Domus* 259/1951, 14–27. Tarkemmin ottaen koko Suomea käsittelevästä kuvakoosteesta huonekaluja on 18 kuvassa, keramiikkaa 16 kuvassa, lasia 9 kuvassa, tekstiilejä 5 kuvassa sekä näiden lisäksi oli vielä 3 kuvaa, joissa on edustettuna useita eri esineryhmiä tai materiaaleja. Kotimaassa Suomen saamaa palstamäärää kyseisessä *Domuksen* erikoisnumerossa verrattiin naapurimaiden vastaavaan ja iloittiin voitosta tälläkin saralla. Ks. Kalha 1997, 146. Ks. myös Kalha 2012, 41; Savolainen 2012, 21.

1310 Stritzler 2000, 254. *Domuksen* merkityksestä yleisemmin suomalaisen muotoilun ja erityisesti Tapio Wirkkalan esittelystä ks. Stritzler 2000, 249–256.



Kuva 226 ja 227. Vasemmalla yksi useimmin julkaistuja kuvia Milanon 9. triennaalin Suomen osastosta vuonna 1951. Tällaisena osasto nähtiin esimerkiksi *Hufvudstadsbladetissa* näyttelyn ollessa Milanossa vielä avoinna ja myöhemmin lukuisissa julkaisuissa. Huonekaluja silmälläpitäen osasto näyttää toisenlaiselta samasta kulmasta otetussa valokuvassa, joka on Milanon triennaalin arkiston kuvakokoelmassa.



Kuva 228 ja 229. Vasemmanpuoleisessa kuvassa oikealla sivuseinällä näkyvät Ilmari Tapiovaaran tuoli ja penkki, jonka päälle on aseteltu muita näyttelyesineitä. Samasta tilasta, ja kuvissa lattialla näkyvien yksityiskohtien perusteella päätellen ilmeisesti suunnilleen samanaikaisesti, on otettu oikeanpuoleinen valokuva, jota on harvemmin julkaistu. Pitkän seinän vierustalla olevat tuolit vasemmalta oikealle: Ilmari Tapiovaaran nojatuoli, Bomanin *Pisa*, Alvar Aallon jakkarat, Bomanin *Tvilling* kahtena kappaleena. Molemmat kuvat kuuluvat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kuva-arkistoon.

Harri Kalha on todennut ”elämää suurempien” valokuvien olleen keskeisessä roolissa kansainvälisissä näyttelyissä esiteltujen Wirkkalan *Jäävuoren* tai Sarpanevan *Lansetin* kaltaisten esineiden luomisessa kulttiesineiksi ja niihin liitetyn ”moderniuden auran iskostamisessa”.¹³¹¹ Kalhan mukaan esineiden visuaaliset ja fotogeeniset ominaisuudet mahdollisesti vaikuttivat jo suunnitteluvaiheessa niiden ulkonäköön. Samoin ne vaikuttivat valintapäätöksiin näyttelyitä rakennettaessa. Mustavalkokuva suosi taideteollisuusalojen materiaaleista erityisesti lasia. Keskeistä valokuvien kuvakielessä oli esineiden ylevöittäminen, arkiseen kontekstiin viittaavien merkkien häivyttäminen. Keinona käytettiin mm. montaasitekniikkaa tai voimakasta koh-

devaloa, ja tuloksena syntyi erilaisia muoto-, sävy-, valo- ja varjotutkielmia, jotka puolestaan fyysisten esineiden abstrahoituina, kuvallisina representaatioina herättivät katsojissa mielikuvia ja kulttuurisia konnotaatioita. Valokuvaajien Osmo ja Matti Pietisen (Arne Pietinen Oy:n valokuvaamon) rooli – läheisessä yhteistyössä taiteilijoiden kanssa – suomalaisen taideteollisuuden kansainvälisessä menestyksessä oli siten keskeinen.¹³¹²

Bomanin huonekaluja valokuvattiin monien muiden valokuvaamojen ohella myös Arne Pietinen Oy:ssä.¹³¹³ *Domuksen* erikoisnumeron suoma-

¹³¹¹ Kalha 2012, 34.

¹³¹² Kalha 1997, 139–143; Kalha 2012. Ks. myös Korvenmaa 2009; Pietinen 2017, 30–31.

¹³¹³ Carl-Johan Bomanin arkistossa olevien valokuvien takana on leima Arne Pietinen Oy, mutta kuvaajan nimeä ei ole mainittu. Tämä oli yleinen käytäntö Pietisen kuvaamossa,

laisia huonekaluja esittävästä valokuvista monet ovat Aarne Pietisen valokuvaamossa otettuja, myös Bomanin *Pisa*- ja *Tvilling*-tuoleja esittävät kahden ja kolmen kuvan sarjat. Toisin kuin Kalhan analysoimissa kuvissa edellä, huonekaluja esittävät valokuvat tuovat usein esiin myös esineiden käytännöllisiä ominaisuuksia, vaikka niissä hyödynnettiin samoja keinoja – montaasitekniikkaa esimerkiksi – kuin taidelasin ja keramiikankin kuvaamisessa. Vaikka Bomanin tuolit on kuvattu abstraktia, tyhjää taustaa vasten, kuvasarjat nimenomaan osoittavat, miten tuolien käyttöön liittyvä muunneltava mekanismi toimii. Kuvissa ei sinänsä ole erityisiä arjen merkkejä, ellei tuoliin tarttuvaa käsiparia voi pitää sellaisena, mutta tuolien funktionaalinen mekanismi tai käytäntö kuvista välittyy. Tuolin monikäyttöisyys oli valokuvasarjan keskeinen viesti.

Montaasitekniikkaa puolestaan käytettiin samaisessa *Domuksen* huonekalukoosteessa Ilmari Tapiovaaran sohasänkyä esittävässä kuvassa, jossa myös kalusteen osat leijuvat painottomina mustassa tilassa. Myös Bomanin *Universal*- ja *Tri*-tuolien (näitä ei tosin nähty Milanossa 1951) kuvissa käytettiin samaa tekniikkaa. Kuten edellä, myös näissä valokuvissa korostuu esineen abstrahointi niiden käyttöyhteyksistä, mutta silti ne esittävät tuolin arkisia käyttöominaisuuksia: niiden pinottavuutta tai istuimen säätömahdollisuutta kahteen eri istuinkorkeuteen.

Myös huonekalukuvassa tuolin käytännöllisyys tai muut vihjeet sen arkisesta käyttökotekstista voitiin kokonaan häivyttää ja korostaa esineen kautta kuvaan rakennettua valon ja varjon kuvakieltä. Tällainen esimerkki on Carl-Johan Bomanin arkistossa oleva Aarne Pietinen Oy:n valokuva rottinkiselkäisestä *Z*-tuolista.¹³¹⁴ Samalla tavalla kuin Kalhan analysoimissa Pietisen taideteollisuuskuvissa, myös tässä valokuvassa tuoliin suunnattiin voimakas valokeila, minkä johdosta rottinkiselän taustalle syntyy varjokuva. Visuaalinen efekti korostuu selvästi tuolin käyttötarkoituksen kustannuksella.

Carl-Johan Boman osallistui sekä Suomen osastolla että kansainvälisellä huonekalujen erikoisosastolla (*Mostra del mobile singolo*) Milanon seuraavaan, 10. triennaaliin vuonna 1954.¹³¹⁵ Suomen osaston valo-

kuvista voi nähdä *BZ*-tuolin olleen mukana, vaikka ne jäivätkin helposti huomaamatta (ks. kuvat 233, 235 ja 236).¹³¹⁶ Jälleen huonekalujen paikka osastoa kuvaavissa valokuvissa on reunoilla tai tilan keskellä olevien pöytien ja tilaa jakavien verhojen takana. Suomen osastolla oli myös ainakin Ilmari Tapiovaaran ja Marke Niskalan tuoleja. Vaikkakin poikkeuksena osaston hillitystä esteettisyydestä, jossa ”oli tietoisesti unohdettu niin *koti* kuin *kauppakin*”¹³¹⁷, kuten Kalha kirjoittaa, Bomanin ja muiden tuolit olivat arkisuudessaan ja teollisina käyttöesineinä kuitenkin mukana. Vaikka ne eivät valokuvissa huomiota kiinnitäkään, huomattiin ne kuitenkin triennaalin palkintojenjaossa: kuten aiemmin todettu, Marke Niskala ja Ilmari Tapiovaara palkittiin kultamitalilla.¹³¹⁸

Carl-Johan Bomanin ja hänen huonekalujensa tapaus 1950-luvun alussa osoittaa, että vaikka huonekalut olivatkin pääsääntöisesti marginaalisessa roolissa näyttelyosastoista otetuissa ja julkisuuteen valikoituissa valokuvissa ja niistä kirjoitetussa lehtijutuissa, huonekaluista ei kuitenkaan luovuttu (esimerkiksi Milanon 9. triennaalin jälkeen) Suomen taideteollisuutta ulkomaille valikoitaessa. Kuten Tapiovaara, Carl-Johan Bomanin oli tuoleineen mukana kaikissa merkittävissä pidetyissä 1950-luvun alkupuolen, Wirkkalan kauden kansainvälisissä edustusnäyttelyissä.

Aikaisemmassa tutkimuksessa on osoitettu, että 1950-luvun alun edustusnäyttelyissä taidepainotteinen taideteollisuus tai taidekäsiyö dominoi, varsinkin näyttelyiden markkinoinnin, niistä julkaistujen tekstien ja vastaanoton näkökulmasta. Bomanin tapauksen valossa voi kuitenkin lisätä, että huonekalut edustivat jo vuonna 1951 arjen käyttöesineitä, joiden on nähty vasta vuonna 1957 tulleen näkyvämmiin osaksi kansainvälistä näyttelymenestystä. Kun vielä Bomanin 75-vuotisnäyttelyssä vuonna 1947 nähtiin myös yksilöllisiä, uniikkeja ja ylellisiä huonekaluja, joita kotimaan näyttelyarvioissa vuolaasti ihasteltiin ja arvostettiin, herää kysymys, miksi niitä ei nähty Milanon triennaaleissa 1950-luvun alussa? Juuri Bomanin kohdalla tämä kysymys nousee esiin, sillä käsityöpohjaisen, taitavan valmistuksen traditio oli ollut yrityksessä poikkeuksellisen vahva ja tun-

kaan Carl-Johan Bomanin lisäksi seitsemän muun suomalaisen huonekalusuunnittelijan huonekaluja. Ks. myös *Decima Triennale di Milano* 1954, näyttelyluettelo, 91–109.

1316 Näyttelyluettelon mukaan Bomanilta oli Suomen osastolla ”kaksi puutuolia, pehmustettu ja verhoiltu harmaalla kankaalla” (”due sedie di legno, imbottite e ricoperte con tessuto grigio”). Kysymys on luultavasti *BZ*-limituoleista. Erillisessä huonekalunäyttelyssä (*Mostra del mobile singolo*) Bomanilta oli puolestaan esillä ”kevyt, puinen tuoli, jonka istuin-selkänöjä verhoiltu vaaleansinisellä villakankaalla” (”sedie di legno chiaro con sedile e schienale foderati di lana a quadretti blu-azzurri”). En ole onnistunut löytämään Bomanin tuoleja kuvaavaa valokuvaa ko. näyttelyosastosta. *Decima Triennale di Milano* 1954.

1317 Kalha 1997, 108.

1318 Kruskopf 1989, 245.

jossa Aarne Pietisen (1884–1946) ja hänen poikiensa Otso ja Matti Pietisen lisäksi työskenteli muitakin kuvaajia. Yhtiön leimalla varustettujen valokuvien kuvaajaa on usein vaikea tietää ja kuvattaessa tehtiin yhteistyötä. Saraste 2017, 68.

1314 Kyse on siis tuolista, jonka Boman lähetti Milanoon vuonna 1951 ja jonka sijoittamisesta triennaaliin hän kirjoitti aiemmin esillä olleessa muistiinpanossa, mutta joka ei kuitenkaan päätenyt triennaalin Suomen osastolle.

1315 Näiden vuoden 1954 triennaaliin kansallisten osastojen lisäksi järjestettyjen erityisosastojen rooli on tässä yhteydessä erittäin tärkeä yksityiskohta, jota sietäisi tutkia tarkemminkin. ”Yksittäisten huonekalujen näyttelyssä” (”Exhibition of Single Pieces of Furniture”, “Il Mobilo Singolo”) nähtiin Suomen taideteollisuusyhdistyksen arkistossa olevan listauksen mu-



Kuva 231. Suomen taideteollisuutta, myös huonekaluja, esiteltiin näyttävästi italialaisen *Domus*-lehden triennaalin erikoisnumerossa vuonna 1951. Valokuvissa esitetään konkreettisesti miten huonekaluja voidaan käyttää (Bomanin tuolin korkeuden säätäminen, Tapiovaaran tuolin kuljetuspakkaus, Aallon jakkaroiden pinottavuus), mutta rakennetaan myös illuusiota (Tapiovaaran tuolissa istuva, osin läpinäkyvä nainen ja sohasängyn mustassa avaruudessa leijuvat osat) ja hyödynnetään tuolien mahdollisuuksia visuaaliseen efektiin (Aallon jakkarat).



Kuva 232. Valokuvaamo Aarne Pietinen Oy:ssä kuvattu Z-tuoli.

nettu. Tässä tutkimuksessa tarkasteltu arkistoaineisto ei kerro, mitä huonekaluja Boman alun perin ehdotti Suomen osaston jurylle mukaan otettavaksi 1951 Milanon triennaaliin. Oliko valintaprosessissa missään kohtaa mukana ajatusta ottaa mukaan kampauspöytien *Grace* ja *Else* tai intarsiakoristellun cocktail-kaapin tapaisia huonekaluja?

Bomanin intarsiatöiden luotettu ja taitava toteuttaja, kuvanveistäjä Hjalmar Ericsson, oli 1950-luvulle tultaessa jo iäkäs mies, mutta hän oli kuitenkin vielä yrityksen palveluksessa.¹³¹⁹ Näkikö Carl-Johan Boman tämän tuotantolinjan, kutsun sitä nyt taidekäsitölinjaksi, ennen pitkää hiipuvan omassa yrityksessään: kenties hän ei saanut rekrytoitua tai kasvatettua uusia Hjalmar Ericssonin tai Otto Holmströmin kaltaisia taitajia. Tai ehkä suomalaisen huonekalun vienti, johon Carl-Johan Boman osaltaan vahvasti panosti, oli hänenkin mielestään järkevää pyrkiä tekemään nimenomaan laajemmalla sarjatuotannolla. Näinhän asia oli nähty Suomessa viimeistään sotavuosista lähtien. Carl-Johan Bomanin uudet huonekalumallit, kuten patentoidut tuolikeksinnöt, olivat tarkoitettuja nimenomaan pieniin, sodan jälkeen rakennettuihin asuntoihin myös ulkomailla. Jälkikäteen kuitenkin tiedämme, että samanaikaisesti tanskalaisten huonekalujen eri-

1319 Kun Hjalmar Ericsson oli työskennellyt 60 vuotta Bomanin veisto-osastolla vuonna 1952, asiasta julkaistiin pikku-uutinen *Hufvudstadsbladetissa*. Uutisessa kerrotaan Ericssonin intarsiateoksista sekä veistämistään huonekaluista, joita lehden mukaan löytyi ”tuhansista kodeista niin Suomessa kuin ulkomaillakin”. Trotjänare-intarsia-skärare, *HBL* 27.4.1952, IV 2:1, CJBA, KA.



Kuvat 233 ja 234. Carl-Johan Bomanin BZ-tuoli, joka oli kolmas versio ("modell III") vuonna 1933 patentoidun Z-tuolin ideasta. BZ-tuolit olivat esillä Milanon 10. triennaalin Suomen osastolla 1954, kuvassa verhon takana vasemmalla.



tyisesti Yhdysvalloissa saama positiivinen huomio ja kaupallinen menestys liittyi nimenomaan niiden käsityötä ja taiteilijan roolia painottavaan linjaan. Amerikan houkuttelevia markkinoita arvioidessaan 1940- ja 1950-lukujen taitteessa tanskalaiset päättelivät kilpailun amerikkalaisten oman, teollisen tuotannon kanssa vaikeaksi. Sen sijaan he näkivät huonekalujensa mahdollisuuden erottumisen kautta, fokuoimalla käsityöläisyyteen, perinteiseen puusepäntyöhön. Tanskalaiset huonekalut nähtiin taidekäsityönä (kunsthaandværk) ja suunnittelijoitensa persoonallisina luomuksina.¹³²⁰

Joka tapauksessa triennaalin Suomen osastolla nähdyt Bomanin tuolit olivat "arkisuudessaankin" materiaaliltaan ja viimeistelyltään erilaiset kuin ne koivusta valmistetut ja nimenomaan vientituotteiksi ajatellut tuolit, jotka lähetettiin samanaikaisesti Milanon messuille (Fiera Campionara di Milano). Samoista tuolimalleista profiloitiin materiaalin valinnan ja viimeistelyn keinoin erityisiä taideteollisuusesineitä. Vaikka huonekaluja palkittiin kansainvälisissä näyttelyissä, niiden suunnittelijat eivät saaneet osakseen samantilaista huomiota kuin taidekäsityön piiriin laskettavien alojen taiteilijat. Kuitenkin, Pekka Korvenmaan sanoin: "moderneilla huonekaluilla oli tärkeä osuutensa muotoilupohjaisen viennin kokonaisvolyymissä, jota kansainväliset näyttelyt tukivat."¹³²¹ Bomanin tapaus liittyy juuri tähän kontekstiin: se tähtäsi kansainvälisille markkinoille samanaikaisesti sekä taideteollisilla että selkeämmin kaupallisilla ja tekniikkaan (keksintöihin) suuntautuneilla myyntifoorumeilla.

5.3.4. "Sosiaalisten huonekalujen" sarjatuotantoa Turussa ja lisenssivalmistusta ulkomailla

1950-luvulle tultaessa puusepänteollisuuden tilanne Suomessa oli epävakaa. Lyhytaikainen, mutta vaka-

1320 Blond 2019. Ks. myös Hansen 2018, luku 14.

1321 Korvenmaa 2010, 56.



Kuvat 235 ja 236. Vas. ja oik. Suomen osasto Milanon 10. triennaalissa. Huonekaluja on mukana, mutta ne eivät ole kuvien keskiössä.



Kuva 237. *Dublett-tuoli* Design in Scandinavia -näyttelyssä. Tässä huonekalut on aseteltu korokkeille, jolloin niiden rooli näytteille asetettuina teoksina korostuu.

va ja lukuisia puusepänteollisuuden yrityksiä kaatanut laskusuhdanne leimasi vuotta 1949. Huonekalujen vienti romahti ja valtio asetti komitean tutkimaan alan toimintamahdollisuuksia. Helmikuussa 1950 ilmestyi mietintö, jossa kilpailukyvyn lisäämistä ehdotettiin mm. devalvaatiolla, vientipalkkioilla ja – jälleen – tuotannon rationalisoinnilla. Lisäksi tärkeänä pidettiin vientiorganisaation perustamista.¹³²²

Kotimainen kysyntä aktivoitui kuitenkin hyvin nopeasti 1950-luvun alussa,¹³²³ ja huonekalujen vienti oli vähäistä 1950-luvun puoliväliin saakka. Puusepänteollisuus kärsi konepulan. Koneet olivat tuontitavaraa ja valuuttapulan hankaloittamana tuontilissenssien takana.¹³²⁴ Huonekaluteollisuuden viennin suhteellinen osuus tuotannosta laski lähes poikkeuksetta välillä 1946–1953 (1951 pieni nousu) ollen alhaisimmillaan vuonna 1952.¹³²⁵ Askon Tehtaat Oy oli jälleenrakennusajan suurin huonekalujen viejä.¹³²⁶

Tätä taustaa vasten Bomanin ponnistelut kansainvälisille markkinoille messujen ja näyttelyi-

1322 Kempainen 1988, 40.

1323 Jo 1949 lopulla suunta muuttui, kun inflaatio nousi ja ihmiset sijoittivat käteisvarojan myös huonekaluihin. Myös asuntotuotanto vahvistui arava-järjestelmän käyttöönoton myötä. Kansainvälinen noususuhdanne (ns. Korean-suhdanne) vaikutti puusepänteollisuudessaakin, vaikka se toimikin pääosin kotimarkkinoilla. Toisaalta suhdanne myös nosti huonekaluvalmistuksen raaka-ainekustannuksia kotimaassa, kun sahatavaran vientihinnat nousivat. Koivusahatavaran hinta kaksinkertaistui 1949–1950, mutta vuodesta 1951 se alkoi taas laskea. Kempainen 1988, 30–31, 36–37; Sarantola-Weiss 1995, 141.

1324 Kempainen 1988, 37.

1325 Ibid., 41, taulukko. Viennin vaatimattomuudesta koko taideteollisuusalan näkökulmasta 1950-luvun alussa ks. Suho- nen 2000, 162.

1326 Esimerkiksi vuonna 1948 Suomen huonekaluviennistä Askon osuus oli kolmannes. Kempainen 1988, 42, viittaa Saalaste 1948, 89–90.



Kuva 238. Yllä. Bomanin tehdasrakennus, Juhana Herttuan Puistokatu 3, Turku.

Kuva 239. Alla. Bomanin tehdas vuonna 1954.

den avulla 1950-luvun alussa olivat päättäväisiä yrityksiä haasteellisissa olosuhteissa. Bomanilla valmistettiin edelleen pääasiassa tilaustöitä ja varastomalleja pieninä sarjoina, jotka myytiin Helsingin näyttelyhuoneistosta tai suoraan tehtaalta Turussa.¹³²⁷ Vuonna 1950 Bomanilla työskenteli 50 henkilöä, joista tehtaassa 46.¹³²⁸

Vuonna 1952 yritys teetti rationalisointitoimisto Oy Rastor Ab:lla¹³²⁹ tutkimuksen, jonka tarkoituksena oli miettiä keinoja toiminnan rationalisoimiseksi.¹³³⁰ Rastorin raportin lähtötilanteen kuvauksessa Bomanin tuotanto-ohjelmassa oli huonekalujen ja sisustusten yksittäistilauksia sekä noin 150 varastomallia, joista kymmentä valmistettiin yli sadan kappaleen sarjoissa. Työ oli jaettu konepuuseppien, kiillottajien ja penkkipuuseppien kesken, lisäksi

1327 Oy Boman Ab (pp. Åke Alopaeus) till Direktör Lars Lindblom, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA.

1328 Oy Boman Ab, teollisuustilaston yleisluomakkeet 1950–1951, TT, KA.

1329 Entinen Teollisuuden Työteholiitto, vuodesta 1950 Oy Rastor Ab. Ks. Michelsen 2001, 170–171.

1330 Oy Rastor Ab, Rationaliseringsprogram för Oy Boman Ab, arb. nr. 52245, Helsingfors 6.6.1952, I 2:3, CJBA, KA; Riktlinjer för Oy Boman Ab:s framtida verksamhet – olika alternativ, 1952, I 2:3, CJBA, KA. Rationalisoinnista taideteollisuusaloilla ks. lasiteollisuuden osalta Koivisto 2001, 81, 84–95, 114–116, 127, 138–147.

tehtaalla oli erillinen verhoomo-osasto. Työn laatu arvioitiin korkeaksi. Budjetoinnissa yleiset kulut olivat normaaleja paitsi materiaalihävikin osalta, mikä johtui puuainesten tarkasta valinnasta. Koneiden kerrottiin olevan suhteellisen hyvässä kunnossa, työntekijät itse huolehtivat niistä, ja niitä oli ”pääasiassa riittävästi” vallitsevan tuotannon rationaaliseen suorittamiseen. Sen sijaan järjeistämispohdinnassa ydin-kysymykseksi otettiin tuotteiden valmistus nykyistä suuremmissa sarjoissa, mihin silloisen Bomanin tehtaasta konekanta ei riittänyt. Mikäli huonekaluja haluttaisiin valmistaa suuremmissa sarjoissa, tilaus pitäisi toimittaa edelleen isompiin erikoistehtaisiin.¹³³¹

Rastorin raportissa todettiin tehtaasta lisärakennuksen olevan ennen pitkää välttämätön investointi, ja osakepääoman nosto olisi tarpeen. Bomanin omaa tuotantoa ehdotettiin muutettavaksi siten, että markkinatutkimuksen perusteella jo tuotannossa olleista huonekalumalleista valittaisiin noin 30 kappaleen kokoelma, joiden valmistukseen ja myyntiin ensisijaisesti tähdättäisiin. Tämän jälkeen ylimääräinen tuotantokapasiteetti käytettäisiin tilaustöihin sekä ”kokeiluihin”. Lisäksi ehdotettiin palkattavaksi myyntipäällikkö, joka organisoi ja suunnittelisi sekä Helsingin näyttelyhuoneiston että Turun tehtaalta käsin suoritettua myyntiä.¹³³² Tähän asti huonekalujen ja sisustusten myynnissä ja osin suunnittelussakin asiakkaiden henkilökohtaisella palvelulla tilanteen mukaan oli ollut keskeinen rooli, nyt valikoimia ja myyntiä ehdotettiin ajateltavaksi pikemminkin organisaation näkökulmasta. Tehtaasta osalta Rastor ehdotti rationalisointitoimenpiteinä mm. tilojen ja varaston tehokkaampaa käyttöä, työsuunnittelun ja toimitusaikojen tehostamista sekä valmistusprosessien, työn yksinkertaistamista ja aikatyön (”tempoarbeten”) mahdollisuuksien tutkimista.¹³³³

Seuraavana vuonna Turun kaupungilta ostetulle tontille rakennettiin uusi tehdasrakennus ja ”jo aikaisemmin suunniteltu, sosiaalista tehtävää täyttävien huonekalujen tuotanto [voitiin] aloittaa.”¹³³⁴ Uudisrakennukseen liittyvässä lainahakemukses-

1331 Oy Rastor Ab, Rationaliseringsprogram för Oy Boman Ab, arb. nr. 52245, 6.6.1952 Helsingfors, I 2:3, CJBA, KA.

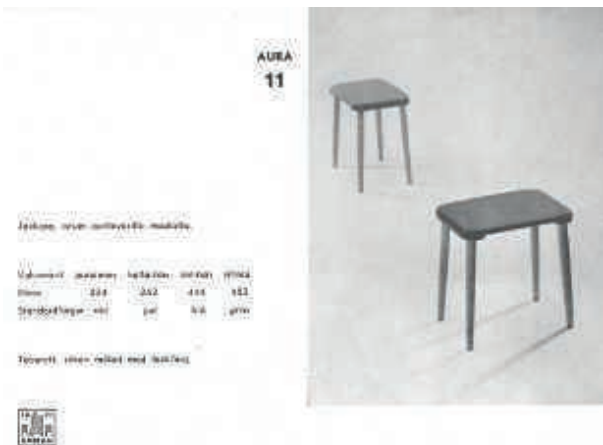
1332 Ibid.; Riktlinjer för Oy Boman Ab:s framtida verksamhet – olika alternativ, 1952, I 2:3, CJBA, KA. Tehtaasta laajentaminen sarjatuotantoa varten oli ollut esillä jo aikaisemmin, ainakin Bomanin hahmotellessa yhteistyötä amerikkalaisen yrityksen kanssa alkuvuodesta 1952. Carl-Johan Boman to Messrs. Abbey Rents 14.2.1952, I 4:2, CJBA, KA.

1333 Oy Rastor Ab, Rationaliseringsprogram för Oy Boman Ab, arb. nr. 52245, 6.6.1952 Helsingfors, I 2:3, CJBA, KA.

1334 ”genom tillbyggnaden år 1953 har en tidigare planerad tillverkning av möbler med social uppgift att fylla kunnat påbörjas.” Oy Boman Ab (pp. Åke Alopaeus) till Finansministeriet 21.6.1954, I 1:1, CJBA, KA. Ks. myös Oy Boman Ab till Nordiska Föreningsbanken, Helsingfors 17.4.1953, I 1:1, CJBA, KA.



Kuva 240. Aura-malliston logo.



Kuva 241. Aura-huonekalut esitteeseen kirjattuine tietoineen: *Aura 11*, jakkara, istuin maalattu (vakioväreinä punainen, keltainen, sininen ja vihreä); *Aura 14*, kahteen korkeuteen ja kaltevuuteen säädettävä tuoli, satulavyö saatavilla eri väreillä; *Aura 16*, kahteen korkeuteen ja kaltevuuteen säädettävä tuoli, istuin ja selkä kovapehmustetut, selkä yliverhoiltu; *Aura 18*, kahteen korkeuteen ja kaltevuuteen säädettävä tuoli, istuin ja selkä kovapehmustetut ja yliverhoillut; *Aura 23* (23, 23 A, 23 E), lepotuoli irtotyynyjä varten, kuvan malli 23A vaahtokumityynyillä; *Aura 32*, pöytä 120 x 60 cm, korkeutta voi säätää 60 tai 71 cm:iin, pöytälevyn materiaalina on saarni; *Aura 34*, pöytä, halkaisija 90 cm, korkeus 58 cm, pöytälevyn materiaalina on saarni; *Aura 42*, sohva, leveys 137 cm, säädettävä kahteen korkeuteen ja kaltevuuteen, kovapehmustus satulavyöpohjalla, yliverhoiltu; *Aura BZ 1, BZ 2, BZ 3*, tuoli luento- ja juhlasaleihin, elokuvateattereihin jne., tuolin materiaalina on koivu, istuin pehmustettu, muovikankaalla tai tilaajan kankaalla (jolloin myös yliverhoiltu) päällystetty. Tuoli voidaan kytkeä riviin ja varastoitaessa 15 tuolia mahtuu neliömetrille.

AURA
14

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
16

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
18

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
23

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

AURA
32

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
34

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
42

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



AURA
BZ 1

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

Tuoli, jossa on kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.



Seinäkahvila: kahdeksan kirkasta ja kahdeksän tummaa puuta. Koko: 1,00 m, leveys: 0,45 m.

sa todettiin, että sarjatuotannon olosuhteiden turvaaminen oli välttämätöntä, kun odotettavissa oli Milanossa, Pariisissa ja Brysselissä palkittujen tuolien vientiponnistelujen tuottavan tilauksia, ja joka tapauksessa tehtaantilat nähtiin liian pieniksi. Tehtaassa jatkui edelleen myös sisustustöiden valmistus tilausten mukaan sekä muidenkin huonekalumallien valmistus pienemmissä erissä.¹³³⁵

Vuonna 1954 Oy Boman Ab lanseerasi uuden malliston, *Aura*-huonekalut. Malliston kuvastossa kerrottiin: ”Oy Boman Ab on tehtaillaan Turussa rakentanut osaston lisää, jossa on ryhdytty sarjatuotantona valmistamaan tilaa säästäviä vakiohuonekaluja ahtaisiin koteihimme.”¹³³⁶ *Aura*-kalusteita kuvattiin esitteessä ”asiallisiksi, halvoiksi laatuhuonekaluiksi”. Malliston moniin kalusteisiin kuulunutta kahden käyttömahdollisuuden ideaa ja tilansäästöä korostettiin:

näistä voidaan koota olohuoneen ryhmä joka käsittää esim. sohvan, pöydän ja erimallisia lepotuoleja. Erittäin yksinkertaisella kädenliikkeellä voidaan kaikki nämä koroittaa, jolloin koko ryhmä muuttuu ruokailukalustoksi. AURA-huonekalut ovat yksinkertaisia, muotokauniita sekä mukavia, pienkoteihin kuin löydettyjä. Ostaja saa kaksi kalustoa yhden asemesta ja säästää vielä toisen kaluston viemän lattiapinta-alan.¹³³⁷

Kyse oli nimenomaan pieniin koteihin suunnatusta kokonaisuudesta. Bomanin aikaisempiin myyntikäytäntöihin nähden uutta oli se, että *Aura*-mallistoa oli saatavilla jälleenmyyjien kautta koko maassa. Malleja kuvastossa oli kaikkiaan 13: tuoleja, pöytiä, sohva ja jakkara. Mukana olivat 1950-luvun alun näyttelyistä tutut muunneltavat tuolit *Dublett* ja *Tri* sekä *BZ*. Kallein kaluste oli sohva (14 600 mk) ja edullisin jakkara (1 400 mk).¹³³⁸ Boman käytti *Aurasta* puhuttaessa myös ilmaisua sosiaaliset tai yhteiskunnalliset huonekalut (”sociala möbler”).¹³³⁹ Koteihin suunnattujen mallien lisäksi mukana oli myös Milanon 10. triennaalissakin mukana ollut *BZ*-tuoli, jota markkinoitiin myös julkisiin tiloihin.

Suomalaisessa huonekaluja koskevassa puheessa sarjatuotannosta ja standardoinnista oli puhuttu rinnakkain jo pitkän aikaa, viimeistään 1920-luvun lopulta

1335 Oy Boman Ab till Nordiska Föreningsbanken, Helsingfors 17.4.1953, I 1:1, CJBA, KA; Oy Boman Ab (pp. Åke Alopaeus) till Finansministeriet 21.6.1954, I 1:1, CJBA, KA; Oy Boman Ab (pp. Åke Alopaeus) till Direktör Lars Lindblom, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA.

1336 ”Aura Huonekaluja – Möbler”, esite ja hinnat 1954, I 2:1, CJBA, KA.

1337 Ibid.

1338 Ibid. Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimen mukaan summat vastaavat 491 euroa (sohva) ja 47 euroa (jakkara) vuonna 2020 [haettu 13.6.2020]

1339 Esim. Oy Boman Ab (pp. Åke Alopaeus) till Direktör Lars Lindblom, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA.

alkaen. Puusepänteollisuudessa sarjatuotanto ja mallien standardointi nousivat uudella tavalla keskusteluteemaksi sodan myötä ja valtion asiaa kohtaan osoittaman kiinnostuksen johdosta (kansanhuonekalut). Tätä taustaa vasten sekä asiaa koskevan puheen ja käytäntöjen eron huomaamiseksi on kiinnostavaa, että vuonna 1956 selvittäessään Bomanin tehtaantilan uuden omistajan Wärtsilän (ks. seuraava luku) kanssa ilmenneitä erimielisyyksiä toimintatavoista Carl-Johan Boman teki tiukan eron *sarjahuonekalujen* (seriemöbler) ja *vakiohuonekalujen* (s.k. standardmöbler) välille.¹³⁴⁰

Carl-Johan Boman kuvaili tehtaantilan valmistustapaa, varastointi- ja myyntikäytäntöjä ja selvitti tässä yhteydessä huonekalujen nimityksiä. Bomanin mukaan vakiohuonekaluja olivat suurten huonekalutehtaiden mallit, joita valmistettiin puuvalmiina varastoon satojen tai suurempien kappaleiden sarjoissa. Huonekalukauppiat ostivat näitä malleja tarpeensa mukaan valmistajien varastoista. Aikaisemmin Bomanin omaa *Aura*-mallistoa oltiin markkinoitu nimenomaan standardi- eli vakiohuonekaluina.¹³⁴¹ Sarjahuonekaluja olivat Bomanin mukaan puolestaan suosituimmista malleista kymmenien sarjoissa valmistetut puuvalmiit eli viimeistelemättömät varastomallit. Näistä voitiin nopeasti viimeistellä asiakkaalle hänen haluamansa yksilö, esimerkiksi valitsemallaan kankaalla ja viimeistelytavalla. Näitä sarjahuonekaluja Boman kutsui tässä yhteydessä myös ”laatuhuonekaluiksi” (kvalitetsmöbler), ja ne kilpailivat markkinoilla olleiden vakiohuonekalujen kanssa juuri ”laatusa ja omaleimaisuutensa” kautta. Boman totesi tällaisten laatuhuonekalujen valmistuksen olevan vanha perinne, ja esimerkiksi Stockmannin käyttävän myös tätä menetelmää. Tilaushuonekalut olivat vielä oma kategoriansa. Niitä olivat sisustuksia varten tilatut sekä asiakkaille aikaisemmin tehtyjen sisustusten täydennyksiin kuuluvat huonekalut.¹³⁴²

Bomanin tarve kirjoittaa ja kommentoida valmistuksen ja myynnin näkökulmasta katsoen erityyppisistä huonekaluista kertoo siitä, että nimitykset eivät olleet itsestään selviä. Standardihuonekalun sekoittamisesta sarjahuonekaluun varoitti myös vuonna 1962 julkaistu ruotsalainen alan hakuteos *Svenskt Möbellexikon*:

Standardmöbler, benämning på möbler, där man genom en viss tybegränsning rationaliserat bort

1340 Carl-Johan Boman, Kommentarer till Oy Wärtsilä Ab:s brev av 12.4. till vicehäradshövding Helge Chrons, 26.4.1956, I 2:1, CJBA, KA. Käännän Carl-Johan Bomanin käyttämän ”standardmöbler” vakiohuonekaluiksi seuraamalla Bomanin omaa vastaavaa käännöstä *Aura*-huonekalujen esitteestä vuodelta 1954.

1341 ”Aura Huonekaluja – Möbler”, esite ja hinnat 1954, I 2:1, CJBA, KA.

1342 Ibid.



Kuva 242. Kalusteiden korkeutta voi säätää ja muuttaa ruokailukalusteet matalammaksi seurusteluryhmäksi. *Aura*-malliston esitteessä mainostettiin: ”Ostaja saa alhaisella hinnalla kaksi kalustoa yhden asemesta ja säästää vielä toisen kaluston viemän lattiapinta-alan. Näinollen säästyy myös ruokailukomero, eikä kenenkään tarvitse koko iltaa istua istua ruokailutuolilla.”

oväsentligheter och fått fram ett mindre antal goda och allmängiltiga brukstyper, avsedda att kunna varieras och användas på skilda sätt. S[standardmöbler] böra icke förväxlas med seriemöbler, som enbart ha med tillverkningen i långa serier att göra.¹³⁴³

Tässä määrittelyssä sarjahuonekalut tehtiin pitkinä sarjoina kuten standardihuonekalutkin, mutta jälkimmäisistä ”epäolennaisuudet” oli ”rationalisoitu pois” ja huonekalutyypin määrä rajattu muutamiiin yleispäteviin käyttöesineisiin.

Huonekaluhistorian tutkimuskirjallisuudessa termiä ”laatuhuonekalu” ei juurikaan tapaa, eivätkä termit olleet yksiselitteisen selvät Bomanin omassakaan käytössä – esimerkiksi käyttämässään kirjepaperipohjassa yritys ilmoitti valmistavansa sekä ”laatuhuonekaluja” että ”sarjatuoleja”.¹³⁴⁴ Myös *Aura*-vakiohuonekaluja luonnehdittiin malliston

¹³⁴³ *Svenskt möbellekon* 1962, 594.

¹³⁴⁴ Aikaisintaan vuonna 1951 painettuun Oy Boman Ab:n kirjepaperiin on painettu seuraava teksti: ”Valmistaa: laatu-huonekaluja (kvalitetsmöbler), kodin ja liikkeen sisustuksia, sarjatuoleja (seriestolar), huonekalukankaita.” I 4:4, CJBA, KA.

esitteessä laatuhuonekaluiksi. Joka tapauksessa Bomanin Wärtsilälle osoittamassa selvityksessä käyttämää jaottelua (vakio- eli standardihuonekalu, sarja- eli laatuhuonekalu ja tilaustuotanto) voi pohtia esimerkiksi suhteessa sodanjälkeisen lasiteollisuuden tuotannon jaotteluun kolmeen ryhmään: teollisesti valmistettuun puristelasiin, puhallettuun (kone- tai käsinpuhallettuun) sarjatuotantoon sekä puhallettuun, piensarjaiseen tai uniikkiin taidelasiin.¹³⁴⁵ Bomanin esittämä jaottelu perustui mallien valmistus-varastointi- ja myyntiketjuun. Laatuhuonekaluja valmistettiin pienissä sarjoissa puolivalmisteiksi, minkä jälkeen yksittäiset esineet viimeisteltiin asiakkaan toiveiden mukaan. Tilaushuonekalut suunniteltiin ja valmistettiin puolestaan tiettyyn kohteeseen. Lasiteollisuudessa jaottelu oli myös arvohierarkia: ylimmällä tasolla oli taidelasi, joka sodan aikana ja sen jälkeen keräsi eniten huomiota ja jota sitten myös markkinointi hyödynsi.¹³⁴⁶ Huonekaluteollisuuden tilaustuotanto ei kaikissa muodoissaan tarkoittanut ”taidehuonekalua”, mutta

¹³⁴⁵ Korvenmaa 2009, 157.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, 157–159.

tähän ryhmään voidaan laskea myös Bomanilla tehdyt uniikit tai pienin variaatioin toteutetut huonekalut kuten intarsiakoristellut cocktail-kaapit. Arttu Brummerin ajattelussa vuonna 1937 huonekaluja oli kahdessa eri kategoriassa. Näiden kahden, ”tyyppi- eli sarjatuotannon” ja ”yksilöllisen loistotuotannon”, välillä oli Brummerin näkemyksen mukaan myös arvohierarkia: ensimmäinen tuotti ”parasta mahdollista” kun taas jälkimmäinen tyydytti ”korkeimmatkin vaatimukset”.¹³⁴⁷

Vaikka vielä 1920-luvulla ”taiteellinen käsityö” kuului N. Boman Oy:n retoriikkaan ja 1930-luvulla arvostelijat käyttivät sanaa ”taidekäsityö” Bomanin näyttelyn yhteydessä, 1950-luvulla Carl-Johan Boman ei käytä mitään vastaavaa eikä myöskään ylellisyystuotteisiin viittaavaa termiä. Bomanilla oltiin ajateltu edullisempien huonekalujen valmistusta 1920-luvulta alkaen. 1940-luvulla Bomanin näyttelyiden aikalaisvastaanotossa hahmotettiin kahdenlaisia huonekaluja: edullisempia ja kalliimpia, ja esimerkiksi vuoden 1947 näyttelyn yhteydessä todettiin jälkimmäisen linjan olleen aikaisemmin Bomanin pääasiallinen linja.

Miksi Boman siis lopulta lähti investoimaan sarjatuotantoon 1950-luvun alussa? Mahdollisia selityksiä rationalisoinnin ajankohtaisuudelle oli useita. Sota-ajan olosuhteet säännöstelyineen ja mallirajoituksineen sekä jälleenrakennus olivat tuoreina mielessä, kun Carl-Johan Boman piti vuonna 1945 juhlapuhetta isänsä 100-vuotismuistojuhlissa ja linjasi ”nykyisen” toiminnan suuntautuneen myös pienten kotien tarpeisiin. Vaikka kaupunkiasuntojen pienenytneisiin neliömääriin oltiin kodinsisustusdiskurssissa kiinnitetty huomiota jo 1920-luvulta lähtien, oli tilanne nyt aivan eri mittakaavassa. Sodan jälkeen asuntotuotanto tyyppitaloineen alkoi maaseudulta, ja kaupunkien asuntojen rakentaminen pääsi kunnolla vauhtiin vasta 1950-luvulle tultaessa. Hyvistä työntekijöistä oli ollut koko 1940-luvun pulaa, ja heistä kilpailtiin työnantajien kesken. Bomanilla oli ehkä vaikeuksia rekrytoida tai kasvattaa uusia taitavia puuseppiä sodan jälkeisessä tilanteessa. Vuonna 1948 Bomanille töihin tullut Keijo Lehto oli kiinnittänyt huomiota siihen, että tuolloin Bomanin työntekijät olivat hyvin iäkkäitä. Missään yhteydessä ei kuitenkaan ole tullut esiin, että Carl-Johan Boman itse olisi pitänyt 1950-luvulla työntekijöiden rekrytoimista ongelmana, eikä asiasta varsinaisesti kirjoiteta myöskään Rastorin raportissa. Lopuksi keskeisenä syynä sarjatuotannon aloittamiselle lienee ollut näköpiirissä siintäneet ja mm. näyttelytoiminnan kautta tavoitellut vientimarkkinat ja oletus, että tällöin kysymyksen tulevat nimenomaan sarjatuotantona valmistet-

tut, edulliset kalusteet, joiden toimitusmäärät ovat suuria.

Tilaa säästävien tuolien sosiaalinen luonne korostui, kun ne kohdennettiin yksityisiin, pinta-alaltaan pienenytneisiin koteihin. Tilan säästö oli merkittävä seikka myös julkisia tiloja ja vientimarkkinoita ajatellen, ja tällöin korostui huonekalun valmistus suurina määrinä sekä niiden kansainvälinen luonne. Tuolit oli mahdollista pakata tai säilyttää tiiviisti, olipa kysymys sitten kuljetuksesta tai varastoinnista. Tilan säästäminen huonekalussa oli toimiva ominaisuus erityisesti pienasuntojen rakentamisen ”kulta-aikana” sodan jälkeen niin yksityisten kotien kuin julkistenkin tilojen sisustamisessa. *Dublett-* ja *Tri*-tuoleissa keskeistä oli tilansäästö huonekalun muunneltavuuden ansiosta – kaksi käyttötapaa –, ja *Tri*-tuolissa lisäksi pinottavuus esimerkiksi julkisten tilojen käyttöä ajatellen. *Z*-tuolissa sekä vuonna 1960 uuden patentin pohjalta syntyneessä *Boman*-tuolissa ja sen variaatioissa aina 1960-luvun lopulle asti keskeistä oli limitettävyyden eli tilansäästö varastoitaessa tai kuljetettaessa, minkä kehittämisessä Carl-Johan Boman innokkaasti työskenteli kiinnostuen uusista metalli- ja muovimateriaaleista ja niiden mahdollistamista tehokkaista valmistusmenetelmistä. Näin limituoli (lopulta ”tät-stapelstolen”) muokkautui yhä enemmän julkisten tilojen tuoliksi.¹³⁴⁸

Carl-Johan Bomanin työhuoneeseen ja arkistoon päätyneistä, lähinnä ruotsalaisista lehtileikkeistä voi päätellä, että Boman seurasi ruotsalaista taide-teollisuuskeskustelua erityisesti huonekalujen osalta, ja talteen päätyivät mm. B. Åkerblomin artikkeli istuinhuonekalujen tieteellisestä kehittämisestä sekä Gotthard Johanssonin kritiikki tanskalaisten – erityisesti Yhdysvalloissa huomiota saaneiden ja pian myös myyntimenestyksiin päässeiden – huonekalusuunnittelijoiden ”absurdeja” muotokokeiluja, ”muodosta muodon itsensä vuoksi”, kohtaan vuonna 1953.¹³⁴⁹ Pitäen mielessä minkälaiselle linjalle Carl-Johan Boman omassa suunnittelutyössään oli sodan jälkeen yhä enemmän suuntautunut – huonekaluja pieniin asuntoihin –, on ilmeistä, että 1950-luvun alussa hän oli Gotthard Johanssonin hengessä lähempänä ruotsalaisten 1930-luvun funktionalismin ”sosiaalista paatosta” kuin tanskalaisten muotokokeiluja. Gotthard Johanssonin näkemykset tukivat linjaa, joka syntyi suomalaisen sodanaikaisen ja sodanjälkeisen huonekaluteollisuuden arjen olosuhteissa.

1950-luvun alusta alkaen viennin kehittämisestä todella tuli Oy Boman Ab:n keskeinen työmaa. Kansainväliset näyttelyt olivat osa tätä työmaata, mutta eivät pelkästään Suomen Taideteollisuusyhdistyksen

1347 Arttu Brummer, Muistuttaako suomalainen koti rihkamakauppaa?, *Hopeapeili* 10/1937, 19.

1348 Mäkikalli 2003.

1349 Bomanin leikekokoelma 1940- ja 50-luvuilta, IV 2:2, CJBA, KA.

kautta organisoidut, suurina menestyksinä tunnetut taideteollisuusnäyttelyt, vaan myös vähemmän tunnetut keksintöjen näyttelyt sekä huonekalu- ja sisustusmessut, joissa kaupankäynti oli kansallista edustustyötä keskeisemmässä roolissa. Sarjatuotantoon investointi Turun tehtaalla nähtiin ajankohtaiseksi sen jälkeen, kun Boman uusilla tuoleillaan menestyi kansainvälisissä näyttelyissä. Ulkomailta tulikin tiedusteluja, mm. Tanskasta, Belgiasta ja Turkista, ja keväällä 1954 lähetettiin ensimmäinen huonekalujen koe-erä Amerikkaan.¹³⁵⁰ Carl-Johan Boman hankki tuolikeksinnölleen valmistajia ulkomailta ja teki näiden kanssa lisenssisopimuksia. *Dublett-* tai *Tri*-tuolien (tai molempien) valmistamisesta Boman solmi lisenssisopimukset ainakin sveitsiläisen Aermom (1951), norjalaisen As Nordisk Kjøkken (1952), ruotsalaisten Ab Eksjö Möbelfabrik ja Ab Svenska Kontorsmöbelindustrier (Aski, 1953) kanssa.¹³⁵¹ Esimerkiksi Nordisk Kjøkkenin kanssa sopimus solmittiin kymmeneksi vuodeksi ja lisenssinhaltija sitoutui valmistamaan vähintään 500 tuolia vuodessa.¹³⁵² Vuonna 1954 Carl-Johan Boman kävi kirjeenvaihtoa tanskalaisen valmistajan Fritz Hansenin kanssa mm. *Dublett*-tuoleihin sekä vuodesohvaan liittyen ja otti yhteyttä useisiin tahoihin Kanadassa ja Yhdysvalloissa *Aura*-malliston myymiseksi. *Dublett*-tuoli, joka kuului myös *Aura*-mallistoon (nro 14), kiersi paikan päällä *Design in Scandinavia* -näyttelyssä.¹³⁵³

Samaan aikaan *Aura*-malliston valmistelun, lanseeraamisen, näyttelyiden ja lisenssisopimusten kanssa työn alla oli kuitenkin isompia kysymyksiä. 70-vuotiaan Carl-Johan Bomanin luotsaaman yrityksen tulevaisuus oli ratkaistava. Marianne Boman oli ollut mukana toiminnassa yrityksen suunnittelijana opiske-luajoistaan lähtien, mutta hän oli myös juuri avioitunut ja perustanut perheen. Samaan aikaan kun tehtaan laajennusta vielä suunniteltiin, pohjustettiin myös tehtaan myyntiä sopivalle ostajalle.¹³⁵⁴

1350 Oy Boman Ab (pp. Åke Alopæus) Till Finansministeriet 21.6.1954. I 1:1, CJBA, KA; [Carl-Johan Boman] till Dir. Søren Hansen/Fritz Hansens Eff.:lle 10.7.1954, I 4:2, CJBA, KA; Å. Alopæus/Oy Boman Ab to Mr Irving Richards/Messrs. Raymor Manufacturing Division 9.7.1954, I 4:2, CJBA, KA.

1351 Ks. kyseisten yritysten kanssa solmitut lisenssisopimukset ja muu yhteydenpito. I 3:1, CJBA, KA.

1352 Licensavtal mellan direktör Carl-Johan Boman, Helsingfors och A/B Nordisk Kjøkken, Oslo. Helsingfors 3.11.1952, Oslo 14.11.1952, I 3:1, CJBA, KA.

1353 Oy Boman Ab till Fennia Limited, Helsingfors 11.11.1954, I 2:6, CJBA, KA; Oy Boman Ab to Frank Bros Contemporary Furniture, Helsingfors 12.10.1954. I 2:6, CJBA, KA.

1354 Selustus Oy Boman Ab:n puusepäntehtaasta. s.a. [kaupan solmimisen takarajaksi mainitaan 31.5.1953]. I 1:1, CJBA, KA.

Lænestols-kampen er forbi
En ny finsk stol, som med et enkelt greb forandres fra lænestol til spisestol — og omvendt

NAAR middagen er forbi, styrer de mest adrætte og kvikke gæster hen og beslaglægger sofaen og lænestolen, mens de langsomme og mere beskedne er henviset til at sidde videre paa en spisestol resten af aftenen. Det kan være en forfærdelig tortur, fordi spisestole sjældent er beregnede til at sidde mageligt i en hel aften igennem. De er konstrueret til at give hvile, mens man er besiddet ved et bord, men står sjældent til længets tidsning.

Nu har imidlertid Finslands bedste møbelfirma, O. Y. Boman AB, fremstillet en stol, som både er god som spise- og arbejdstol og som hvilestol. Den nye stoltype er udstillet paa opfinder-udstillingen i Politikkens fordragsaal, og den er allerede præmieret med sølvmedalje paa udstillingen i Paris. Stolens system er saare simpelt. Den består af to del. Først en underdel med fire ben og armlæn, og saa en overdel i form af sæde og ryg, som er fast forbundet med halsenden. Naar stolen skal benyttes som spisestol, anbringes sædet og ryggen højt oppe paa underdelen, og man har en kortstødet stol i almindelig spisestol-højde. Naar middagen er forbi, lægger man sædet op, og sammen med ryggen svinger det om, saa sædet bliver ryg og ryggen sæde. Samtidig sænkes hele "sæde-delen" ned mellem de to armlæn, og man har nu en lav og magelig lille hvilestol. Det lyder maaske lidt indviklet, men systemet er ganske simpelt, og det fungerer ved hjælp af et enkelt lille beslag. Stolen kan desuden stable, saa den finske fremstiller vender sig meget af den som eksportvare.

Fabrikens yngste skud, indredningsarkitekt Marianne Boman, repræsenterer sin far, C. J. Boman, under udstillingen her. Hun viser først, hvordan stolen fungerer som spisestol. Lang maaske til, at sædet er helt oppe i højde med armlænen.

Og her er hele stolens sideparti strejket en kort gang, saa ryggen er blevet sæde og omvendt. Dermed er stolen blevet lavere og mageligere. Som stoles betegnelse paa den måde ogsaa lige meget paa sæde og ryg.



Kuva 243. Tanskalaisen *Politiken*-lehden artikkeli Carl-Johan Bomanin uudesta tuolista (*Tri*). Kuvissa Marianne Boman esittelee tuolia.

5.3.5. Yrityksen myynti Wärtsilälle

Toukokuussa 1954 Oy Boman Ab lähestyi varustamoalalla toiminutta johtaja Lars Lindblomia kirjeellä, jossa kerrottiin arkkitehti Bomanin halukkuudesta myydä osakkeensa henkilölle, joka jatkaisi yrityksen toimintaa. Kirjeessä yrityksen tilannetta kuvailtiin monilta osin hyväksi: huonekalujen sarjatuotantoon oltiin vastikään investoitu ja kansainvälisissä näyttelyissä menestytty. Tehtyjen investointien jälkeen yrityksen liikevaihdon katsottiin olevan helposti kaksinkertaistettavissa.¹³⁵⁵

1355 Oy Boman Ab (pp. Åke Alopæus) till Direktör Lars

Lopulta helmikuussa 1955 Carl-Johan Boman myi yrityksensä Wärtsilä-yhtymä Oy:lle ja solmi samalla sopimuksen yhteistyön jatkamisesta. Boman osti Helsingissä aiemmin vuokraamansa Kalevankatu 4:n huoneiston, jossa hän jatkoi suunnittelu- ja myyntityötä toiminimellä C-J. Boman. Bomanin suosittuja malleja oli vanhaan tapaan näytteillä ja myynissä Helsingissä. Edelleen samasta osoitteesta löytyivät myös suunnittelutoimiston palvelut niin liiketilojen kuin kotienkin sisustajille. Sopimuksen mukaan Carl-Johan Bomanilla oli Bomanin huonekalujen yksinmyyntioikeus, ja hänen näkökulmaansa yhteistyö tehtaan suuntaan jatkuisi kutakuinkin ennallaan.¹³⁵⁶

Wärtsilä oli hankkinut edellisten vajaan kymmenen vuoden aikana omistukseensa keskeiset taide- ja teollisuusalan yritykset keramiikan ja lasin aloilta: Arabian keramiikkatehtaan (1947) ja Nuutajarven lasitehtaan (1950). Taideteollisuuden 1950-luvun alun kansainvälistä näyttelytoimintaa ajatellen Oy Boman Ab:n hankkiminen yrityskonserniin oli linjassa edellisten kanssa, mutta kaupan taustalla oli myös Bomanin ja Wärtsilän aikaisempi yhteistyö laivojen rakentamisessa.¹³⁵⁷ Näin ainakin Carl-Johan Boman oli tulkinnut kauppa. Yhteistyössä tuli kuitenkin eteen ongelmia: pian omistajanvaihdoksen jälkeen Wärtsilä nosti huonekalujen myyntihinnat tasolle, jolla Carl-Johan Bomanin mukaan ne eivät enää käyneet kaupaksi. Wärtsilän mukaan Bomanin hinnat olivat lähtötilanteessa aivan liian alhaiset työn kustannuksiin nähden. Bomanin mielestä kannattavuuskysymys oli vuonna 1955 alkaneen noususuhdanteen ja rakennustoiminnan elpymisen myötä korjattavissa tuotantoa kehittämällä sekä – näin hän oli myyntisopimusta tehdessään ajatellut – keskittämällä Wärtsilän omia laivansisustustöitä Oy Boman Ab:n tehtäviksi.¹³⁵⁸ C-J. Bomanilla toimistotyötä tehneen Gunnel Dilénin mukaan toiminta Kalevankadulla väheni ja lopulta loppui vuonna 1958.¹³⁵⁹

Lindblom, Åbo 11.5.1954, I 2:4, CJBA, KA. Myyntitunnusteluja tehtiin ilmeisesti ainakin myös pitkäaikaisen kilpailijan Stockmannin suuntaan. Carl-Johan Bomanin muistiinpanot Boman – Stockmann. I 1. Kirjanpito 1949–55, CJBA, KA.
1356 Försäljningsavtal mellan Carl-Johan Boman och Oy Boman/Wärtsilä-koncernen Ab, Helsingfors 5.2.1955, I 2:4, CJBA, KA; Agentavtal mellan Carl-Johan Boman och Oy Boman/Wärtsilä-koncernen Ab, Helsingfors 5.2.1955, I 2:4, CJBA, KA.

1357 Crichton-Vulcanin telakka siirtyi Wärtsilä-yhtymä Oy:n omistukseen 1938.

1358 C-J. Bomanin selostus ”Kontrakten 5.2.1955 mellan Oy Boman Ab och C.-J. Boman” 23.3.1956, Oy Boman Ab:n arkisto, ELKA; Wärtsilä-koncernen A/B till Vicehäradsövding Helge Crohns, Brtr. direktör C.-J. Boman, Helsingfors 12.4.1956, I 2:1, CJBA, KA; Carl-Johan Boman, Kommentarer till Oy Wärtsilä Ab:s brev av 12.4.1956 till vicehäradsövding Helge Crohns, Helsingfors 26.4.1956, I 2:1, CJBA, KA.
1359 Gunnel Dilénin haastattelut, 24.2.1992 ja 20.11.2001.



Kuva 244. Norjalaisen Arnestad Brukin esite Bomanin Dublett-tuolin eri malleista.

Wärtsilän omistuksessa, vuorineuvos Wilhelm Wahlforssin johtaman hallituksen ja toimitusjohtaja Viljo Pomellin johdolla, Bomanin tehtaalla valmistettiin 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla lukuisia sisustustöitä ja huonekaluja erilaisiin julkisiin tiloihin: pankkeihin, yhtiöiden konttoreihin, neuvottelu- ja hallitushuoneisiin, sairaaloihin, teattereihin, hotelleihin ja ravintoloihin, monenlaisiin liikehuoneistoihin ja myymälöihin (esimerkiksi kirjakaappoihin, apteekkeihin, kultasepäntuotteisiin ja huoltoasemiin), kouluihin, yliopistoihin, kirjastoihin, laivoihin ja kirkkoihin. Tapiolan kirkon rakennustoimikunnan kokouksessa 3.12.1965 arkkitehti, professori Aarno Ruusuvuori esitti kiitoksensa Viljo Pomellille Oy Boman Ab:n toimittamista penkeistä todeten, että ne olivat ”parhaat, mitä hänen suunnittelemiinsa kirkkoihin on saatu.”¹³⁶⁰ 1960-luvulla puusepäntehtaan tulos kääntyi kuitenkin tappiolliseksi. Oy Boman Ab fuusioitiin Wärtsilään ja toiminimi ilmoitettiin lakanneeksi 20. joulukuuta 1967.¹³⁶¹ Bomanin vanha tehdasrakennus Juhana Herttuankatu 3:ssa purettiin 1980-luvun alussa.

1360 Pöytäkirja N:o 86 Tapiolan kirkon rakennustoimikunnan kokouksesta 3.12.1965 ja Oy Boman Ab:n tarjouskirje s.a., Pomellin perhearkisto.

1361 Lakkaamisilmoitus kauppakameriin yritys nr. 75.606, Helsinki 20.12.1967, PRH, KA.

6. Loistoesineitä ja sarjahuonekaluja: Bomanin huonekalutaiteen modernisoitumisen kaksi linjaa

Bomanin tapaus vahvistaa käsitystä modernien huonekalujen tai modernismien moninaisuudesta. Aikaisemmassa suomalaisen taideteollisuuden historian tutkimuksessa funktionalismin läpimurtoon liittyvä aikalaiskeskustelua ja sitä koskevaa vanhemman tutkimuksen ilmentämää voimakasta polarisaatiota käsityön ja teollisuuden välillä on tulkittu valtakysymyksenä, jossa modernistinen diskurssi on toiseuttanut käsityön. Tutkimuksessa on kuitenkin korostettu sekä taidekäsityön että käsityön merkitystä suomalaisessa taideteollisuushistoriassa niin sotienvälisenä aikana kuin toisen maailmansodan jälkeisenä kultakautena. Taidekäsityö on nähty osana taideteollisuuden modernismia siinä missä teollinen sarjatuotantokin.¹³⁶² Näissä tulkinnoissa huomio on ollut taideteollisuudenaloista lasi-, keramiikka- ja tekstiilitaiteessa. Oma tutkimukseni on tarkastellut asiaa Bomanin tapauksen näkökulmasta huonekalutaiteen osalta.

1920-luvun alun taideteollisuuden uudistumista koskevassa aikalaiskeskustelussa puhuttiin ”käyttötaiteesta” tai ”hyötytaiteesta” (brukskonst, nyttonkonst) ja ”taidekäsityöstä” (konsthantverk). Vaikka huonekalutaide kaikkienensa voitiin ymmärtää käyttötaiteena, myös sen sisällä oli hahmotettavissa kaksi linjaa: suurelle yleisölle suunnatun tuotannon rinnalla puhuttiin ”loistohuonekaluista” tai ”loistotuotannosta”. Vuoden 1927 Huonekalumessuilla eräs arvostelija nimesi nämä kaksi linjaa puhumalla ”Einzelkünstistä” ja ”Kunst für Alle’sta”. Näyttelyssä esillä olleen Bomanin tuotannon kirjoittaja liitti ”Einzelkünstiin”. Boman itse käytti tuotannostaan ilmaisua ”taiteellinen käsityö” (konsthantverk) muutamaa vuotta aikaisemmin Suomen Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyn (1925) yhteydessä julkaisemassaan mainoksessa. Bomanin asiakaskuntaan kuului yhteiskunnan korkeinta poliittista ja taloudellista eliittiä, se osallistui mm. Suomen pääministerin virka-asunnon ja uusien lähetystökotien sisustukseen maailmalla ja yritys nimettiin Ruotsin kuninkaalliseksi hovihankkijaksi (1925). Kuitenkin Bomanillakin oltiin kiinnostuneita valmistamaan ammattisuunnittelijoiden piirtämiä ”arkipäivähuonekaluja” ”suuremmassa määrin” jo vuoden 1922 piirustuskilpailun avulla. Samoin tytäryhtiö Huonekalutaide Oy:n perustaminen vuonna 1924

oli toimenpide, jolla myös Boman tavoitteli laajempaa yleisöä asiakkaisiin. Viimeistään sodan myötä 1940-luvulla Carl-Johan Boman suunnittelijana ryhtyi vakavasti suunnittelemaan malleja myös pieniin, ”vaatimattomiin koteihin”, kuten hän vuonna 1945 pitämässään puheessa totesi.

Bomanin tapauksen avulla huonekalutaiteen modernisoitumista 1920-luvulta 1950-luvulle voikin jäsentää erottamalla nämä kaksi linjaa, joissa toiselle ominaista on edullisempien huonekalujen sekä yksittäisten huonekalutyypien valmistaminen aikaisempaa laajemmalle yleisölle ja lopulta nk. standardimallien (vakiomallien) kehittäminen teolliseen sarjatuotantoon. Toista linjaa kuvaa puolestaan edellä mainitun ”loistotuotannon” tradition muuntaminen modernin muotokielen omaavaksi huonekalutaiteeksi, jolle oli ominaista koristeelliset jalopuulajit, taidokas puusepäntyö, myös intarsian kaltainen vanha taidekäsityön erityisala. Tässä linjassa huonekalujen hinta ei ollut keskeinen kysymys. Olennaista on, että kumpaisellakin linjalla syntyi suunnittelijan – arkkitehdin, taiteilijan tai designerin – suunnittelema, moderneiksi miellettyjä huonekaluja vuosikymmenten mittaan.

1920-luvulle tultaessa Boman oli 50-vuotias, maan suurin huonekaluja valmistava yritys, jolla oli takanaan menestyksekkäitä vuosikymmeniä, kokemusta toiminnan laajentamisesta, tuotannon kehittämisestä, uusien markkinoiden hankkimisesta ja asiakkaiden luottamuksesta. Bomanin puusepäntyö oli arvostettua ja lukuisissa näyttelyissä kotimaassa ja ulkomailta palkittua. Venäjän markkinoiden sulkeutuminen vuoden 1917 jälkeen oli merkittävä isku yrityksen toiminnalle, joka oli sopeutettava uuteen tilanteeseen. Samoihin aikoihin perhey yrityksessä tehtiin sukupolvenvaihdoista.

1920-luvulla toimintaa jatkettiin aikaisemman kokemuksen ja osaamisen pohjalta, mutta myös uusille avauksille oli tilaa. 1920-luvun alusta alkaen Bomanilla oltiin kiinnostuneita edullisemmista huonekaluista, valmistuksen rationalisoinnista ja ennen pitkää myös uudesta muotokielestä, mikä tarkoitti myös vähitellen irtautumista historiaan viittaavista tyylikalusteista. Kansainvälisen muotoilun modernin liikkeen yksi keskeisiä piirteitä oli selän kääntäminen menneisyydelle ja historialle, sisustustaiteessa historiattyleille. Modernin kokemuksen näkökulmasta taas menneisyyteen tarttu-

¹³⁶² Kalha 1997; Svinhufvud 2009.

minen on voitu nähdä myös turbulenttina koetun nykyhetken vastareaktion 1800-luvulta alkaen. Tässä tutkimuksessa tarkastelin historiattyylejä eritoten 1920-luvulla Bomanin asiakkaan Hans von Rettigin rakennuttaman Villa von Rettigin (1928) sisustuksessa sekä myös muun Bomanin liittyvän aineiston, kuten Paul Bomanin historiattyyleistä julkisuuteen lausumien näkemysten ja Bomanin mainosten pohjalta.

Historiattyilien suosio jatkui läpi 1920-luvun, mutta niissä tapahtui muutoksia. Tyytlejä muokattiin vastaamaan ”nykyajan” ihmisen tarpeita, kuten lisäämällä istuinten mukavuutta, tai lisäämällä chippendale-tyylin huonekalutyyppeihin joukkoon matala pöytä lepotuolien seuraksi. Historiattyyleihin suhtautumisen henkeä kuvaa Bomanin mainoksessa vuonna 1930 ruokasalinkaluston tyyliksi ilmoitettu ”modernisoitu italialainen renessanssi”. Historiattyilien yhteydessä moderniin läheisesti liittyneellä muodilla oli ambivalentti rooli. Esimerkiksi juuri chippendale oli 1920-luvulla muodikas tyyli tai mainittu matala pöytä ”muodikas”, mutta historiattyylejä perusteltiin myös päinvastaisella ajatuksella: niiden pitkän ajan kuluessa vakiintunut muotokieli oli pysyvää, eivätkä muodin vaihtelut rasittaneet niitä. Tästä näkökulmasta historiattyylejä perusteltiin turvallisina, aikaa kestävinä hankintoina. ”Nykykaikaistettuina” historiattyylit olivat samanaikaisesti perinteeseen sitova ja ajanmukaisuutta osoittava hybridi. Ne toimivat paitsi säädynmukaisen kuluttamisen osoituksena myös modernin ihmisen kokemuksessa tärkeän kodin turvallisuuden ja jatkuvuuden tunteen tarjoajana.

Bomanilla alettiin 1920-luvun lopulta alkaen suunnitella ja valmistaa myös muotokieleltään yksinkertaistettuja, ”uusityylisiä” huonekaluja. Tästä huolimatta vielä vuonna 1938 yrityksen näyttelyssä Turun taidemuseossa nähtiin esimerkkejä historiattyyleistä. Sen sijaan vuonna 1947 yrityksen 75-vuotisjuhlanäyttelyssä näin ei enää ollut. Asiakkaan tilauksesta Bomanilla valmistettiin historiattyylejä vielä tämän jälkeenkin, mutta niiden suosio oli selvästi laskenut.

1920-luvun lopulta alkaen Bomanin mainonnassa ilmoitettiin myös ”moderneista” huonekaluista. Tällöin ruotsin kielen sana ”modern” käännettiin suomeksi kolmella tavalla: ”nykyaikainen”, ”uudenaikainen” tai ”muodikas”. Olen poiminut Bomanin 1920- ja 1950-lukujen huonekaluista esimerkkejä, jotka liittyivät modernisoituvan kulttuurin ilmiöihin, kuten muutoksiin sukupuolijärjestelmässä (lepotuolit myös naisten huonekaluna 1920-luvun lopulla), suunnittelijan haluun suojata uusien ideoidensa kaupalliset oikeudet kansainvälisin patentein (Z-tuoli 1933 ja myöhemmät patentit), populaarikulttuurin välittämän amerikkalaisperäisen mallin mukaiseen elämäntapaan (cocktail-kaappi), asiakaskunnan laajentamiseen (pienien kotien tilaa säästävät kalustekeksinnöt 1940–1950-luvulla) tai modernin Suomen maakuvan esittäminen taideteollisuuden kansain-

välisissä edustusnäyttelyissä (*Dublett-, Pisa- ja BZ-tuolit* 1950-luvun alussa).

Kysymys sukupuolesta uudistuvien huonekalujen yhteydessä kiinnittyy itse huonekaluihin, niiden mai-noksiin ja myyntiin. 1920-luvun lopulla Boman lanseerasi runsaan valikoiman erilaisia lepotuoleja. Näiden joukossa oli myös uudenlaisena esitelty lepotuolityyppi, aikaisempaa pienikokoisempi, silti mukava ja rentouttava, ja juuri tässä mielessä – ei enää pelkästään työelämästä kotiin saapuvan miehen – vaan myös työnteosta, urheilusta ja jatkuvasta kiireestä rasittuneen ”nykyajan” naisen huonekalu. Boman mainosti 1920-luvun lopulla huonekalujaan ja tekstiilejään naistenlehdissä, kuten *Kotiliesi* tai *Våra Kvinnor*, mutta myös yleisaikakauslehdissä, kuten *Suomen Kuvalehti* tai *Allas Krönika* – ja lisäksi sanomalehdissä. Mainosten eri julkaisukanavilla oli (osin) toisistaan poikkeavat lukijakunnat. Sukupuolen näkökulmasta on kiinnostavaa, että 1920-luvun lopulla samaan aikaan, kun Boman lanseerasi erityisen lepotuolien malliston, ruotsinkieliset naistenlehdet *Våra Kvinnor* ja *Astra* tarttuivat aiheeseen ja painottivat lepotuolin olevan nyt myös naisten huonekalu. Bomanin lepotuoleja mainostettiin samoissa lehdissä, ja toimitettujen tekstien ja mainosten suhde oli läheinen. Boman mainosti lepotuoliansa yhteydessä myös runsaita verhoilukan-gasvalikoimiaan, ja nimenomaan tekstiilien avulla lepotuoleihin tuotiin mukaan muoti, uudistuminen ja ajanmukaisuus. Koti voitiin päivittää muodikkaan, kangasverhoillun lepotuolin avulla. Nykyaikaisena kodin kalustoryhmänä mainostettiin seurusteluryhmää, jossa oli muutama mukava nojatuoli ja matala sohvapöytä. Maskuliiniseksi mielletyt nahkanojatuolit ohjattiin pois kodista esimerkiksi liikehuoneistoihin.

Toinen sukupuoleen liittyvä huonekaluesimerkki on tarkastelemani naisten peililliset pukeutumispöydät (toilettbord) *Grace* ja *Else*, jotka olivat esillä Bomanin 75-vuotisnäyttelyssä vuonna 1947. Näyttelyarvostelijat nostivat erityisesti mahongista valmistetun, kaarevalinjaisen ja intarsiakoristeella varustetun *Gracen* yhdeksi näyttelyn onnistuneimmista esineistä. Sitä pidettiin tarkoituksenmukaisena modernin naisen tarpeisiin vastaavana kalusteena. Kuten lepotuoli, myös kampauspöytä oli huonekalutyypinäkään vanha, mutta silti uudet mallit nähtiin ajankohtaisina. Meikkaaminen liittyi nk. uuden naisen olemukseen, mutta yleisemminkin naisten huolehtiminen ulkonäöstään nähtiin sodan olosuhteissa hyväksyttävänä, jopa velvollisuutena. Sukupuoleen ja moderniin liittyen Bomanin tapauksesta nousee esiin myös kiinnostavasti naisten siirtyminen julkiseen työelämään huonekalu- ja sisustusalaalla: Anna Bomanin ja Julie Sundqvistin työ Bomanin huonekalumyymälöiden johtajina 1870- ja 1880-luvuilla osaltaan todistavat sitä, mitä kansainvälisissä tutkimuksissakin on osoitettu. Kodinsisustamiseen liittyvät uudet ammatit tarjosivat naisille mahdollisuuksia toimia työntekijöinä julkisessa sfäärissä 1800-luvulta alkaen.

Huonekalujen suunnittelijana Carl-Johan Bomanin kohdalla erityistä huomiota modernin huonekalun näkökulmasta kiinnittävät hänen suunnittelemansa ja patentoimansa tuolikeksinnöt. Näistä ensimmäisen, varastoitaessa tilaa säästävän Z-tuolin, hän patentoi vuonna 1933. Suomalaisen huonekaluviennin historiaan Bomanin Z-tuolin myynti ja valmistus myös ulkomailla, eritoten Ruotsissa, tuo uutta tietoa aikaisemmin tunnettujen vientitapausten rinnalle. Sodan jälkeen rakennettujen uusien asuntojen pieni koko johti Carl-Johan Bomanin keskittymään uudelleen huonekalujen suunnittelutyössä tilaa säästäviin huonekaluihin. Näitä käyttötarkoituksen mukaan muunneltavia huonekaluja, erityisesti tuolikeksintöjään hän esitteli sekä kotimaan pienten asuntojen sisustuspulmiin keskittyvissä näyttelyissä että Suomen edustusnäyttelyissä kansainvälisillä forumeilla. Kansainväliset patentit ja lisenssisopimukset ulkomaisten valmistajien kanssa osoittavat Bomanin suunnan tuolinsa kotimaan markkinoiden ohella myös kansainvälisen ostajakunnan pariin. Vuonna 1954 *Aura*-mallistona lanseerattuja huonekaluja Boman nimitti myös ”sosiaalisiksi huonekaluiksi”. Carl-Johan Bomanin patentoimien 1950-luvun tuolikeksintöjen kansainvälinen kontekstualisointi olisi mahdollinen jatkotutkimuksen aihe. Miten tavallisia tai poikkeavia Bomanin tuolikeksinnöt olivat aikanaan kansainvälisessä huonekalusuunnittelun kentässä? Miten lisenssivalmistajien suunnitelmat tuolien valmistamiseksi ja myynniksi toteutuivat? Suomalaisen ja muun pohjoismaisen, erityisesti Pohjois-Amerikan markkinoilla 1950- ja 1960-luvuilla menestyneen tanskalaisen huonekaluviennin lähtökohtien ja toteutumisen vertaaminen olisi mahdollinen laajempi tutkimusaihe.

1920-luvulle tultaessa Bomanilla oli jo lähes puolen vuosisadan kokemus kotimaisiin ja kansainvälisiin näyttelyihin osallistumisesta, ja se jatkoi tällä saralla aktiivisena. Se oli ensimmäisten suomalaisten joukossa mukana Monzan kansainvälisessä taideteollisuusnäyttelyssä (myöh. Milanon triennaali) vuonna 1925 ilman kansallisen osaston virallista statusta. Boman oli näyttävästi esillä myös maailmannäyttelyssä Barcelonassa, jonne Suomi ensimmäistä kertaa itsenäisenä valtiona osallistui vuonna 1929. Kansainvälisistä edustusnäyttelyistä, joihin Boman osallistui, olen tässä tutkimuksessa kiinnittänyt huomiota erityisesti 1950-luvun menestyksellisiin, nk. Wirkkalan kauden näyttelyihin. Boman oli mukana mm. Milanon triennaaleissa 1951 ja 1954. Aikaisempi tutkimus on pitänyt huonekalujen – kuten yleensäkin käyttöesineiden – roolia näissä yhteyksissä marginaalisena verrattuna pääosassa olleeseen taidekäsityöhön, erityisesti lasiin, keramiikkaan ja tekstiiliin. Bomanin tapauksen kautta asiaan syntyy uusi näkökulma. Erityisesti Milanon triennaalien historiakuvan kannalta tärkeä havainto on, että niissä Suomen osastojen valokuvissa, joita sittemmin on ahkerimmin julkaistu, huonekalut jätettiin

sivuun tai siirrettiin pois kuvista. Tällä on epäilemättä ollut osuutensa siinä, että huonekalut ja niiden suunnittelijat – joita myös palkittiin ko. näyttelyissä – ovat jääneet vähemmälle huomiolle Finnish Designin ja suomalaisen muotoilun sodanjälkeisen kultakauden historiakuvasta. Ylipäätään oman tutkimuksensa aihe voisi olla Suomen taideteollisuuden kansainvälisten edustusnäyttelyiden tarkastelu aikaisempaa tarkemmin nimenomaan huonekalujen näkökulmasta.

Taideteollisuuden kansallisen edustustehtävän historiaan Bomanin tapaus nostaa kansainvälisten näyttelyiden lisäksi myös lähetystökodit, joita 1920-luvulla sisustettiin itsenäisen valtion uusiin tehtäviin. Taideteollisuuden rooliin tässä yhteydessä kiinnitettiin huomiota Ruotsin lähetystön sisustuksen yhteydessä vuonna 1924. Boman oli sisustuksen toteuttajien joukossa. Kansallisen edustamisen näkökulmasta lähetystökodit ovat hyvin toisenlainen tila kuin näyttelyt ja paljon vähemmälle tutkimuksen huomiolle jääneet. Lähetystökotien sisustukset voidaan kuitenkin nähdä kansallisen kulttuuridiplomatian osana siinä, missä kodeissa järjestetyt tilaisuudetkin. Tässäkin on erillisen tutkimuksen aihe.

Bomanit olivat ruotsinkielisiä, ja kielen merkitys on kiinnostava kysymys pohdittaessa yrityksen ja sen tuotteiden asemoitumista niin markkinoille, kodinsisustusasioita käsitelleeseen julkisuuteen kuin kotimaiseen taideteollisuusdiskurssiinkin. Huomiota kiinnittää 1920-luvulla ruotsinkielisten naistenlehtien tarjoama julkisuus, jota Boman sai huomattavasti paljon enemmän osakseen suomenkieliseen verrattuna. Myös Bomanin mainoksissa oli joitakin eroja riippuen siitä, julkaistiinko mainokset suomenkielisille tai ruotsinkielisille lukijoille. Suomalaisen taideteollisuuden historiantutkimuksessa suomen- ja ruotsinkielisyyden analyysiä voisi hyvin Bomanin tapauksenkin rohkaisemana lisätä.

Bomanilla oli vuosikymmenten varrella myös useita kontakteja ja yhteistyötä Ruotsiin ja ruotsalaisiin kollegoihin: arkipäivähuonekalujen piirustuskilpailu (1922) suunnattiin suomalaisten arkkitehtien ja piirtäjien lisäksi myös ruotsalaisille; Boman valmisti Carl Malmstenin suunnitteleman salongin kaluston (1930) ja toimi Elsa Gullberg Ab:n tekstiilien jälleennyjänä. Ruotsalainen osuusliike KF valmisti ja myi Carl-Johan Bomanin suunnittelemaa ja patentoimaa Z-tuolia 1930-luvulla ja 1950-luvun tuolikeksintöjä puolestaan valmistivat lisenssisopimuksin Ab Eksjö Möbelfabrik ja Ab Svenska Kontorsmöbelindustrier. Vaikka suomalaisen taideteollisuuden suhde Ruotsiin on aikaisemmassakin tutkimuksessa tunnettu läheiseksi, Bomanin esimerkki konkretisoi yhteyksiä kyseisenä ajanjaksona ja rohkaisee tutkimaan Ruotsi-kontakteja laajemminkin.

Kuten edellä todettiin, taideteollisuuden eriytyminen taidekäsityöhön ja hyöty- tai käyttötaiteeseen oli nähtävissä esimerkiksi näyttelytoiminnassa 1920-lu-

vun puoliväliin tultaessa. Bomanin esimerkkiä voi tulkita tuon kahden linjan eriyttämisen omaksumisena. Bomanin tuotanto oli 1870-luvulta alkaen ollut koneistettua käsityötä, ja kuten muunkin kotimaisen huonekaluteollisuuden osalta 1920-luvulla käsityö ja teollisuus liittyivät vielä vahvasti yhteen. 1920-luvulla Boman pyrki jossain määrin tuotteiden edullisuuteen tähtäävään tuotantoon, mutta eritoten näyttelyissä (1925–1927) etusijan sai ”taiteellinen käsityö” (konstnärlig hantverk) tai nk. loistotuotanto.

Tutkimukseni käytössä olevat Bomanin tuotannosta todistavat esineet ja muu lähdemateriaali 1920-luvun osalta on fragmentaarista. Jää avoimeksi, minkä verran Bomanilla tai sen tytäryhtiö Huonekalutaide Oy:ssä edullisempia huonekaluja oikeastaan valmistettiin, mutta ajatus joka tapauksessa oli olemassa. Huonekalutaide Oy:n yhteydessä puhuttiin valmistusmenetelmien ”täydellistymisestä”, ajan säästämisestä, joukkotuotannosta ja erikoistumisesta, mutta viimeistään vuonna 1930 Carl-Johan Bomanin julkaisema teksti teollisuuden rationalisoinnista paljastaa aiheen olleen hänelle paitsi läheinen myös haastava. Rationalisointityö vaati asiantuntemusta, ja Boman peräänkuulutti kansallisen neuvontatoimiston perustamista yksityisten yritysten avuksi.

Tämän tutkimuksen lähteiden valossa kuitenkin vasta sodan jälkeen 1950-luvulla Bomanilla tartuttiin uudelleen toimenpiteisiin tuotannon rationalisoimiseksi. Sotatalouden ja jälleenrakennuksen olosuhteet ja tässä kontekstissa myös valtion aikaisemmasta poikkeava rooli huonekaluteollisuuden ja -kulutuksen säännöstelijänä ja ohjaajana, myös vientiä ajatellen, vaikutti Bomaninkin toiminnan muuttumiseen. Tuotannon rationalisointia suunniteltiin vuonna 1952 Rastor Oy:n kanssa ja vähän myöhemmin tehtaalle rakennettiin uusi sarjatuotanto-osasto. Juuri kun tämä merkittävä muutos oli lähdössä liikkeelle iäkäs Carl-Johan Boman myi tehtaansa ja jatkoi omaa työtään perustamansa suunnittelutoimiston kautta.

Eritoten 1930-luvulla vakiintuneessa uudessa huonekaluestetiikassa käsityöperinteessä kiinni olevalla tuotantotavalla oli tärkeä sijansa. Carl-Johan Boman vahvasti Oy Boman Ab:n profilia modernin huonekalutaiteen valmistajana suunnitellen uusia malleja itse ja yhteistyössä muiden taiteilijoiden kanssa. Oy Boman Ab:n näyttelyä Turun taidemuseossa vuonna 1938 voi pitää taiteellisen uudelleenorientaation osoituksena, kuten myös aktiivista yhteistyötä nuorten Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistuneiden huonekalusuunnittelijoiden kanssa. Samoihin aikoihin Boman teki yhteistyötä myös koulun opettajan, taideteollisuusalan voimahahmon sisustusarkkitehti Arttu Brummerin kanssa. Lisääntynyt yhteistyö suomalaisten taideteollisuusalan nuorten koulutettujen taiteilijoiden kanssa sekä hakeutuminen taidemuseon näyttelytiloihin osoittavat, että Boman halusi profiloitua tuotantoaan aikaisempaa aktiivisemmin taideins-

tituution puitteissa. Boman tarjosi vakituisen työpaikan nuorille sisustusarkkitehdeille Tuja Kirkkalalle ja Maija Taimille 1930-luvun lopulla ja 1940-luvulla. Sisustusarkkitehdiksi opiskellut Marianne Boman työskenteli perheyriksen suunnittelijana 1940-luvun lopulta alkaen.

Vuosina 1937–1940 Boman esiintyi useissa näyttelyissä moderneilla huonekaluilla, jotka saivat arvosteluissa positiivisen vastaanoton. Puhuttiin uudenlaisen, modernin sisustustaiteen ”kouluesimerkistä”, ”taiteellisista kalusteista” ja Bomanilla tehdystä ”taidekäsityöstä”. Bomanin näyttelyissä esittelemien teosten – huonekalujen ja intarsiateosten – tärkeänä ominaisuutena oli korkealaatuinen, käsityöpohjainen valmistus ja nk. jalopuumateriaalit, jotka itsessään, osaavasti viimeisteltyinä toivat esineisiin myös koristeellisuutta, materiaalista ja sen käsittelystä johdettua estetiikkaa. Kyseisten teosten kohdalla voi miettiä niiden suhdetta muista taideteollisuudenaloista paremmin tuona aikana tunnettuun ja tunnistettuun materiaalisestetiikan ja taidekäsityön olemukseen. Joka tapauksessa kysymys oli ajankohtaisesta, modernista *huonekalutaiteesta*, sellaisena kuten Arttu Brummer asian vuonna 1932 hahmotti: muodoiltaan yksinkertaistettujen esineiden ”pintakäsittelyn ja pintakudelman” suhteen ajan huonekalutaide oli ”hyvin vaatealias”, ”puun- ja työn laatuun nähden vaatii aikamme parasta”. Brummerin mielestä työn tuli olla huoliteltua myös esineen näkymättömissä osissa, kuten kaapin takaseinässä taikka pöydän alaosassa.

Bomanin tapaus nostaa esiin korkealaatuisen puusepäntaidon lisäksi myös intarsian 1930- ja 1940-lukujen taidekäsityön kontekstissa, seinäpaneelissa, mutta myös huonekaluissa, joista tässä tutkimuksessa tarkastelin lähemmin vuoden 1947 juhlanäyttelyssä esillä ollutta cocktail-kaappia. Vuosisatoja vanha intarsiatekniikka tuli suosituksi modernin koristetaiteen kontekstissa ja se on liitetty kansainväliseen art deco-tyyliin. Intarsia näkyi myös skandinaavisessa sisustus- ja huonekalutaiteessa 1920–1940-lukujen ilmiönä. Toisin kuin esimerkiksi Ruotsissa Carl Malmstenin yhteydessä tai Norjan 1930- ja 40-lukujen huonekalutaiteen ilmiönä, suomalaisen huonekalu- ja sisustustaiteen yhteydessä moderniintarsiaan ei juurikaan ole aikaisemmassa tutkimuksessa kiinnitetty huomiota. Tiedetään kuitenkin, että esimerkiksi Keravan Puusepäntehdas, joka valmisti Stockmannin piirustuskonttorissa työskennelleiden tunnettujen huonekalu- ja sisustusarkkitehtien suunnitelmia, toteutti Barcelonan maailmannäyttelyssä esillä olleen kaapin, jonka ovissa nähtiin Henry Ericssonin suunnittelema Helsinki-aiheinen intarsia. Samoin tunnetaan Runar Engblomin *Krookus*-lipasto vuodelta 1945, jonka hän toteutti ruotsalaisen yhteistyökumppanin, Svenska Hantverksföreningenin kanssa. Nämä esimerkit antavat aiheutta tutkia intarsiaa modernin huonekalutaiteen kontekstissa Suomessakin tarkemmin.

Ylipäätään 1930- ja 1940-lukujen huonekalusuunnittelua ja -valmistusta olisi syytä tarkastella modernin taidekäsityön kontekstissa. Tässä tarkastelussa laajempi skandinaavinen huonekalutaiteen konteksti on tärkeä. Huonekalujen tutkimista modernin taidekäsityön kontekstissa voisi konkretisoida myös esimerkiksi tutkimalla Suomen menestyksellistä osallistumista Pohjoismaissa (Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa) järjestettyihin taidekäsityöpainotteisiin taideteollisuusnäyttelyihin 1940-luvulla. Aikaisemman tutkimuksen pohjalta tiedämme, että huonekalut olivat näissä näyttelyissä harvalukuisia esimerkiksi keramiikkaan, tekstiiliin ja lasiin verrattuna, mutta silti: keitä huonekalutaiteen edustajia niissä oli mukana ja minkälaisia kyseiset huonekalut tarkemmin ottaen olivat; keitä olivat huonekalujen suunnittelijat, mitkä yritykset kyseisiä huonekaluja valmistivat, ja miten ne vastaanotettiin?

Ruotsalainen kirjailija Ulf Hård af Segerstad pyysi vuonna 1961 Carl-Johan Bomania kertomaan urastaan tulevaa Pohjoismaiden huonekalutaidetta käsittelevää kirjaansa varten. Boman kirjoitti pitkästi varastoitaessa tilaa säästävien tuolien suunnittelusta, mihin hän oli viimeisimmät vuodet täysin keskittynyt. Bomanin kirje päättyy taideteollisuus-käsitteen kannalta kiinnostaviin lauseisiin:

Nu har jag säkert skrivit alldeles för mycket om konstruktioner då det närmast väl är konstindustriella möbler ni önskar för eder möbelbok, men i detta nu lägges ju stor vikt även vid konstindustrins inriktning mot brukskonst och rådande enkla praktiska föremål och skärskilt då möbler.¹³⁶³

Carl-Johan Boman erotti käyttötaiteen ja taideteolliset huonekalut, mutta totesi taideteollisuudessa tapahtuneen suuntautumisen ylipäätään käyttötaidetta kohti. Tätä taideteollisuuden murrosta olen Bomanin tapauksessa ja modernisoituvassa suomalaisessa huonekalutaiteessa 1920-luvulta 1950-luvulle tutkimuksessani valottanut.

Bomanin tapauksen avulla voi 1920-luvulta 1950-luvulle ulottuvassa tarkastelussa piirtää suomalaisen huonekalutaiteen modernisoitumiseen kaaren, jossa keskeisiä muuttujia ovat siirtyminen käsityöpohjaisesta tuotannosta teolliseen sarjatuotantoon ja kodinsisustuksen asiakaskunnan laajeneminen sosiaalisesta yläluokasta keskikerrokseen ja ”kaikkiin ihmisiin”. Suomeen rantautunut rationalisointiaate vaikutti ja nähtiin merkittävänä olosuhteiden parantajana niin tuotantoelämässä kuin kodin askareissakin. Bomanin

tapauksessa työn tehostamisesta oltiin jo 1920-luvulla innostuneita, mutta rationalisoinnin toteuttamisessa käytännössä oli haasteita. Huonekalujen tuotanto perinteisin puusepänerstein menetelmin jatkui yrityksessä aina 1950-luvun alkuun asti, jolloin laajamittaisa sarjatuotantoa alettiin suunnittelemaan.

Itsenäistymisen myötä ja Venäjän markkinoiden sulkeuduttua Suomi ja sen teollisuus suuntautuivat aikaisempaa vahvemmin länteen – ensin erityisesti lähinaapuri Ruotsiin. Kotimaan markkinoiden lisäksi tarvittiin vientiä. Kansainvälisiä vaikutteita kotimaiseen huonekalutuotantoon tuli niin huonekalujen valmistusmateriaalien (metalliputki) kuin cocktail-kulttuurin muodossa. Naisten emansipaatio ja toimijuus yhteiskunnassa vahvistuivat, mikä kodinsisustuksen alalla näkyi niin työtehtävinä myymälöissä ja suunnittelijoina kuin myös esimerkiksi uudenlaisena suhtautumisena perinteisesti miehisenä kalusteena pidettyyn lepotuoliin 1930-luvun taitteessa.

Taideteollisuuteen kehkeytyi ajoittain jännitteinen dikotomiansa nk. käyttötaiteen ja taidekäsityön, arkitavaran ja yksilöllisen ja kalliin ”loistotuotannon” välillä. Bomanin tapauksessa tyylihuonekalut veistokoristeineen jäivät vähitellen taka-alalle, mutta vanha koristelutekniikka intarsia koki erityisen kukoistuskautensa ja jalopuulajit, kuten perinteinen ulkomainen mahonki tai kotimainen, voimakasraitainen jalava, säilyttivät sijansa modernin huonekalun yhteydessä varsinkin 1940-luvulla. Modernin taideteollisuuden hakiessa muotoaan Bomanin esimerkin valossa voi todeta, että myös modernia huonekalutaidetta kehitettiin kahteen suuntaan: edullisempien huonekalujen rinnalla myös suomalaisten huonekalujen kohdalla voidaan puhua sekä orientaatiosta koristeellisen ja uniikin taidekäsityön suuntaan että materiaaleja arvostavien ja niiden esteettisiä ominaisuuksia hyödyntävien, tarkoituksenmukaisten, innovatiivisten ja huolellisesti valmistettujen sarjahuonekalujen suuntaan. Oy Boman Ab:lla suosituimpia sarjahuonekalumalleja valmistettiin pieninä määrinä puolivalmiina varastoon, josta yksittäiset huonekalut viimeisteltiin asiakkaille heidän toiveidensa mukaan. Vasta 1950-luvun puolivälissä tämän käytännön rinnalle tuli nk. vakiohuonekalujen valmistus laajempaan sarjatuotantona.

1363 Carl-Johan Boman till Ulf Hård af Segerstad s.a. [sept. 1961], I 4:3, CJBA, KA.

Liitteet

Nikolai Boman ja perhe¹³⁶⁴

Johan Adolf Boman (s. 1815) Karolina Fredrika Höök (s. 1817) muuttivat Ahvenanmaalta Hammarlandista Turkuun. Heille syntyi kahdeksan lasta, joista Nikolai syntyi vuonna 1845, Anna Maria 1850 ja Selma Nathalia 1861. Vuosina 1862–1874 perhe asui Vaasassa.

Nikolai Boman (1845–1923) ja 1. puoliso Anna Carolina Lovisa o.s. Hellsten (1848–1875)

Lapset:

Nikolai Jr (1872–1913)
Anna Matilda (1875–1922, myöh. Hirn)

Nikolai Boman ja 2. puoliso Matilda Wilhelmina o.s. Sundqvist (1858–1909)

Lapset:

Signe Maria (1876–1945),
puoliso Ernst de Bruyn-Ouboter
Fritiof Andreas (1878–1924),
puoliso Jenny Wilhelmina o.s. Engström
Sigurd Alexander (1879–1929),
puoliso Tyra Kristina o.s. Engström
Julia Matilda (1879–1964),
puoliso Ivar Arthur Clement
Frid Fjalar Einar (1881–1885)
Carl Johan (1883–1969),
puoliso Anni Matilda o.s. Myllymäki
(1899–1987)
Lapsi: Marianne Beata (1925–2010)
Paul Wladimir (1885–1952),
puoliso Katharina Kolonnijeva

Näyttelyt ja kilpailut

Bomanin puusepäntehtas ja Carl-Johan Boman osallistuivat vuosikymmenten mittaan lukuisiin erilaisiin näyttelyihin ja kilpailuihin Suomessa ja ulkomailla. Seuraavaan luetteloon on listattu tietoja Bomanin osallistumisesta näihin tapahtumiin sekä niissä saadut tunnustukset. Carl-Johan Bomanille osoitetut tunnustukset suunnittelutyöstä on mainittu erikseen. Tiedot

¹³⁶⁴ Lähteinä on käytetty Carl-Johan Bomanin arkistossa olevia sukuselvityksiä. V 2:3, CJBA, KA.

on kerätty useista lähteistä.¹³⁶⁵ Mukaan on listattu myös Bomanin omat juhlanäyttelyt vuosina 1921, 1938 ja 1947.

- 1876 Yleinen teollisuusnäyttely (Suomen ensimmäinen yleinen näyttely), Helsinki, hopeamitali (korkein palkinto)
- 1888 Pohjoismainen Teollisuus-, maatalous- ja taidenäyttely (Den nordiska Industri-, Landbrugs og Kunststilling), Kööpenhamina
- 1889 Pariisin maailmannäyttely (Republique Française Exposition Universelle de 1889), pronssimitali
- 1894 Pariisin teollisuusnäyttely (Academie Scientifique & Industrielle Labori & Arti), kultamitali
- 1895–1910 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoitonäyttelyt, useita eri arkkitehtien suunnitteleminen päävoittokalustojen valmistus
- 1894 Turun Teknikkojen yhdistys, diplomi
- 1896 Taide- ja Teollisuusnäyttely Nisnij-Novgorod, pronssimitalis.
- 1900 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen näyttely, Ateneum, Helsinki
- [1906] Berliini Kuninkaallisen taideteollisuusmuseon kilpailu, Carl-Johan Boman 2. palkinto ja kunniamaininta
- 1906 Nuutajärven lasitehtaan kilpailu IV sarja, Carl-Johan Boman, 1. palkinto
- 1906 Helsingfors Yrkes och Industriidkares Förbund. Möbelfabrikanten N. Boman (Designer C-J. Boman) har tillerkänts 1 sta pris för utst. Möbler vid Förbundets utst. i Helsingfors.
- 1907 Turun Teollisuusnäyttely, 1. palkinto
- 1907 Helsingin Käsityö- ja Teollisuusjärjoittajain liitto, 1. palkinto
- 1907 Helsingin Valaisintehtaan kilpailu, Carl-Johan Boman, 2. palkinto
- 1908 Pietarin rakennustaiteen kansainvälinen näyttely, 1. palkinto (suuri kultamitali)
- 1910 Suomen Yleinen Oppilas ja Nuorten Ammattityöntekijäin Teosten Näyttely, Oulu, 1. palkinto
- 1911 Helsingfors yrkes och industri-idkarförbund N. Bomans Ångsnickeri, Carl-Johan Boman hedersdiplom
- 1920 Suomen Messut, Helsinki

¹³⁶⁵ Lähteinä luettelossa on käytetty Carl-Johan Bomanin suvun omistuksessa olevia näyttelyiden kilpailujen kunniakirjoja, Carl-Johan Bomanin Suomen Taideteollisuusyhdistykselle ilmoittamat tiedot Ornamon suunniteltua matrikkelia varten vuonna 1952, STTYA, AA sekä Carl-Johan Bomanin arkistossa olevia muistiinpanoja kilpailuista ja näyttelyistä s.a. V 1:2, CJBA, KA. Lisäksi on hyödynnetty lehtitietoja, Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomuksia vuosilta 1895–1910 sekä Hytönen 1924; Rönehlm 1945 ja Susitaival 1950.

- 1921 Bomanin 50-vuotisjuhlanäyttely, Bomanin näyttelyhuoneisto, Mikonkatu 4, Helsinki
- 1922 Suomen Messut, Tampere, 1. palkinto
- 1923 Suomen Messut, Helsinki, kunniakirja
- 1924 Stockmannin huonekalukilpailu, Carl-Johan Boman 2. palk.
- 1925 Monzan kansainvälinen koristetaiteen näyttely
- 1925 Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely
- 1927 Huonekalumessut, Helsinki
- 1929 Barcelonan maailmannäyttely, Diplome d'honneur
- 1929 Nordische Woche, Taulow-museo, Kiel
- 1929 Turun Messut
- 1929 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1934 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1935 Suomen Messut, Helsinki
- 1937 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1937 Huonekalumessut, Helsinki
- 1937 Pariisin maailmannäyttely, kultamitali
- 1938 Bomanin näyttely, Turun taidemuseo ja Bomanin näyttelyhuoneistossa Etelä-Esplanadi 14 (2. krs)
- 1938 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1940 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1941 Suomalaista taideteollisuutta, Nationalmuseet, Tukholma
- 1943 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1944 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1945 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1947 Boman 75-vuotisjuhlanäyttely, Turun taidemuseo ja Bomanin näyttelyhuoneisto, Kalevank. 4, Helsinki
- 1948 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1949 Kauneutta Arkeen, Ornamon järjestämä näyttely Helsingin Taidehallissa
- 1949 Huonekalumessut, Helsinki
- 1949 Taideteollisuusnäyttely, Taidehalli, Helsinki
- 1949 International Competition for Low-Cost Furniture Design, The Museum of Modern Art, New York, Carl-Johan Bomanin ja Marianne Bomanin yhteinen ehdotus, ei palkintoa
- 1951 Milanon IX Triennaali, Carl-Johan Boman, hopeamitali
- 1951 Kansainvälinen keksintöjen näyttely (Concours International d'Inventions), Pariisi, Carl-Johan Boman, hopeamitali
- 1951 Bo Bedre, *Politiken*-lehden järjestämä näyttely, Kööpenhamina
- 1951 Pienasuntonäyttely, Helsinki
- 1951 Taideteollisuusnäyttely, Helsinki
- 1951 Marttojen kodinsisustusnäyttely, Turun taidemuseo
- 1952 Kodinsisustusnäyttely, VPK:n talo, Turku
- 1953–1954 *Modern Art in Finland*, kiertonäyttely, Iso-Britannia
- 1954 Kodinsisustusnäyttely, Turku
- 1952 Kansainväliset keksintömessut, Bryssel, Carl-Johan Boman, Vermeil-mitali
- 1953 Göteborgin huonekalumessut
- 1953 Kansainvälinen keksintöjen näyttely, Pariisi, Carl-Johan Boman, kulta- ja pronssimitali
- 1954 Milanon X Triennaali
- 1954 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen näyttely, Turun taidemuseo
- 1954 *Kaunis koti*, Mannerheimliiton Varsinais-Suomen piiri, Turun taidemuseo
- 1954 Varsinais-Suomen Marttojen näyttely, Turun taidemuseo
- 1954–1957 *Design in Scandinavia*, kiertonäyttely, Yhdysvallat ja Kanada
- 1962 Milanon XII Triennaali
- 1962 Suomalaista taideteollisuutta, Liljevachsin taidehalli, Tukholma
- 1970 *Modern Chairs*, Whitechapel Art Gallery, Lontoo, järj. Victoria & Albert Museum

Lehtikirjoitusten nimimerkit¹³⁶⁶

A-L.S.	Anna-Lisa Stigell ¹³⁶⁷
Bez.	Zilliacus, E. B. [Benedict]
Lilith.	Fougstedt, L. E. [Lilli]
P-o.	Puro, V. [Weikko]
Petronius	Brummer, Arttu ¹³⁶⁸
- r -	Brummer, Arttu
R. B.	Blomstedt, Rafael
S. T-it.	Tandefelt, S. B. M. [Signe]
S.	Schauman, Sigrid

1366 Ellei toisin mainita luettelon tiedot on kerätty teoksista Hirvonen 2000 ja Salava s.a. Läheskään kaikkia tutkimuksessani esiintyviä nimimerkkejä ei sisälly näihin nimimerkki- ja salanimiluetteloihin.

1367 Stigell 1977, 12.

1368 Brummer-Korvenkontio & Brummer-Korvenkontio 1991.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistot

Aalto-yliopiston arkisto, Espoo (AA)

Suomen taideteollisuusyhdistyksen arkisto (STTYA)

Design in Scandinavia -näyttelyä koskevat asiakirjat C1:26, C1:31, C1:32, C1:33.

Milanon 9. ja 10. triennaaleja koskevat asiakirjat C1:22.

Carl-Johan Bomanin henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkelia varten [1952].

Marianne Bomanin henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkelia varten [1952].

Ornamon arkisto

Jäsenlistat 1939–1942.

Yleisiin taideteollisuusnäyttelyihin liittyviä tiedotteita ym. 1940-luvulta, kansio H.

Elinkeinoelämän keskusarkisto, Mikkeli (ELKA)

Rettigin perheararkisto

Hans von Rettig, Brev 1928–1929, 1948–1949; kotelot 138, 139, 167, 168.

Erva-Latvala Oy:n arkisto

Boman – Huonekalutaide, kansio 46.

Oy Boman Ab:n arkisto

Kansio: Wärtsilä, Keskushallinto, Oy Boman Ab, pöytäkirjat 1951–67.

Kansio: Wärtsilä, Keskushallinto, Oy Boman Ab, asiakirjoja 1954–67, pöytäkirjoja 1953–67, palovakuutusliitteitä 1952–54.

Suomen Puuseppäteollisuuden Työnantajaliiton arkisto (SPTTLA)

Pöytäkirjat C2

Hallituksen kokoukset ja vuosikokoukset.

Kansallisarkisto Helsinki ja Turku (KA)

Patentti- ja rekisterihallitus (PRH)

Kaupparekisteri (KR)

yritys nro 3607: N. Boman; N. Bomans Ångsnickeri; Ab N. Boman Oy.

yritys nro 51289: Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonst.

yritys nro 75606: Ab N. Bomans Fabriker – Oy N. Bomanin Tehtaat, Oy Boman Ab.

yritys nro 134541: C-J. Boman

Tilastollinen päätoimisto (TT)

Tilastollisen päätoimiston teollisuustilasto-arkisto

Teollisuustilasto, yleislomakkeet 1909–1954

Lahden puuseppätehdas ? Askon Tehtaat Oy.

N. Bomans Ångsnickeri.

Ab N. Boman Oy.

Ab N. Bomans Fabriker (Oy N.

Bomanin Tehtaat).

Oy Boman Ab.

Carl-Johan Bomanin arkisto (CJBA)

Asiakas- ja mallikansiot III 2.

Carl-Johan Bomanin laatimat tekstit V 1.

Huonekalujen tuotantoon liittyvät asiakirjat I 2.

Julkaisut ja painatteet VI 1.

Kirjeenvaihto I 4.

Lehtileikkeet IV 2.

Muut Carl-Johan Bomanin henkilökohtaiset asiakirjat V 2.

Patentointiin liittyvät asiakirjat II 1.

Piirustukset huonekalutyypin mukaan III 5.

Sekalaiset piirustukset III 7.

Sopimukset ja niihin liittyvät asiakirjat I 3.

Taloushallinnon asiakirjat I 1.

Valokuvat IV 1.

Villa Bomanin piirustukset III 6.

Patentti- ja rekisterihallitus

Carl-Johan Bomanin hakemat patentit, Espacenet-tietokanta (ESP) <https://fi.espacenet.com/>

Puutyöväen liitto, Helsinki

Leinonen, Viljo: Poimintoja yhdeksän vuosikymmenen varrelta. Turun Puuseppäin Ammattiosasto r.y:n historiikki. Julkaisematon moniste, 1980.

Åbo Akademin kirjasto, Turku (ÅAB)

Arkistokokoelmat

Käsikirjoituskokoelmat

G. Cygnaeuksen kokoelma.

Axel Haartmanin kokoelma.

Anna-Lisa Stigellin kokoelma.

Viktor Westerholmin kokoelma.

Kuvakokoelmat

Disan von Rettigin kokoelma.

Centrum för Näringslivshistoria, Bromma

Kooperativa Förbundet

Valokuvakokoelma.

Riksarkivet, Tukholma

Slottsarkivet

Bifallna ansökningar i hovleverantörsärenden.

Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek/

Universitätsarchiv, Berliini

Unterrichtsanstalt der Kunstgewerbemuseums archiv.

Archivio Storico Fondazione Fiera Milano, Milano

Fiera di Milano 1951, Catalogo Ufficiale, primo volume.

Archivi Triennale, Fondazione La Triennale di Milano, Milano

Nona Triennale di Milano: catalogo. [Milano] 1951.

Valokuvakokoelma, <http://archivio.triennale.org/>

Museot

Alvar Aalto Museo, Jyväskylä

Artekin arkisto

Furniture of the future for the home of to-day,
Finmar Ltd:n esite s.a.

Designmuseum, Helsinki

Esinekokoelmat.

Valokuvakokoelma.

Ett Hem, Turku

Esinekokoelmat.

Heinolan kaupunginmuseum, Heinola

Esinekokoelmat.

Helsingin kaupunginmuseum, Helsinki (HKM)

Esinekokoelmat.

Helsingin yliopiston museo, Helsinki

Kirjeenvaihto, Oy Boman Ab.

Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki

Aarne Pietinen Oy:n kokoelma.

Taiteilijakoti Casa Haartman, Naantali

Axel Haartmanin laatima luettelo esineistä.

Esinekokoelmat.

Turun museokeskus, Turku (TMK)

Esinekokoelmat.

Museoarkisto

Laaksonen, Tarja-Tuulikki: Rettigin palatsi – Aboa Vetus & Ars Nova. Rakennushistoriallinen dokumentointi, käyttötarkoituksen muutos. Turun maakuntamuseo, tutkimus- ja kokoelmaosasto 1995.

Boman-kokoelma

Kirjeet.

N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, piirretty mallisto s.a. [1897–1900]. Julkaistu näköispainoksena 2002.

N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, Afdelning Byggnadssnickeri & Säg, hintaluettelon kuvallinen liite s.a.

Piirustukset.

Villa von Rettig

Piirustukset.

Luettelo piirustuksista.

Turun taidemuseo, Turku

Turun taidemuseon arkisto

Konstföreningen i Åbo årsberättelse för år 1938.

Valkeakosken museot, Visavuori, Sääksmäki

Esinekokoelmat.

Nationalmuseum, Fototeket, Tukholma

Föreningen Svensk Form

Serie K, Fotografier.

Yksityiskokoelmat

Boman-aineisto, tekijän hallussa (BA)

Yksityisomistuksissa olevat huonekalut, kirjeet, valokuvat ja muu aineisto.

Pomellin perhearkisto

Valokuvat ja kirjeet.

Paula Toppila (PT)

Ivan Kudrjawzevin kirjeet Paula Toppilalle 22.8.1992, 18.9.1992 ja 27.9.1992.

Lähdejulkaisut

N. Bomans Ångsnickeri, Åbo. Näköispainos 1900-luvun alun kuvastosta. Piirretty mallisto.

Alkuperäinen teos, Turun maakuntamuseo.

Suomen Antiikki- ja Taidekirjat Oy, Fiskars 2002.

Sanoma- ja aikakauslehdet, vuosikirjat

Aitta

Arkitekten: Tidskrift för arkitektur och dekorativ konst

Arkitehti/Arkitekten

Astra

Allas Krönika

Decorative Art: The Studio Year Book

Domus

Etelä-Suomen Sanomat

Garm

Helsingfors Journalen (aik. *Journalen Våra Kvinnor*)

Helsingin Sanomat (HS)

Hopeapeili

Hufvudstadsbladet (HBL)

Hämeen Sanomat

Iltalehti

Jezevodnik Obstsestva Architéktorov-Chudoznikov

(*JOAC*), suom. Keisarillinen Taiteilija-Arkkitehtien

Yhdistyksen vuosikirja

Journalen Våra Kvinnor (aik. *Våra Kvinnor*; myöh.

Helsingfors Journalen)

Kaunis Koti

Kauppalehti

Kotiliesi

Kotitaide

Käkisalmen Sanomat

Käsateollisuus

Mercator

Moskovskij Arhitekturnyi Mir. Ezevodnik

Sovremennago Zodtseva i Dekorativnago Iskusstva

(MAM), suom. Moskovalaisen Arkkitehtuurin Maaailma. Nykyrakennustaiteen ja koristetaiteen vuosikirja
Naisten Ääni
Ornamon vuosikirja (lyhenne nimistä *Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon vuosikirja* tai *Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon vuosikirja*)
Puusepänteollisuus
Puuseppä
Satakunnan Kansa
Suomen Kuvalehti
Suomen Sosiaalidemokraatti
Suomen Teollisuuslehti
Suomen Teollisuus
The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, London
Svenska Pressen
Svenska Slöjdföreningens Tidskrift
Svenska Tidningen
Taide
Talouselämä
Tammerfors Aftonblad
Teknillinen Aikakauslehti
Teknikern: Tidskrift för byggnadskonst, ingenjörvetenskap, maskinbyggnad, geodesi, elektroteknik, teknologi, teknisk undervisning och i sammanhang därmed stående ämnen
Teollisuuslehti
Toveritar
Turun Sanomat (TS)
Turun Päivälehti
Uusi Aura
Uusi Suomi (US)
Vasabladet
Veckans Krönika – Sydväst
Veckans Krönika
Våra Kvinnor: Tidskrift för arbete, konst, litteratur, teater, film m m. (myöh. Journalen Våra Kvinnor)
Åbo Posten
Åbo Underrättelser (ÅU)

Aikalaiskirjallisuus, pienpainatteet

Alvar Aalto, *Pienasunto? – Pienasunto? Pienasuntojen rationalisointiosaston julkaisu Taideteollisuusnäyttelyssä 1930*. Helsinki 1930, 22–25.
Adresskalender för Åbo Stad 1880.
Adresskalender för Åbo Stad 1894.
Applied Art in Finland. Eds. H. Rönehlm, W. West & W. Wahlroos. The Finnish section of New York's Fair 1939. Helsinki 1939.
Bolagsordning för aktiebolaget N. Bomans Ångsnickeri osakeyhtiö, Helsingfors 31.1.1911. Åbo tryckeri och tidnings aktiebolag, Åbo 1919. Pienpainatekokoelma, Helsingin yliopiston kirjasto.
Blomstedt, P. E.: *Vanha ja uusi taideteollisuus. – Pienasunto? Pienasuntojen rationalisointiosaston julkaisu Taideteollisuusnäyttelyssä 1930*. Helsinki 1930, 4–21.
Brummer, Arttu: *Kodinsisustajan aapinen. – Nuoren-*

parin koti. Kodinperustamisohjeita ja tarvikkeita. Väestöliitto, Helsinki 1945.

Catalogo. Seconda mostra internazionale delle arti decorative. Villa Reale di Monza, Maggio-Ottobre 1925, Milano 1925.

Chippendale, Thomas: *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director: Being a Large Collection of the Most Elegant and Useful Designs of Household Furniture, in the Most Fashionable Taste*. The third edition. London 1762.

Decima Triennale di Milano 1954. [näyttelykatalogi] Milano 1954.

”Ei ole yhdentekevää, mistä ostate huonekalunne.” Huonekalutaide Oy:n hinnasto s.a. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/pienpainate/binding/340636>, Kansalliskirjaston Digitaaliset Aineistot.

Finnisches Kunstgewerbe. Ausstellung Finnisches Kunstgewerbe veranstaltet vom Finnischen Kunstgewerbeverband Ornamo. Kunstgewerbemuseum Zürich 11. März bis 15. April 1951.

Huonekalupiirustuskilpailu. A.B. N. Bomans Ångsnickeri O.Y. Turku – Suomi, Helsingissä tammikuussa 1922. Pienpainatekokoelma, Kansalliskirjasto.

Huonekalumessut–Möbelmässan. Helsinki–Helsingfors 17–25.X.1927. Luettelo. Helsinki 1927.

Johansson, Petter: *Standardisoiminen. – Suomen Standardisoimislautakunta SFS 1924, 1934*. Helsinki 1935, 50–52.

Karhi, Kaarlo: *Miten sisustan kotini? Koti – erinomainen sijoitus*. Kuvitus Tove Jansson. Suomen Huonekalukauppiaitten liitto, Helsinki 1938.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1896. Helsingfors 1898.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1897. Helsingfors 1899.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1898. Helsingfors 1900.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1899. Helsingfors 1901.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1900. Helsingfors 1901.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1902. Helsinki 1904.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1904. Helsinki 1906.

Konstflitsföreningen i Finland. Redogörelse för år 1905. Helsinki 1907.

Konstflitsföreningens i Finland 50-års jubileumsutställning Stenmans konstpalats Helsingfors. 16 sept.–7 okt. 1925. Katalog. Helsingfors 1925.

Koristetaiteilijain Liitto Ornamon säännöt 10.2.1921, N:o 3932. Pienpainatekokoelma, Turun yliopisto.

Kovero, M.: *Puuteollisuus. – Kotimaisen teollisuuden albumi*. Helsinki 1913.

Kuoppamäki, Kauko: *Puusepänteollisuutemme ja sen rationalisointi*. Puutekniikan tutkimuksen kannatusyhdistys r.y. Julkaisu No. 13, Helsinki 1933.

- Malmsten, Carl: *Kaunis koti. Yksinkertaisia sisustusohjeita*. Suom. Esteri Paalanen. Kotilieden kirjas-to III. WSOY, Porvoo 1926.
- Nona Triennale di Milano: catalogo*. [Milano] 1951.
- Nuorenparin koti. Kodinperustamisohjeita ja tarvikkeita*. Väestöliitto, Helsinki 1945.
- Ruotsalais-suomalainen sanakirja*. Toim. Knut Cannelin, 2. lisätty painos, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 106 osa, Helsinki 1912.
- Meddelande från Kooperativa Förbundet. Varumarknaden II (Specialavdelningarna)* 16.3.1937.
- Meddelande från Kooperativa Förbundet. Varumarknaden II (Specialavdelningarna)* 11.3.1938.
- Paavolainen, Olavi: *Nykyäikää etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 2002 (1929).
- Paulsson, Gregor: *Vackrare vardagsvara*. Svenska Slöjdföreningen, Stockholm 1919.
- Pienasunto? Pienasuntojen rationalisointiosaston julkaisu Taideteollisuusnäyttelyssä 1930*. Helsinki 1930.
- Rabén, Hans: *Det moderna hemmet. Inredningskonst i Sverige och andra länder*. 3. omarb. uppl. (alkup. 1937) Natur & Kultur, Stockholm 1950.
- Ruotsin nykyäikaista taidetta: maalauksia, veistoksia, upotustöitä, lasia ja keramiikkaa*. Näyttelyn järjestänyt Nykytaide ry, avustanut Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamo. Taidehalli – Konsthallen 14.4.–6.5.1945. Näyttelyluettelo Helsinki 1945.
- Rönehlm, Harri: *Markkinat, messut ja näyttelyt I–II*. Helsinki 1945.
- Schuffert, Fr.: Suomen puuseppäteollisuus. *Teknillinen Aikakauslehti* 4/1925.
- Setälä, Salme: *Miten sisustan asuntoni*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1929.
- Strengell, Gustaf: *Hemmet som konstverk: en framtällning av inredningskonstens grundprinciper (Koti taideluomana: esitys sisustustaiteen alkuperusteista, suom. Salme Setälä)*. Holger Schildts Förlagsaktiebolag, Helsingfors 1923.
- Strengell, Gustaf: *Nykyajan ilmoitusreklami: sen luonne ja vaikutuskeinot*. Suom. Ilmari Ahma. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1924.
- Strengell, Gustaf: *Miten sisustan kotini kotimaisin esinein? Käsikirja*. WSOY, Helsinki 1933.
- Suomen Asetuskokoelma* 1/1943.
- Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin*. II osa: teollisuuslaitokset – Turku. Päätoimittaja Julius Hirn. Osakeyhtiö Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin, Helsinki 1908.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely Stenmanin taidepalatsissa Helsingissä*. Syysk. 16. p. – lokak. 7. p. 1925. Luettelo. Helsinki 1925.
- Suomen Taideteollisuusyhdistys. Kertomus vuodelta 1906*. Helsinki 1908.
- Suomen Taideteollisuusyhdistys. Kertomus vuodelta 1907*. Helsinki 1908.
- Suomen Taideteollisuusyhdistys. Kertomus vuodelta 1908*. Helsinki 1909.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kertomukset 1909 ja 1910*. Helsinki 1911.
- Söderholm, J. J.: *Arbetets vetenskap*. Holger Schildts Förlag, Borgå 1915.
- Teollisuusnäyttely Tampereella 1922*. Luettelo. Kotiteollisuuden, taideteollisuuden, ammattikäsitteilyn, tehdasteollisuuden näyttely.
- Turun Messut Mässan i Åbo 15.5.–23.6.1929*. Luettelo. Suomen Messut, Helsinki 1929.
- Ves' Petrograd na 1916 god*. Petrograd 1916.
- Vem och Vad? Uppslagsbok över samtida finländare*. Holger Schildts Förlagsaktiebolag. Helsingfors 1920.
- Vsja Rossija: russkaja adresnaja i sparavocnaja kniga fabrik, zavodov, torgovopromyslennosti i administracii na 1912 god*. Moskva 1912.
- Waltari, Mika: *Rakennustaide ja standardi. Jälleenrakennusajan ydinkysymyksiä*. Suomen Arkkitehti-liitto, Helsinki 1942.
- Wettergren, Erik: *Svenska Slöjdföreningen'in järjestämä Ruotsalainen taidekäsitteily- ja taideteollisuusnäyttely Helsingissä 1924*. Kuvitettu luettelo ynnä yhdeksän Ruotsin hyötytaidetta käsittelevää johdantolukua. Helsinki 1924.
- Åbo adresskalender/Turun osoitekalenteri 1917–1918*. Turun Kirjapaino ja Sanomalehti Oy.
- Åbo stads adresskalender 1901–1902*.

Elokuvat

- Mieheke*. O: Valentin Vaala, T: Suomi-Filmi Oy 1936.
- Suomisen perhe*. O: Toivo Särkkä, T: Suomen Filmiteollisuus SF Oy 1941.

Haastattelut

Haastattelijana Maija Mäkikalli.

- Rene Clément, Julia Clémentin (o.s. Boman, Nikolai Bomanin tytär) pojanpoika, 21.11.2000.
- Gunnel Dilén, toimistotyöntekijä, Oy Boman Ab, Helsinki (1941–1958), 24.2.1992 ja 20.11.2001.
- Pekka Hellemaa, Oy Boman Ab:n asiakkaiden Aarne ja Ester Hellemaan poika, 12.2.2001.
- Kaija Kaila, Oy Boman Ab:n asiakas (1948), 17.4.2002.
- Paavo Korhonen, Oy Huonekalu- ja Rakennustyötehdas Ab:n (myöh. Huonekalutehdas Korhonen) omistaja ja johtaja (1945–1991), 15.2.2002.
- Anna-Maija Kunelius, Oy Boman Ab:n asiakkaan ty-

tär, 13.3.2002.

Oiva Lavijärvi, oppipoika, Ab N. Boman Oy, Turku (1920- ja 1930-luvun taitteessa), 15.1.2000.

Keijo Lehto, puuseppä, Oy Boman Ab, Turku (1948–1953), 16.2.2001 ja 2.3.2001.

Veikko Lehtoranta, puuseppä, Oy Boman Ab, Turku (1945–1947), 7.12.2007.

Alpo Mäkinen, Oy Wilh. Schauman Ab:n huonekalutuotannon tehtaanojohtaja 1960-luvulla, 18.4.2002.

Birgitta Packalén, Disan von Rettigin tytär, Rettigin palatsin asukas 1940–1950 -luvulla, 19.4.2017.

Liisa Pomell, Oy Boman Ab:n työnjohtajan (vuodesta 1940 alk.) Viljo Pomellin puoliso, 9.10.1992.

Hemmo Päivärinta, verhoilija, Oy Boman Ab, Turku, 1.12.1992.

Sirkka Rantanen, Oy Boman Ab:n asiakas, 18.4.2002.

Marianne Schleutker (o.s. Boman), sisustusarkkitehti, Carl-Johan Bomanin tytär, Oy Boman Ab:n suunnittelija 1940-luvun lopulta 1950-luvulle, lukuisia haastatteluja 1992–2002.

Elina Svinhufvud o.s. Pitkänen, Oy N. Boman Ab:n asiakkaiden tytär, 21.3.2001.

Marja-Liisa Uino, Oy Boman Ab:n asiakas 1950-luun alussa, 25.11.1999 ja 24.3.2003.

Rea Vainio, Signe de Bruyn-Ouboterin (o.s. Boman, Nikolai Bomanin tytär) pojantytär, 24.11.2000.

Saara Valmari-Kankkunen, Ab N. Boman Oy:n asiakkaiden tytär, 23.1.2001.

Tutkimuskirjallisuus

- Aaltonen, Susanna: *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 40, Taidehistorian seura, Helsinki 2010.
- Aaltonen, Susanna: Suunnittelijaa aina tarvitaan. – *Tulevaisuuden rakentajat. Suomalainen muotoilu 1945–67*. Designmuseum, Helsinki 2012.
- Aaltonen, Susanna: Annikki Tapiovaara, sisustusarkkitehti. – *Ilmari Tapiovaara. Muotoilu ja elämä*. Toim. Aila Svenskberg. Designmuseum, Helsinki 2014, 56–93.
- Aaltonen, Susanna: Vieraana Emmy ja Sigurd Frosteruksen kodeissa: perintöä, sattumaa, onnea. – *Sigurd Frosterus. Taide elämänasenteena*. Toim. Itha O'Neill. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2015, 85–103.
- Aarnio, Tuija: *Aravan suhde modernismiin, sen vaikutus kaupunkikuvaan ja elämään 1950-luvun alun Turussa*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto 2004.
- Aarnio, Tuija: Aravarakentamista Turussa vuosina 1949–53. *Yhdyskuntasuunnittelu*, vol. 43:4, [2005], 8–22.
- Aav, Marianne: Gunnel Gustafsson-Nyman huonekalupiirtäjänä. – *Gunnel Nyman*. Lasitutkimuksia IV, Suomen lasimuseon tutkimusjulkaisu, Suomen Lasimuseo, Riihimäki 1987, 114–133.
- Aav, Marianne: Gunnel Gustafsson-Nyman muotoilun monitaiturina. – *Gunnel Nyman. Lasiin vangittu kauneus*. Suomen Lasimuseo, Riihimäki 2009, 104–123.
- Aav, Marianne: Kohti universaaleja muotoja. – *Kaj Franck. Universaaleja muotoja*. Toim. Marianne Aav ja Eeva Viljanen. Designmuseum, Helsinki 2011, 10–39.
- Aav, Marianne: Kansallinen tehtävä. – *Ateneum Mäskrad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Taideteollisen Korkeakoulun julkaisusarja B62, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki 1999, 104–132.
- Adlin, Jane: Vanities. Art of the dressing table. *Metro-politan Museum of Art Bulletin* Fall 2013.
- Ahde-Kjaldman, Aili Salli: *Kotini vuosisadan lopun Helsingissä*. WSOY, Porvoo, Helsinki 1964.
- Aho, Matias: Verhoilutyön kehityshistoriaa sekä turkulaista huonekaluverhoilua 1800-luvulla. *Aboa. Turun maakuntamuseon vuosikirja* 45/1981, Turku 1983, 99–112.
- Aino Aalto. Toim. Ulla Kinnunen. Alvar Aalto Säätiö ja Alvar Aalto -museum, Jyväskylä 2004.
- Aléx, Peder: *Den rationella konsumenten. KF som folkuppforstrare 1899–1939*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1994.
- Alvar Aalto Designer. Toim. Pirkko Tuukkanen. Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä 2002.
- Amberg, Anna-Lisa: Luettelo Eliel Saarisen asunnon sisustuksista. – *Hvitträsk. Koti taideteoksena*. Toimituskunta Anna-Lisa Amberg, Marika Hausen, Maija Kärkkinen ja Tytti Valto. Helsinki 1987, 79–109.
- Amberg, Anna-Lisa: Teosluettelo – sisustuksia, taide-teollisuutta ja maalauksia. – *Eliel Saarinen. Suomen aika*. Keuruu 1990, 221–248.
- Amberg, Anna-Lisa: Engblom, Runar. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) 2003 [haettu 21.8.2020].
- Amberg, Anna-Lisa: ”Kotini on linnani”. *Kartano ylemmän porvariston omanakuvana: esimerkkinä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoki vuodelta 1904*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 111. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 2003.
- Amberg, Anna-Lisa: Boman, Nikolai. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) 2002 [haettu 21.8.2020].
- Anker, Peter: Mid-Century: Years of International Tri-

- umph. – *Scandinavian Modern Design 1880–1980*. David Revere McFadden ed., Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian Institution's National Museum of Design, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1982, 131–207.
- Anttila, Veikko & Matti Räsänen: Kansankulttuurin murros. – *Suomen historia 7*. Toimituskunta Yrjö Blomstedt, Veikko Anttila, Jukka Nevakivi, Kauko Pirinen, Tuomo Polvinen, Reino Riikonen, Unto Salo, Hannu Soikkanen, Pentti Virrankoski, Jukka Tarkka. Espoo 1987, 11–79.
- The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Arcangeli, Alessandro: *Cultural History. A Concise Introduction*. Routledge, London & New York 2012.
- Art Deco 1910–1939*. Ed. by Charlotte Benton, Tim Benton & Ghislaine Wood. V&A Publications, London 2003.
- Artek and the Aaltos. Creating a Modern World*. Ed. by Nina Stritzler-Levine with Timo Riekko. The Brad Graduate Center, New York with the Alvar Aalto Foundation, Helsinki. Yale University Press, New Haven and London 2016.
- Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu*. Toim. Marianne Aav. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20. VAPK Kustannus, Helsinki 1991.
- Ashby, Charlotte: *Modernism in Scandinavia. Art, Architecture and Design*. Bloomsbury Academic, London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney 2017.
- Attfield, Judy: *The Role of Design in the Relationship Between Furniture Manufacture and Its Retailing 1939–1965: with Initial Reference to the Furniture Firm of J. Clarke*. PhD dissertation, University of Brighton. Brighton University on collaboration with the Victoria and Albert Museum. University of Brighton 1992.
- Attfield, Judith: Cocktail Cabinets. – *Encyclopedia of Interior Design*. Ed. by Joanna Banham, Picture Editor Leanda Shrimpton. Fitzroy Dearborn Publishers, London and Chicago 1997a.
- Attfield, Judy: Design as a Practice of Modernity. A Case for the Study of the Coffee Table in the Mod-Century Domestic Interior. *Journal of Material Culture*. Vol 2(3) 1997b.
- Attfield, Judy: Bringing modernity home. Open plan in the British domestic interior. – *At home: Towards an Anthropology of Domestic Space*. Syracuse University Press, New York 1999, 73–82.
- Attfield, Judy: *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*. Berg, Oxford 2000.
- Attfield, Judy: *Bringing Modernity Home. Writings on Popular Design and Material Culture*. Manchester Univ. Press, Manchester and New York 2007.
- Auslander, Leora: *Taste and Power. Furnishing Modern France*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1996.
- Autio, Jaakko: Suomalaisen muotoilun ulkomaankauppa: kulttuurivientiä talouden ehdoilla. – *Rajaton muotoilu. Näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. Toim. Paula Hohti. Ornamo & Avain, Helsinki 2012, 37–55.
- Autio, Jaakko & Minna Autio: Kulutuksen ihanteet 1920–1970-lukujen sisustusoppaissa – askeettinen hedonismi ja privatisoituva ydinperhe. – *Kulutuksen liikkeit*. Toim. Minna Lammi, Mari Niva, Johanna Varjonen. Kuluttajatutkimuskeskuksen vuosikirjoja 5. Kuluttajatutkimuskeskus. Tampereen yliopistopaino Oy, 2009, 227–251.
- Aynsley, Jeremy: Displaying Designs for the Domestic Interior in Europe and America, 1850–1950. – *Imagined Interiors. Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. Ed. by Jeremy Aynsley & Charlotte Grant. V&A Publications, London 2006, 190–215.
- Bahne, Eric: *P. C. Rettig ja kumpp. 1845–1945. Suomen tupakkateollisuuden vaiheita*. Muistojulkaisu P. C. Rettig ja kumpp.:in täyttäessä 100 vuotta. P. C. Rettig ja kumpp., Turku 1950.
- Besana, Renato: *The Big Red T. La Triennale di Milano 1923–2015*. La Triennale di Milano, Milano 2015.
- Benton, Charlotte & Tim Benton: The Style and the Age. – *Art Deco 1910–1939*. Ed. by Charlotte Benton, Tim Benton & Ghislaine Wood. V&A Publications, London 2003.
- Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Verso, London & New York 1982.
- Bloch, Marc: *Historian puolustus*. Alkup. Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien (1949), toim. Étienne Bloch 1993. Käännös Ossi Lehtiö. Toim. Elina Suolahti ja Martti Berger. Artemisia Edizioni, Helsinki 2003.
- Blond, Anne: How to be Scandinavian in America: Hand J. Wegner's Furniture Design 1949–1951. – *North as a Meaning in Design and Art*. Ed. by Maija Mäkikalli, Ysanne Holt & Tuija Hautala-Hirvioja. Lapland University Press, Rovaniemi 2019.
- Boman, Monica: Vardagens decennium. – *Svenska möbler 1890–1990*. Red. av Monica Boman. Bokförlaget Signum, Lund 1991, 223–275.
- Brachmann, Christoph; Steffi Kuthe, Martin Petsch & Thomas Steigenberger: Svensken som byggde Berlin. Arkitekten och formgivaren Alfred Grenander (1896–1931). – *Berlin över och under jorden. Alfred Grenander, tunnelbanan och metropolens kultur*. Red. Kerstin Poehls. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2007, 26–87.
- Brummer-Korvenkontio, Lea & Brummer-Korvenkontio, Markus: Kirjallista tuotantoa. Arttu Brum-

- merin (-Korvenkontion), myös nimimerkeillä ”Petronius” ja ”Sisustusarkkitehti” julkaistua tuotantoa 1915–1951. – *Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu*. Toim. Marianne Aav. Vapokustannus, Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 20, Helsinki 1991.
- Brunnström, Lisa: *Det svenska folkhemsbygget. Om Kooperativa Förbundets arkitektkontor*. Arkitektur Förlag 2004.
- Burke, Peter: *What is Cultural History?* Polity Press, Cambridge (UK) & Malden 2004.
- Burke, Peter: Strengths and Weaknesses of Cultural History. *Cultural History* 1/2012, 1–13.
- Carl Malmsten: formgivare och pedagog*. Red. av Daniel Prytz. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014.
- Campbell, Joan: *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton University Press, Princeton & New Jersey 1998.
- Čeferin, Petra: *Constructing a Legend. The International Exhibitions of Finnish Architecture 1957–1967*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 945. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.
- Cesare, Carla Jeanne: *At the Dressing Table. The Seat of Modern Femininity*. MA thesis, History of the Decorative Arts and Design Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution and Parsons the New School for Design. New York 2007. <https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/8789/cesare%20thesis%20pp1-74.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [haettu 4.11.2020].
- Charrington, Harry: Retailing Aalto in London. – *Artek and the Aaltos: Creating a Modern World*. Eds. Nina Stritzler-Levine & Timo Riekko. The Brad Graduate Center, New York with the Alvar Aalto Foundation, Helsinki. Yale University Press, New Haven and London 2016, 101–141.
- Chartier, Roger: *The Cultural Uses of print in Early Modern France*. Transl. Lydia G. Cochrane, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1987.
- Clarke, Alison J.: *Tupperware. The Promise of Plastic in 1950s America*. Smithsonian Institution Press, Washington and London 1999.
- Clarke, Alison J.: Buckminster Fuller’s Reindeer Abattoir and Other Designs for the Real World. – *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*. Ed. Andrew Blauvelt, Walker Art Centre, Minneapolis 2015.
- Clerc, Louis: *Place de Finlande: Suomen Pariisin-suurlähetystön historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2017.
- Colquhoun, Alan: Kolmenlaista historismia. (alunp. Three kinds of Historicism, 1983) – *Modernismi – historismi*. Abacus, Ajan kohta 1, Suomen rakennustaitteen museo, Rakennuskirja Oy, Helsinki 1989.
- Colquhoun, Alan: *Modern Architecture*. Oxford History of Art. Oxford University Press, Oxford & New York 2002.
- Contemporary Furniture. An International Review of Modern Furniture, 1950 to the Present*. Ed. by Klaus-Jürgen Sembach. London 1982.
- Crowley, John: *Invention of Comfort. SENSIBILITIES AND DESIGN IN EARLY MODERN BRITAIN AND EARLY AMERICA*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- Cultural Histories of the Material World*. Ed. by Peter N. Miller. The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.
- Dahlbäck Lutteman, Helena: Praktmöbler. – *Carl Malmsten. Inspiration och förnyelse. Carl Malmsten 100 år*. Wiken, Nordiska Museet, Carl Malmstens Verkstadsskola, OrdBildarna. Red. Elisabeth Stavenow-Hidemark. Stockholm 1988, 61–65.
- Dal Fabbro, Mario: *Furniture for Modern Interiors*. New York 1954.
- Damstén, Birger: *Stockmann sadan vuoden aikana*. Helsinki 1961
- Davies, Kevin: Finmar and the UK market for Alvar Aalto’s plywood furniture 1934–39. *Journal of Design History* vol. 11, No 2, 1998, 145–156.
- Davies, Kevin: ”A Geographical Notion Turned into an Artistic Reality”: Promoting Finland and Selling Finnish Design in Post-war Britain c. 1953–1965. *Journal of Design History*. Vol. 15, 2 (2002), 101–116.
- Debating New Approaches to History*. Ed. by Marek Tamm and Peter Burke. Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi & Sydney 2019.
- Designing the Modern Interior. From the Victorians to Today*. Eds. Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble & Brenda Martin. Berg, Oxford & New York, 2009.
- Edwards, Clive: *Turning Houses into Homes. A History of the Retailing and Consumption of Domestic Furnishings*. Ashgate, Aldershot & Burlington 2005.
- Ekelund, Hilding: Suomen rakennustaidetta. – *Suomen rakennustaidetta*. Toimituskunta Bertel Jung, Yrjö Laine, Marius af Schultén & Martti Välikangas. Suomen Arkkitehtiliitto, Helsinki 1932, VII–XXI.
- Eklund Nyström, Sigrid: Funktionalism i folkhemmet. – *Svenska möbler 1890–1990*. Red. av Monica Boman. Bokförlaget Signum, Lund 1991.
- Eklund Nyström, Sigrid & Bengt Nyström: Tradition och förnyelse. En ny klassicism, Vackrare vardagsvara, Swedish Grace, Art déco, 1920-talet. – *Svenska möbler under femhundra år*. Red. Bengt Nyström, Natur & Kultur, Stockholm 2008, 244–263.
- Ekström Söderlund, Birgitta: Arkitekterna på Granit Ab. – Birgitta Ekström Söderlund & Marketta

- Wall: *I Hangö som på utländsk botten II*. Hangö museums publikationsserie nr 27. Hangö 2007, 154–183.
- Elomaa, Hanna: *Idylliä etsimässä. Identifikaatiot ja itseymmärrys tammisaarelaisessa sivistyneistöperheessä 1880-luvulta 1930-luvulle*. k&h, Turku 2006.
- Ennen ja nyt – historian tietosanomat 2/2006*. Tee-manumero ”Materiaalisen kulttuurin historiaa”. Toim. Maija Mäkikalli & Anu Lahtinen.
- Ericsson, Anne-Marie: *Brytningstid för fattig och rik. – Svenska möbler 1890–1990*. Red. av Monica Boman. Bokförlaget Signum, Lund 1991.
- Esine ja aika: materiaalisen kulttuurin historiaa*. Toim. Maija Mäkikalli & Riitta Laitinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2010.
- Fallan, Kjetil: *Design History: Understanding Theory and Method*. Berg, Oxford & New York 2010.
- Fallan, Kjetil: Milanese Mediations: Crafting Scandinavian Design at the Triennale di Milano. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 83:1, 2014, 1–23.
- Fallan, Kjetil: *Designing Modern Norway. A history of design discourse*. Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York 2017.
- Fernström, Päivi: *Damastin traditio ja innovaatio: Tekstiilitaiteilija Dora Jungin toiminta ja damastien erityisyys*. Helsingin yliopisto, 2012.
- Fernström, Päivi & Irja Satri: *Pellavaliina. Tampellan damasti 1859–1977*. Maahenki, Helsinki 2018.
- Fleming, John & Hugh Honour: *Lexikon för konsthantverk*. Övers. Jonas Gavel. Bonniers 1996 (alkup. 1977).
- Forgács, Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Orig. Bauhaus (1991). Transl. John Bakti. Central European University Press, Budapest, London & New York 1997 (1995).
- Forsstrand, Carl: *Borgerliga titlar i flydda tider. – Svenska Kungl. hovleverantörer. Ansvarig utgivare Helge Olsén. Utgiven under överinseende av Carl Forsstrand. Olsén & Wennerholm, Stockholm 1927, 7–10*.
- Forty, Adrian: *Objects of Desire. Design and Society since 1750*. Thames and Hudson, London 1992 (1986).
- Frayling, Christopher: *Ikmeelliset esineet: egyptomania, eksotiikka ja art deco. – Art deco 1918–1939. Modernia eksotiikkaa*. Toim. Marianne Aav, Jukka Savolainen & Eeva Viljanen. Designmuseo, Helsinki 2005, 38–57.
- Frick, Gunilla: *Furniture art or a machine to sit on? Swedish furniture design and radical reforms. Scandinavian Journal of Design History*, vol. 1, 1991, 77–106.
- Frigård, Johanna: *Kauneuden eturintama 1940-luvun suomalaisissa kosmetiikkamainoksissa. – Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Toim. Annamari Vänskä. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 25. Taidehistorian Seura, Helsinki 2002.
- Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*. Eds. Dena Goodman & Kathryn Norberg. Routledge, Taylor & Francis Group, New York & London 2007.
- Försti, Teija: *Vauhtikausi. Autoilun sukupuoli 1920-luvun Suomessa*. Turun yliopiston julkaisuja, Annales Universitatis Turkuensis. Sarja-ser. C osa-tom. 371. Scripta Lingua Fennica Edita. Turun yliopisto, Turku 2013.
- Gaskell, Ivan: *History of Things. – Debating New Approaches to History*. Ed. by Marek Tamm & Peter Burke. Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi & Sydney 2019, 217–246.
- Gerritsen, Anne & Giorgio Riello: *Introduction. Writing Material Culture History. – Writing Material Culture History*. Bloomsbury Academic, London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney 2015.
- Glambek, Ingeborg: *Scandinavian Design: en kortvarig affære? – Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*. Red. Widar Halén. Orfeus, Oslo 1996.
- Goodman, Dena & Kathryn Norberg: *Introduction. – Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*. Ed. by Dena Goodman & Kathryn Norberg. Routledge, Taylor & Francis Group, New York & London 2011.
- Granbacka, Camilla: *Taide ja tunteet. Sigrid Schau-manin elämä*. Alkuteos: Sigrid Schau-man. Med palett och penna (2018). Parvs, Helsinki 2019.
- Green, Anna: *Cultural History*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008.
- Greenhalgh, Paul: *Introduction. – Modernism in Design*. Ed. Paul Greenhalgh. Reaktion Books, London 1990.
- Grönstrand, Lars: *Gångna tidens skepp*. Skeppsbe-fälhavareföreningen i Åbo. Åbo 1965.
- Guldberg, Jørn: *’Scandinavian Design’ as Discourse: The Exhibition Design in Scandinavia, 1954–57. Design Issues*. Vol. 27, nr. 2, 2011.
- Gullberg, Elsa: *Inredningstextil. – Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940*. Huvudred. Åke H. Hultdt. Förlag Ab Bokförmödlingen, Göteborg 1941.
- Haila, Leena: *Korkeamman kotikulttuurin puolesta: Kotiliesi ja sen sisustusihanteet vuosina 1923–1939*. Kulttuurihistoria pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto 1989.
- Hakala, Heikki: *Rettigin palatsin kronikka. Muistoja vuosilta 1928–1980*. Julkaisematon tutkielma. Matti Koivurinnan säätiö 1994.
- Hakala, Petra & Taina Saarenpää: *Arkistodiplomatian, vallan ja eettisten kysymysten äärellä. Yksityisarkistojen erityispiirteet arkistoalan ylemmässä*

- koulutuksessa. – *Kaupungin varjoissa, arkistojen valossa*. Toim. Topi Artukka, Jarkko Keskinen & Taina Saarenpää. Bibliotheca Sigillumiana 5. Sigillum, Turku 2018.
- Hakala-Zilliacus, Liisa-Maria: *Suomen Eduskuntatalo. Kokonaistaideteos, itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Hakanen, Johanna: ”Hyvän kodin pöydällä on Tampella-liina”. *Tampellan pellavatehtaan lehtimainokset ja niiden väittäjä kotikulttuuri 1920-luvulta 1940-luvulle*. Historian pro gradu -tutkielma, yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto 2012.
- Hald, Arthur: Elsa Gullberg: chef för Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå. – *Elsa Gullberg: textiltjionjär*. Nationalmuseum, Stockholm 1989.
- Halén, Widar: Kravet om mer dekor i norsk funksjonalisme. – *Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*. Red. Widar Halén. Orfeus, Oslo 1996.
- Hannah, Fran & Tim Putnam: Taking Stock in Design History. – *The Block Reader in Visual Culture*. Routledge, London & New York 1996, 134–147.
- Hansen, Per H.: *Danish Modern Furniture 1930–2016. The Rise, Decline and Re-emergence of a Cultural Market Category*. Transl. Mark Mussari. University Press of Southern Denmark, Odense 2018.
- Harjunpää, Minna: *Jumalhahmoja, hedelmänpoimijoita ja karhunkaatajia. Suomesta ja suomalaisista rakennettu kuva 1920-luvun kansainvälisissä näyttelyissä*. Suomen historian pro gradu -tutkielma, historian ja etnologian laitos, Jyväskylän yliopisto 2014.
- Hegner, Kristen: Transition – from tradition to innovation. – *Hans J. Wegner: A Nordic Design Icon from Tønder*. Ed. by Anne Blond. Kunstmuseet i Tønder, Tønder 2014.
- Hapuli, Ritva: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1995.
- Hapuli, Ritva: *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 911, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 2003.
- Hapuli, Ritva & Anu Koivunen & Päivi Lappalainen & Lea Rojola: Uutta naista etsimässä. – *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1992, 98–112.
- Harrod, William Owen: *Bruno Paul. The Life and Work of a Pragmatic Modernist*. Edition Axel Menges, Stuttgart & London 2005.
- Harrod, Tanya: *The Crafts in Britain in the 20th Century*. Yale University Press, New Haven 1999.
- Hawking, Hilde: Finding a Place in a New World Or-
 der: Finland, America and the “Design in Scandinavia” Exhibition, 1954–1957. – *Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997*. Ed. by Marianne Aav and Nina Stritzler-Levine. The Brad Graduate Center for Studies in the Decorative Arts and Yale University Press, New Haven & London 1998, 233–251.
- Heikinheimo, Marianne: Alvar Aalto’s patents. *Ptäh* 2:2004, 9–16.
- Heikkilä-Rastas, Marjatta: *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu, A, 42. Ilmari design publications, Helsinki 2003.
- Heinonen, Raija-Liisa: *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1986 (1978).
- Heinonen, Visa: *Talopoikainen etiikka ja kulutuksen henki: kotitalousneuvonnasta kuluttajapolitiikkaan 1900-luvun Suomessa*. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1998.
- Heinonen, Visa: Kolme ’mainosmestaria’ ja modernin mainonnan alku Suomessa. – *Keulakuvia ja peränpitäjiä: vanhan ja uuden yhteiskunnan rajalla*. Toim. Riitta Oittinen ja Marjatta Rahikainen. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 2000, 331–346.
- Heinonen, Visa & Konttinen, Hannu: *Nyt uutta Suomessa! suomalaisen mainonnan historia*. Mainostajien liitto, Helsinki 2001.
- Heinonen, Visa: Mainonnan sääntely Suomessa. – *Vaikuttamista ja valintoja. Monitieteisiä näkökulmia mainontaan ja kuluttamiseen*. Toim. Visa Heinonen ja Jukka Kortti. Gaudeamus, Helsinki 2007, 72–104.
- Heinäemies, Kati: *Tervetuloa lipan alle! Asunto Oy Mannerheimintie 93 60 vuotta*. Helsinki 2013.
- Heinänen, Seija: *Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä*. University of Jyväskylä, Jyväskylä Studies in Humanities, Jyväskylä 2006.
- Hicks, Dan: The Material-Cultural Turn: Event and Effect. – *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Ed. by Dan Hicks and Mary C. Beaudry. Oxford University Press, Oxford 2010, 25–98.
- Hilksa, Sari: *Rettigin palatsi. Yksityiskodista museoksi*. Julkaisematon tutkielma. Matti Koivurinnan säätiö 1994.
- Hipeli, Mia: Arkkitehti Aino Aalto. – *Aino Aalto*. Toim. Ulla Kinnunen. Alvar Aalto -museo, Jyväskylä 2004a, 46–59.
- Hipeli, Mia: Työluettelo. – *Aino Aalto*. Toim. Ulla Kinnunen. Alvar Aalto -museo, Jyväskylä 2004b, 60–109.
- Hirn, Sven: *Kaupunkilaisen koti ja puku*. – *Suomen*

- kulttuurihistoria II. Autonomian aika.* Toimituskunta Päiviö Tommila, Aimo Reitala & Veikko Kallio. Helsinki 1980, 483–487.
- Hirvonen, Maija: *Salanimet ja nimimerkit.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjaston julkaisuja 16. BTJ Kirjastopalvelu 2000.
- History and Material Culture. A Student's Guide to Approaching Alternative Sources.* Ed. by Karen Harvey. Routledge, London & New York 2009.
- History from Things. Essays on Material Culture.* Ed. by Steven Lubar & W. David Kingery. Smithsonian Institution Press, Washington & London 1993.
- Hjelm, Camilla: *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong.* Statens konstmuseum, Centralarkivet för Bildkonst 17. Helsingfors 2009.
- Hohti, Paula: Johdanto. – *Rajaton muotoilu. Näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen.* Toim. Paula Hohti. Teollisuustaiteen liitto Ornamo ja Avain/BTJ Finland, Helsinki 2011, 9–18.
- Hoskins, Lesley: The Modern Interior [Book reviews]. *Journal of Design History*, vol 22, nr 3, 2009.
- Hovi, Päivi: *Mainoskuva Suomessa. Kehitys ja vaikutteet 1890-luvulta 1930-luvun alkuun.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 8, Helsinki 1990.
- Hovi, Päivi: *Trademark, tavaramerkki.* TaiK-Offset, Helsinki 1994.
- Huldt, Åke H.: Möbel- och inredningskonsten. – *Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940.* Red. av Åke H. Huldt et. al. Förlag Ab Bokförmedlingen, Göteborg 1941.
- Hytönen, Erland: *Turun käsityöläisyhdistys 1868–1923.* Turun käsityöläisyhdistys, Turku 1924.
- Hyvönen, Heikki: Laatu puhuu puolestaan. Nicolai Bomanin Höyrypuusepäntehdas. Kuvat Katja Hangelstam. *Glorian Antiikki* talvi/1999, 52–57.
- Häggman, Kaj: *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa.* Historiallisia Tutkimuksia 179, Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1994.
- Ilmakunnas, Johanna: Ompelupöytä – naisten arkinen ylellisyysesine 1700- ja 1800-luvun Euroopassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2016, 137–150.
- Ilmakunnas, Johanna: *Kartanot, kapiot, rykmentit. Erään aatelissuvun elämäntapa 1700-luvun Ruotsissa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimintuksia 1277, 2 p., Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2012.
- Immonen, Kari: Uusi kulttuurihistoria. – *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Tietolipas 175, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001, 11–39.
- Immonen, Visa: Sotkuinen aineellisuus. Menneisyyden merkityksistä ja ihmiskeskeisyydestä esineiden ajallisuuteen. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2016, 190–200.
- Ivanov, Gunnela: *Vackrare vardagsvara – design för alla? Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen 1915–1925.* Skrifter från Institutionen för historiska studier 7, Umeå universitet, Umeå 2004.
- Jackson, Anna: Inspiration from the East. – *Art Deco 1910–1939.* Ed. by Charlotte Benton, Tim Benton & Ghislaine Wood. V&A Publications, London 2003.
- Jalava, Marja: *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealistsessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2005.
- Jokisalo, Tapio: *30 vuotta huonekalukauppiaitten järjestötoimintaa 1926–1956. Suomen Huonekalukauppiaitten Liitto r.y. 1926–1956.* Helsinki 1957.
- Juntto, Anneli: *Asuntokysymys Suomessa Topeliuksesta tulopolitiikkaan.* Sosiaalipoliittisen yhdistyksen julkaisuja 50. Asuntohallitus, Valtion painatuskeskus, Helsinki 1990.
- Jutikkala, Eino: *Turun kaupungin historia 1856–1917.* Ensimmäinen nide. Turku 1957.
- Jäämeri, Hannele: Matka valkoiseen. – *Rut Bryk.* Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Designmuseo, Helsinki 2007, 12–29.
- Kaartinen, Marjo & Anu Korhonen: *Historian kirjoittamisesta.* Kirja-Aurora, Turku 2005.
- Kaartinen, Marjo: Tutkimus prosessina. Teoksessa Marjo Kaartinen & Anu Korhonen *Historian kirjoittamisesta.* Kirja-Aurora, Turku 2005.
- Kalha, Harri: *Muotupuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit.* Apeiron, Suomen Historiallinen Seura, Taideteollisuusmuseo, Helsinki 1997.
- Kalha, Harri: *The Other Modernism: Finnish Design and National Identity. – Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997.* Ed. by Marianne Aav and Nina Stritzler-Levine. The Brad Graduate Center for Studies in the Decorative Arts and Yale University Press, New Haven and London 1998, 28–51.
- Kalha, Harri: Sankarien sukupolvi. – *Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia. Taideteollinen korkeakoulu 1930 vuotta.* Päätoim. Yrjö Sotamaa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki 1999, 134–171.
- Kalha, Harri: The Myths and Mysteries of Finnish Design. *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 12, 2002, 24–47.
- Kalha, Harri: “Just One of Those Things”. The Design in Scandinavia Exhibition 1954–57. – *Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty Years of Design from the Nordic Countries.* Ed. W. Halén

- and K. Wickman. Arvinius Förlag/Form Förlag, Stockholm 2003.
- Kalha, Harri: "The Miracle of Milan". Finland at the 1951 Triennial. *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 14, 2004, 60–71.
- Kalha, Harri: *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2005.
- Kalha, Harri: Kauneuden välttämättömyys. – *Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi*. Weilin+Göös, 2009, 220–239, 246–248.
- Kalha, Harri: Design aurana. Muotoilu valokuvan taikapiirissä. – *Tulevaisuuden rakentajat. Suomalainen muotoilu 1945–67*. Designmuseum, Helsinki 2012.
- Kalha, Harri: *Birger Kaipiainen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & EMMA, Espoon modernin taiteen museo, Helsinki 2013a.
- Kalha, Harri: *Muodon vuoksi. Lasin ja keramiikan klassikoita*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2013b.
- Kalha, Harri: *Rut Bryk. Elämän taide*. EMMA, Espoon modernin taiteen museo, Espoo 2016.
- Kansallinen elämäkerrasto*. Osa II, F-I. Suomen Historiallisen Seuran valitsema toimitus: Kaarlo Blomstedt et al. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1929.
- Karhu, Saira: *Naisarkkitehti laitosarkkitehtuurin suunnittelijana: Elsa Arokallion toteutuneet laitosrakennukset*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto 2002.
- Karisto, Antti & Pentti Takala: *Suomi muuttuu. Näkökulmia elintason, elämäntavan ja sosiaalipoliittikan muutokseen*. WSOY, Porvoo, Helsinki & Juva 1990.
- Karttunen, Leena: *Nykyaikaisia huonekaluja. Stockmannin piirustuskonttorin muotoilua – Keravan Puusepäntehtaan työtä*. Keravan museo, Kerava 2014.
- Karttunen, Leena. *Werner West. Huonekaluarkkitehti*. Keravan museo, Kerava 2006.
- Kauppinen, Miina: *Suomi ja Milanon Triennalet 1930-luvulla*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto 1995.
- Keeble, Trevor: 'Plate glass and progress': Victorian modernity at home. – *Designing the Modern Interior from the Victorians to Today*. Ed. by Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble & Brenda Martin. Berg Publishers, Oxford & New York 2009.
- Keeble, Trevor: Halls and corridors. Spaces between and beyond. – *Domestic Interiors. Representing Homes from the Victorians to the Moderns*. Ed. by Georgina Downey. Bloomsbury Academic, London, New Delhi, New York & Sydney, 2013.
- Keinänen, Timo: Taideteollisuus ja esinesuunnittelu (Sisustukset C1 ja Huonekalut C2). – *Funkis: Suomi nykyaikaa etsimässä*. Näyttelyluettelo, 2. korj. p. Toim. Kirmo Mikkola, Timo Keinänen & Marjo-Riitta Norri. [Suomen rakennustaiteen museo,] Helsinki 1980.
- Keinänen, Timo: Milanon triennaali 1933 ja Suomi. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 13*. Toim. Anne Aurasmaa. Taidehistorian Seura, Helsinki 1993, 157–166.
- Kelley, Victoria: 'The All-Conquering Advertiser'? Magazines, advertising and the consumer, 1880–1914. – *Design and the Modern Magazine*. Ed. by Jeremy Aynsley & Kate Forde. Manchester University Press 2007, 76–94.
- Kemppainen, Juha: *Suomen puusepänteollisuuden taiteellinen asema vuosina 1939–1986*. Historian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto 1988.
- Kettunen, Pauli: Taylorismin tulo Suomeen. Geologi Sederholm ja työn tiede. – *Arki ja murros. Tutkielmia keisariajan lopun Suomesta*. Toim. Matti Peltonen. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1990, 361–396.
- Kettunen, Pauli: Tekniikka, kulttuuri ja työläisen sielu. Kasvatustieteilijä Aksel Rafael Kurjen reaktionaari modernismi. – *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999, 216–246.
- Kinnunen, Tiina: Ellen Key (1849–1926). Klassikkogalleria. Feministisiä ajattelijoita 1600–1950-luvulta. Helsingin yliopiston Kristiina-instituutti 2005–2008. <http://www.helsinki.fi/sukupuolen-tutkimus/klassikkogalleria/key/index.htm> [haettu 15.8.2018].
- Kinnunen, Veera: *Tavarat tiellä. Sosiologinen tutkimus esinesuhteista muutossa*. Acta Universitatis Lapponiensis 362, Lapin yliopisto, Rovaniemi 2017.
- Kirkham, Pat: 'If You Have No Sons'. Furniture-making in Britain. – *A View from the Interior. Women & Design*. Ed. by Judy Attfield & Pat Kirkham. Repr. with new material. The Women's Press, London 1995 (1989).
- Kivirinta, Marja-Terttu: *Tapio Wirkkala. Taiteilija*. Maahenki Oy, Helsinki 2019.
- Koivisto, Hanne: *Opiksi, huviksi ja varoitukseksi. Tutkimus Amerikka-kuvasta suomalaisessa painetussa sanassa vuosina 1869–1901, näkökulmana fennomaaninen Uusi Suometar*. Turun yliopiston historian laitos, Julkaisuja n:o 25, Kulttuurihistoria. Turku 1992.
- Koivisto, Kaisa: Designers, Glass Makers and Rationalisation. *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 12, 2003, 80–91.
- Koivisto, Kaisa: *Kolme tarinaa lasista. Suomalainen lasimuotoilu 1946–1957*. Suomen lasimuseo, Riihimäki 2001.
- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat*.

- Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku 1995.
- Koivunen, Leila: Eksotisoidut esineet ja avartuva maailma. Euroopan ulkopuoliset kulttuurit näytteillä Suomessa 1870–1920-luvuilla. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2015.
- Koivuniemi, Hanna: Tekstiilitaiteilija Eva Taimi lehdistön silmin. – *Tekstiilitaiteilijan kukkivat unelmat: Eva Taimi 1913–1991*. Taideteollinen korkeakoulu, Tekstiilitaiteen koulutusohjelman tutkimusprojekti 2001–2002 [Taideteollinen korkeakoulu 2004].
- Kokki, Kari-Paavo: Tyylihuonekalut. – *Suomen antiikkiesineet. Jugendista modernismiin*. WSOY Helsinki 2006, 163–167.
- Kokki, Kari-Paavo: Keisarillisen palatsin sisustus 1845–1917. – *Presidentinlinna*. Toim. Rauno Endén. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2017, 96–151.
- Korhonen, Anu. Mentaliteetti ja kulttuurihistoria. – *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Tietolipas 175, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001, 40–58.
- Korhonen, Anu: Mitä kulttuuri merkitsee? – *Historian kirjoittamisesta*. Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Kirja-Aurora, Turku 2005, 73–121.
- Korhonen, Anu: Peili ja peilikuva uuden ajan alun Englannissa. – *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historiaa*. Toim. Maija Mäkikalli & Riitta Laitinen. Historiallinen Arkisto 130, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2010, 66–107.
- Korhonen, Mikael: *Finlands ryska fordringar. Ekonomisk uppgörelse med Ryssland efter 1917: Privata ersättningsfrågor i ett jämförande internationellt sammanhang*. Åbo Akademis förlag. Åbo 1998.
- Korhonen, Teppo: Isännän tuoli mikroreviirinä. – *Tekniikkaa, taidetta ja taikauskoa. Kirjoituksia aineellisesta kansankulttuurista*. Tietolipas 162, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.
- Korhonen, Teppo: Maalta kaupunkiin ja taajamiin. – *Suomen kulttuurihistoria 3: Oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. WSOY, Helsinki 2003, 208–213.
- Kortti, Jukka: *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Bibliotheca Historica 80, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.
- Korvenmaa, Pekka: *Ilmari Tapiovaara*. Clásicos del diseño, Design Classics, Santa & Cole Ediciones de Diseno S.A., Centre d'Estudis de Disseny, E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, Barcelona 1997.
- Korvenmaa, Pekka: Ilmari Tapiovaara, sisustusarkkitehti. – *Ilmari Tapiovaara. Muotoilu ja elämä*. Toim. Aila Svenskberg. Designmuseo, Helsinki 2014, 12–55.
- Korvenmaa, Pekka: Opportunities and Ideals in Modern Furniture Design in Finland. – *Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997*. Ed. by Marianne Aav & Nina Stritzler-Levine. The Brad Graduate Centre for Studies in the Decorative Arts and Yale University Press, New Haven & London 1998.
- Korvenmaa, Pekka: Kotimaasta maailmalle. Taide-teollisuus, tuotanto ja kansainvälisyys 1950- ja 1960-luvuilla. – *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Toim. Anne Stenroos. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1999, 52–57.
- Korvenmaa, Pekka: Ei vain muodon vuoksi. Eräitä modernin kalusteen ulottuvuuksia. – *Modernismi. Kirjoituksia suomalaisesta modernismista*. Toim. Marianne Aav & Jukka Savolainen. Designmuseo, Helsinki 2010, 38–57.
- Korvenmaa, Pekka: *Taide & Teollisuus. Johdatus suomalaisen muotoilun historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B88, Helsinki 2009.
- Koskela, Mikko, Jukka Lahe & Janne Ridanpää: *Maailmanympärimatka Helsingissä. Suurlähetystöt ja niiden historia*. Kustantaja Laaksonen, Keuruu 2016.
- Koskinen, Maija: *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Helsinki 2018. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/282224> [haettu 3.11.2020].
- Kovanen, Elise: Arabia 135 vuotta. – *Arabia. Keraamiikka, taide, teollisuus*. Designmuseo, Helsinki 2009, 15–39.
- Kruskopf, Erik: *Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaiheita*. WSOY, Helsinki 1989.
- Kurjensaari, Matti: *Puiset pyramidit. Aukusti Asko Avoniuksen henkilö ja luonne*. Asko Osakeyhtiö, WSOY, Porvoo & Helsinki 1968.
- Kåberg, Helena: An Introduction to Gregor Paulsson's "Better Things for Everyday Life". – *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*. Ed. by Lucy Creagh, Helena Kåberg & Barbara Miller Lane. The Museum of Modern Art, New York 2008.
- Kähkönen, Tapio: *"Maailma on täynnä ideoita". Erva-Latvala Oy:n perustamisen taustaa, tapahtumia vuodesta 1925 ja nykyisyyttä 1980-luvun alussa*. Erkki Hakkarainen, Tapio Kähkönen & Tuomo Turpeinen. Erva-Latvala Oy, Helsinki 1984.
- Kärki, Pekka: *Svenska ambassaden i Helsingfors. En byggnadshistorik*. Ekenäs Tryckeri Aktiebolag, Ekenäs 1972.
- Laakso, Veikko: *Turun kaupungin historia 1918–1970*. Ensimmäinen nide. Turku 1980.
- Lagus-Waller, Märta: *Elna Kiljander. Arkitekt och formgivare*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2006.
- Lahtinen, Rauno: Turun muuttuvat kadut. – *Tilan kokemisen kulttuurihistoriaa*. Toim. Riitta Laitinen.

- Cultural History – Kulttuurihistoria 4, k&h, Turku 2003, 155–182.
- Lahtinen, Rauno: *Savun lumo. Tupakan kulttuurihistoria*. Atena, Jyväskylä 2007.
- Lahtinen, Rauno: *Turun puretut talot 3*. Kustannusosakeyhtiö Sannakko, Turku 2013.
- Laine, Markus & Lasse Peltonen: Ikkuna muutokseen. – *Tapaustutkimuksen taito*. Toim. Markus Laine, Jarkko Bamberg & Pekka Jokinen. 2 p. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2008 (2007), 93–108.
- Laine, Silja: ”Pilvenpiirtäjäkysymys”. *Urbaani mielikuvitus ja 1920-luvun Helsingin ääriiviivat*. K&h, Turku 2011.
- Laitinen, Riitta: Kokeva ihminen käytäntöjen maailmassa. – *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toim. Heli Rantala & Sakari Ollitervo. Cultural history – Kulttuurihistoria 8. K&h, Turku 2010, 98–117.
- Laitinen, Riitta: *Order, Materiality and Urban Space, in the Early Modern Kingdom of Sweden*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2017.
- Laitinen, Riitta: Materiaalinen kaupunki. Kodin tilat ja kaupunkiyhteisö 1600-luvun Turussa. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2019, 137–145.
- Lasc, Anca I.: At Home, in the Nineteenth Century. Modern Art and the Decorative Impulse. – *Visualizing the Nineteenth-Century Home. Modern Art and the Decorative Impulse*. Routledge, London and New York 2016.
- Lees-Maffei, Grace: *Design at Home. Domestic Advice Books in Britain and the USA since 1945*. Routledge, London & New York 2014.
- Lehtonen, Turo-Kimmo: *Aineeton yhteisö*. Tutkijaliitto, Helsinki 2008.
- Lehto, Marja-Liisa: Asunnosta kodiksi. – *Koti kaupungissa. 100 vuotta asumista Helsingissä*. Helsinki 1986.
- Leiss, William, Stephen Kline, Sut Jhally & Jacqueline Botterill: *Social Communication in Advertising. Consumption in the Mediated Marketplace*. Third Edition. Routledge, Taylor & Francis, New York & Abingdon Oxon 2005.
- Lepistö, Vuokko: *Joko Teillä on priimuskeitin? Kotalousteknologian saatavuus ja tarjonta Helsingissä 1800-luvun puolivälistä 1910-luvulle*. Historiallisia Tutkimuksia 181. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1994.
- Levanto, Annamari: *Oy Erwin, Wasey & Co. Ltd:n Ford- ja Orvo-ilmoitukset: mainonnan psykologia suomenkielisessä ilmoituskuvassa 1920- ja 1930-luvulla*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto 1997.
- Lindgren, Verner: *Valtion virkamiesten palkat. Kehitys vuosina 1914–1927*. Suomen Virkamiesyhdistysten Keskusliiton julkaisuja 58, Helsinki 1928.
- Litzen, Veikko: Kulttuurihistoria – historiaa vai kirjallisuutta? -*Keskusteluja professorin kanssa*. Veikko Litzen 60 vuotta 1.12.1993. Toim. Totti Tuhkanen, Elisa Pispala & Keijo Virtanen. Turun yliopisto, historian laitoksen julkaisuja n:o 20, Turku 1993, 26–32.
- Luhtala, Johanna & Markus Manninen: *Marmoripalatsi. Rakennushistoriaselvitys*. Arkkitehtitoimisto Schulman Oy 2012. https://www.senaatti.fi/app/uploads/2017/05/3160-2012_Schulman_Hki_Marmoripalatsi_RHS.pdf [haettu 10.4.2020].
- Lukkarinen, Ville: *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century: Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 93. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1989.
- Löfgren, Orvar: Scenes from a troubled marriage. Swedish Ethnology and Material Culture Studies. *Journal of Material Culture* 2(1) 1997, 95–113.
- Madetoja, Pirkko: Kalusteita koteihin ja kovaan käyttöön: Metallirunkoisia huonekaluja ja niiden valmistajia. – *Made in Helsinki. Helsingiläisen työn hedelmiä kolmelta vuosisadalta*. Helsingin kaupunginmuseo, Helsinki 2011, 158–179.
- Mang, Carl: *Geschichte des modernen Möbels. Von der handwerklichen Fertigung zur industriellen Produktion*. Erweiterte Neuauflage. Stuttgart 1989.
- Mannevuori, Mona: *Affektitehdas: Työn rationalisoinnin historiallisia jatkumoa*. Turun yliopiston julkaisuja Annales Universitatis Turkuensis Sarja – ser. C osa – tom. 406, Scripta Lingua Fennica Edita, Turku 2015.
- Massey, Anne: *Chair*. Objekt series. Reaktion Books, London, 2011.
- Maunula, Leena: Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870–1910. – *Ars. Suomen taide 4*. Päätoim Salme Sarajas-Korte. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu 1989, 182–199.
- May, Bridget: Nancy Vincent McClelland (1877–1959). Professionalizing Interior Decoration in the Early Twentieth Century. *Journal of Design History* Vol 21, No. 1, 2008, 59–74.
- Maza, Sarah: *Thinking About History*. The University of Chicago Press, Chicago & London 2017.
- Meikle, Jeffrey: Material virtues on the Ideal and the Real in Design History. *Journal of Design History*, Vol. 11, Nr 3, 1998, 189–199.
- Meikle, Jeffrey L.: Writing about Stuff. The Peril and Promise of Design History and Criticism. – *Writing Design. Words and Objects*. Edited by Grace Lees-Maffei. Berg, Oxford & New York 2012, 23–32.
- Melgin, Elina: *Propagandaa vai julkisuusdiplomatiaa? Taide ja kulttuuri Suomen maakuvan viestinnässä 1937–52*. Historiallisia tutkimuksia Helsingin yliopistosta XXXVI, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos,

- Helsingin yliopisto 2014. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/43012/Melgin_vaitoskirja.pdf?sequence=1&isAllowed=y [haettu 16.7.2020].
- Melgin, Elina: Kultakauden muotoilu, modernismin idea ja maapropaganda. *Ennen ja Nyt. Historian tietosanomat* 10/2018. <https://www.ennenjanyt.net/2018/10/kultakauden-muotoilu-modernismin-idea-ja-maapropaganda/> [haettu 16.7.2020].
- Michelsen, Karl-Erik: *Työ, tuottavuus, tehokkuus. rationalisointi suomalaisessa yhteiskunnassa*. Rationalisoinnin seniorikilta, [Helsinki] 2001.
- Miestamo, Riitta: *Suomalaisen huonekalun muoto ja sisältö. Suomen suurimman huonekalutehtaan näkökulmasta tarkasteltuna*. Askon Säätiö, Lahti 1981.
- Mikkola, Kati: Uskonnolliset, yhteiskunnalliset ja moraaliset uhkakuvat. Säädynmukaisen pukeutumisen murtuminen 1800- ja 1900-luvun taitteen Suomessa. – *Säädyllystä ja säädystöntä. Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. Toim. Anna Niiranen ja Arja Turunen. Historiallinen Arkisto 150. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2019, 147–178.
- Mikonranta, Kaarina: Alvar Aalto. Master of Variation. – *Alvar Aalto Designer*. Ed. Pirkko Tuukkanen. Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä 2002.
- Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*. Blackwell, Oxford 1987.
- Miller, Daniel: *Material Cultures. Why some things matter?* University of Chicago Press; UCL Press, Chicago & London 1998.
- Miller Lane, Barbara: An Introduction to Ellen Key's "Beauty in the Home". – *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*. Ed. by Lucy Creagh, Helena Käberg & Barbara Miller Lane. The Museum of Modern Art, New York 2008,
- Modernia elämää! Suomalainen modernismi ja kansainvälisyys*. Toimituskunta Juhana Lahti, Heli Harni, Katariina Pakoma, Merja Vilhunen & Anni Wallenius. HAM Helsingin taidemuseon julkaisu- ja nro 137, Parvs, Helsinki 2017.
- Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Taidehistorian Seura, Helsinki 2004.
- Murdock, Catherine Gilbert: *Domesticating Drink. Women, Men, and Alcohol in America, 1870–1940*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore (1998) 2002.
- Mussari, Mark: *Danish Modern. Between Art and Design*. Bloomsbury Academic, London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney 2016.
- Muthesius, Stefan: *Handwerk/Kunsth Handwerk*. Special issue: Craft, Modernism and Modernity. *Journal of Design History* 1/1999, 85–95.
- Mäkikalli, Maija: The Problem of the Nestable Chair. From the Z-chair to the Boman chair. *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 6, 1996, 90–102.
- Mäkikalli, Maija: Carl-Johan Boman: sisustusarkkitehti ja tehtaan johtaja. – *Yhteiset olohuoneet. Näkökulmia suomalaiseen sisustusarkkitehtuuriin 1949–1999*. Toim. Minna Sarantola-Weiss. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1999, 112–113.
- Mäkikalli, Maija: Televisio piilossa. – *30-vuotias tunteilee! Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineen juhla- ja muistokirja*. Toim. Kimi Kärki. Turun yliopisto, Turku 2002.
- Mäkikalli, Maija: Carl-Johan Bomanin tilaasäästävä tuoli 1930-luvun alun taideteollisuusesineenä. – *Hetkiä historiassa*. Toim. Henri Terho. Cultural History – Kulttuurihistoria 2, Turun yliopisto, 2. p., Turku 2003, 271–290.
- Mäkikalli, Maija: Sileää pintaa Bomanin huonekaluissa. – *Moderni Turku 1920- ja 1930-luvuilla – Det moderna Åbo under 1920- och 1930-talen*. Toim. Maija Mäkikalli & Ulrika Grägg. k&h, Turku 2004.
- Mäkikalli, Maija: Laivalla. – *Turistin tilat. Tilallisuus modernin matkustajan kokemuksena*. Toim. Leila Koivunen, Taina Syrjämaa ja Ilse-Mari Söderholm. Turun Historiallinen Arkisto 58. Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2006.
- Mäkikalli, Maija: Materiaali määrää muotoa. – *Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi*. Weilin+Göös, Porvoo 2009.
- Mäkikalli, Maija: Johdanto. Materiaalisen kulttuurin historiaa. – *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historiaa*. Toim. Maija Mäkikalli & Riitta Laitinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2010, 9–33.
- Mäkikalli, Maija: Lepotuolissa. – *Rovaniemi, Turku, Bysantti ja Oulu... Juhla- ja muistokirja Marja Tuomiselle*. Toim. Mervi Autti, Annika Immonen, Kari Immonen, Maija Mäkikalli & Pälvi Rantala. Lapland University Press, Rovaniemi 2013.
- Mäkikalli, Maija: "Lepotuoleja jokaiselle!" – Oy Huonekalutaide Ab Möbelkonst (1924–31). *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 03/2014. <http://tahiti.fi/03-2014/tieteelliset-artikkelit/> [haettu 15.7.2019].
- Mäkikalli, Maija: Kaunis koti. – *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoriaa*. Toim. Marjo Kaartinen, Hannu Salmi ja Marja Tuominen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2016.
- Mäkinen, Anne: Arokallio, Elsa. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) 2000 [haettu 2.11.2020].
- Mäkinen, Anne: *Suomen valkoinen sotilasarkkitehtuuri 1926–1939*. Bibliotheca Historica 53, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.

- Männistö-Funk, Tiina: Rykelmät. Työkaluehdotus materiaalien toimijoiden menneisyyden tutkimiseen. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2016, 178–189.
- Männistö-Funk, Tiina: *Itse tehty moderni. Gramofoni, polkupyörä ja valokuvaus suomalaisten elämässä 1880-luvulta 1940-luvulle*. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita, 380, Turku 2014.
- New Directions in Social and Cultural History*. Ed. by Sasha Handley, Rohan McWilliam & Lucy Noakes. Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi & Sydney 2018.
- Niinivaara, Seppo: Runar Engblom muistonäyttelyn valossa. *Suomen Taideteollisuusyhdistys, vuosikirja*. Suomen Taideteollisuusyhdistys, Helsinki 1968, 14–24.
- Nikander, Gabriel: Säätyläiskoti. – *Suomen kulttuurihistoria III*. Toimituskunta Gunnar Suolahti, Esko Aaltonen, Lauri Kuusanmäki, Väinö Voionmaa, Pentti Renvall, Heikki Waris & Eino Jutikkala. Jyväskylä 1935.
- Nikula, Riitta: *Armas Lindgren 1874–1929. Arkkitehti. Architect*. Suomen rakennustaiteen museo, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1988.
- Nikula, Riitta: Art deco – muoti vai tyyli? – *Art deco 1918–1939*. Designmuseum, Helsinki 2005, 6–13.
- Nikula, Riitta: Klassismi maailmansotien välisen ajan suomalaisessa arkkitehtuurissa. – *Kivettyneet ihanteet. Klassismin nousu maailmansotien välisen ajan Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä 2000, 315–343.
- Nikula, Riitta: Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku. – *Ars. Suomen taide 5*. Otava, Weilin+Göös Helsinki 1990, 86–153.
- Nikula, Riitta: *Yhtenäinen kaupunkikuva 1910–1930. Suomalaisen kaupunkirakentamisen ihanteista ja päämääristä, esimerkeinä Helsingin EtuTöölö ja Uusi Vallila*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk, Finska vetenskap-societetens H. 127, Helsinki 1981.
- Noro, Arto: Georg Simmel – muotojen sosiologiasta moderniteetin diagnoosiin. – *Sosiologian klassikot*. Toim. Jukka Gronow, Arto Noro & Pertti Tötö. Gaudeamus 1996.
- Norrman, Jan: Vardagens funktionalism. Swedish Modern, Scandinavian Design, 1940-talet till omkring 1960. – *Svenska Möbler under femhundra år*. Red. av Bengt Nyström. Natur & Kultur, Stockholm 2008, 282–299.
- Nylund, Ulrika: Inderningsarkitekten Carin Bryggman, sisustusarkkitehti Carin Bryggman. – *Pukujen takana. Kurkistus luovien naisten vaa- tekaappiin*. Toim. Merja Strandén & Margareta Willner-Rönholm. Turun maakuntamuseo, Turku 2005, 113–136.
- Nyman, Hannele & Auli Suortti-Vuorio: Greta-Lisa Jäderholm-Snellman. Art deco ja Ranska. – *Art deco ja taiteet – i konsten – and the arts. France – Finlande 1905–1935*. Amos Andersonin taidemuseo, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2013, 119–127.
- Nyky-suomen sanakirja. Lyhentämätön kansanpainos*. Päätoim. Matti Sadeniemi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 14. p. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva 1996 (1967).
- Nyström, Bengt: Från status till borgerlig vardag. – *Svenska möbler 1890–1990*. Red. av Monica Boman. Bokförlaget Signum, Lund 1991.
- Ojanperä, Riitta: Modernin, taiteen ja ihmisen kohtaamisista. – *Kohtaamisia kaupungissa. Suomalaista taidetta 1900-luvulta*. Toim. Anu Utriainen. Ate-neumin julkaisut no 105, Helsinki 2018, 10–30.
- Ollitervo, Sakari: Vaikutusten historia. Kokemus ja kysymys Hans-Georg Gadamerin filosofiassa. – *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. Toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka & Timo Väntsi. Kulttuurihistoria – Cultural History 3, k&h, Turku 2003, 33–57.
- Olsen, Bjørnar: Comment. – *Debating New Approaches to History*. Ed. by Marek Tamm & Peter Burke. Bloomsbury Academic, London & New York & Oxford & New Delhi & Sydney, 2019, 232–238.
- Paakkanen, Marja: *Boman*. Tutkielma. Heinolan käsi- ja taideteollisuusoppilaitos, Heinola 1994.
- Paasonen, Susanna: Sukupuoli ja representaatio. – *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino, Tampere 2010, 39–49.
- Paloposki, Hanna-Leena: *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun*. Kuvataiteen keskusarkisto 24. Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki 2012.
- Katariina Pakoma, *Alvar Aalto, Lounais-Suomen Maa-laistentalo, Turku 1927–28. Rakennushistoriallinen selvitys*, Alvar Aalto Säätiö, Helsinki 2003.
- Parikka, Jussi & Milla Tiainen: Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia – tai representaation hyödyistä ja haitasta elämälle. *Kulttuurintutkimus* 2/2006, 3–20.
- Parko, Severi: Rafael Blomstedt, taiteellinen johtaja. – *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62, Helsinki 1999, 110–111.
- Peiss, Kathy: Making Up, Making Over. Cosmetics, Consumer Culture and Women’s Identity. – *The sex of things: gender and consumption in historical perspective*. Ed. by Victoria de Grazia with Ellen Furlough. University of California Press, Berkeley & Los Angeles & London 1996.

- Peiss, Kathy: *Hope in a Jar. The Making of America's Beauty Culture*. Metropolitan Books, Henry Holt and Company, New York 1998.
- Pelkonen, Eeva-Liisa: *Alvar Aalto. Architecture, Modernity, and Geopolitics*. Yale University Press, New Haven & London 2008.
- Peltonen, Matti: Alkoholit ja suomalaiset 1900-luvulla. – *Alkoholin vuosisata. Suomalaisten alkoholiolojen käännteitä 1900-luvulla*. Toim. Matti Peltonen, Kaarina Kilpiö ja Hanna Kuusi. Historiallinen Arkisto 122, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006, 7–13.
- Perers, Maria: ”Bygge och Bo” The Building and Home Exhibitions, Forerunners to the 1930 Stockholm Exhibition. *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 11, 2001, 75–90.
- Pettersson, Susanna: *Suomen Taideyhdistyksestä Ateenumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Historiallisia Tutkimuksia 240. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Dimensio 6. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Helsinki 2008.
- Pietarinen, Heidi: *Teen huoneita ja suljen ovia. Marjatta Metsovaaran sisustustekstiilit tekstiilitaiteilijan representaationa ja näyteikkunoina maailmalle*. Lapland University Press, Rovaniemi 2009.
- Pietinen, Markku: Valokuvadynastia kohtalon oikusta. – Hannu Häkkinen, Jukka Kukkonen, Markku Pietinen ja Leena Saraste: *Peilissä Pietiset*. Museoviraston julkaisuja 9, Museovirasto, Helsinki 2017, 9–53.
- Pihkala, Erkki: Sotatalous 1939–1944. – *Suomen taloushistoria 2*. 1982.
- Pihkala, Erkki: *Suomen Venäjän-kauppa vuosina 1860–1917*. Helsinki 1970.
- Pihkala, Erkki: Suomen Venäjän-kaupan puitteet autonomian ajan jälkipuoliskolla. *Historiallinen arkisto 65*. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1971, 5–85.
- Priha, Päikki: Eva Taimin tutkimuksen arvoinen taiteilijaelämä. – *Tekstiilitaiteen kukkivat unelmat. Eva Taimi 1913–1991*. Taideteollinen korkeakoulu. Tekstiilitaiteen koulutusohjelman tekstiilitaiteen tutkimusprojekti 2001–2002 [Taideteollinen korkeakoulu 2004].
- Prytz, Daniel: Carl Malmsten – naturen, hantverket och formens essens. – *Carl Malmsten. Formgivare och pedagog*. Red. av Daniel Prytz. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014, 21–103.
- Rantala, Heli: Kulttuurin juurilla: kulttuurin käsite varhaisessa suomalaiskeskustelussa. – *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toim. Heli Rantala & Sakari Ollitervo. Cultural history – Kulttuurihistoria 8. k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku 2010, 19–40.
- Rantala, Heli: *Sivistyksestä sivilisaatioon. Kulttuuri-
käsitys J. V. Snellmanin historiallisessa ajattelussa*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis, Sarja C, osa 362, Turku 2013.
- Ranum, Orest: Yksityiselämän turvapaikat. – *Omassa huoneessa. Yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen*. Toim. Philippe Ariès, Georges Duby & Roger Chartier. Alkuteos: Histoire de la vie privé III. De la Renaissance aux Lumières (osa: Formes de la privatisation). Suom. Johanna Ilmakunnas. Nemo, Helsinki 2001.
- Rasinaho, Kirsi: Alkoholin salakauppa Helsingissä. – *Alkoholin vuosisata. Suomalaisten alkoholiolojen käännteitä 1900-luvulla*. Toim. Matti Peltonen, Kaarina Kilpiö & Hanna Kuusi. Historiallinen Arkisto 122, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006, 17–85.
- Reed, Christopher: *Bloomsbury Rooms: modernism, subculture, and domesticity*. Yale University Press for the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New Haven 2004.
- Reed, Christopher: Taking Amusement Seriously: Modern design in the twenties. – *Designing the Modern Interior from the Victorians to Today*. Ed. by Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble & Brenda Martin. Berg, Oxford & New York 2009, 79–93.
- Relas, Jukka: Sisustuksen vuosikymmenet Kultarannassa. – *Kultaranta*. Toim. Hannu Heikkilä, valokuvat Taneli Eskola. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2014, 86–125.
- Relas, Jukka: *Valta, tyyli ja tila. Keisarien ja presidenttien residenssi Helsingissä 1837–1940*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 121, Helsinki 2013.
- Reuna, Risto: *Puutyöläisen historia I. Puutyöläisten keskitetty järjestötoiminta teollistumisen sosiaalista taustaa vasten 1800-luvulta vuoteen 1930*. Puutyöväen liitto R. Y. (PTL), Helsinki 1984.
- Reuna, Risto: *Puutyöläisen historia II. Puutyöläiset ja heidän liittonsa työmarkkinoilla 1931–1973*. Puutyöväen liitto R. Y. (PTL), Helsinki 1985.
- Rice, Charles: *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. Routledge, London & New York 2007.
- Ripatti, Anna: Presidentinlinnan uudistustyöt 1917–1967. – *Presidentinlinna*. Toim. Rauno Endén. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2017, 186–199.
- Ripatti, Anna: *Jac. Ahrenberg ja historian perintö. Restaurointisuunnitelmat Viipurin ja Turun linnoihin 1800-luvun lopussa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 118, Helsinki 2011.
- Robach, Cilla: Ting för den moderna människan. – *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960. Konst, arkitektur, fotografi, film, formgiv-*

- ning. Red. Cecilia Widenheim med samarbete i Eva Rudberg. Moderna museets utställningskatalog nr. 297. Moderna museet, Nordstedts Stockholm 2000, 186–201.
- Roivainen, Päivi: *Puettu lapsuus. Löytöretkiä lastenvaatteiden saarille*. Kansatieteellinen Arkisto 56. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 2016.
- Rossi, Leena-Maija: Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa: mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina. – *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Gaudeamus, Helsinki 2002, 107–131.
- Rossi, Leena-Maija: Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. – *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttilla & Aki Petteri Lehtinen. Gaudeamus, Helsinki 2010, 261–275.
- Rotskoff, Lori: *Love on the Rocks: Men, Women, and Alcohol in Post-World War II America*. University of North Carolina Press, Chapel Hill 2002.
- Rudberg, Eva: Rakkniven och lösmanschetten. Stockholmsutställningen 1930 och ”Slöjdstriden”. – *Formens rörelse. Svensk Form genom 150 år*. Red. av Kerstin Wickman. Carlssons, Föreningen Svensk Form, Stockholm 1995.
- Råberg, P.: *Funktionalistiskt genombrott. Radikal miljö och miljödebatt i Sverige, 1925–1931*. 2. p. Norstedt, Stockholm 1972.
- Saalaste, F.: *Askon Tehtaat Oy 1918–1948*. Lahti 1948.
- Saarikangas, Kirsi: *Model Houses for Model Families. Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1993.
- Saarikangas, Kirsi: *Asunnon muodonmuutoksia. Puhautauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Salava: *Salanimiluettelo*. Turun yliopiston kirjaston kokoelma s.a.
- Salmi, Hannu: Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. – *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toim. Heli Rantala & Sakari Ollitervo. Cultural history – Kulttuurihistoria 8, k&h, Turku 2010, 338–359.
- Salmi, Hannu: Suomi, kulttuurihistoria ja kulttuurisuuden haaste. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/2017, 417–425.
- Salo, Merja: Valokuva tavarain lumoissa. – *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Toim. Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuoremaa. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki 1999.
- Sanaksenaho, Pirjo: *Moderni koti. Pientaloasumisen ihanteet arkkitehtuuri- ja sisustusjulkaisuissa 1950–1960-luvuilla*. Aalto University publication series doctoral dissertations, 215/2017, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Arkkitehtuurin laitos, Aalto ARTS Books, Helsinki 2017.
- Sarantola-Weiss, Minna: *Sohvaryhmän läpimurto. Kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 912, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.
- Sarantola-Weiss, Minna: *Kalusteita kaikille. Suomalaisen puusepänteollisuuden historia*. Puusepänteollisuuden liitto ry, Jyväskylä 1995.
- Saraste, Leena: Pietiset kameraseuran eliittinä. – Hannu Häkkinen, Jukka Kukkonen, Markku Pietinen ja Leena Saraste: *Peilissä Pietiset*. Museoviraston julkaisuja 9, Museovirasto, Helsinki 2017, 55–83.
- Sarje, Kimmo: Gustaf Strengell kokeilijana ja näkijänä. – *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Toim. Risto Pitkänen. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2007.
- Sarje, Kimmo: *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Dimensio 3, Valtion Taidemuseon tieteellinen sarja, Valtion Taidemuseo, Helsinki 2000.
- Savolainen, Irma: Hopeamaljasta siniseen tuoliin: Ainolan irtaimistosta. – *Ainola. Jean ja Aino Sibeliuksen koti*. Toim. Liisa Suvikumpu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 978, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2005, 137–153.
- Savolainen, Jukka: Milanosta Montrealiin ja kohti svengaavaa Lontoota. Muotoilupromootio Suomessa ja Iso-Britanniassa toisen maailmansodan jälkeen. – *Tulevaisuuden rakentajat: Suomalainen muotoilu 1945–67*. Designmuseo, Helsinki 2012.
- Savolainen, Jukka: Suomalaisen muotoilun vientipolitiikkaa. – *Herman Olof Gummerus. Muotoilun diplomaatti*. Toim. Marianne Aav ja Eeva Viljanen. Designmuseo, Helsinki 2009, 73–94.
- Scandinavian Design. Alternative Histories*. Ed. by Kjetil Fallan. Berg, London & New York 2012.
- Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty Years of Design from the Nordic Countries*. Eds. Widar Halén & Kerstin Wickman. Arvinius Förlag/Form Förlag, Stockholm 2003.
- Schauman, Barbro: Kaksi jugendin mestaria. – *Pietarin kultainen katu*. Helsinki 1991, 55–74.
- Schildt, Göran, The Decisive Years. *Alvar Aalto Furniture*. Ed. by Juhani Pallasmaa. 2nd ed. Museum of Finnish Architecture, Finnish Society of Crafts and Design & Artek, Helsinki 1984, 62–89.
- Schildt, Göran: *Nyky aika. Alvar Aallon tutustumisen funktionalismiin*. Helsinki 1985.
- Schlereth, Thomas J: *Cultural History & Material Culture. Everyday Life, Landscapes, Museums*. University Press of Virginia, Charlottesville &

- London (1990) 1992.
- Schwartz, Frederic J.: *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. Yale University Press, New Haven & London 1996.
- Seppinen, Ilkka: Rettig, Hans von. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) (viitattu 3.8.2018) 2008.
- Seppälä-Kavén, Ulla: Arkitekt Erik Bryggmans möbeldesign: privata och offentliga utrymmen. – *Moderni Turku 1920- ja 1930-luvuilla – Det moderna Åbo under 1920- och 1930-talen*. Toim. Maija Mäkikalli & Ulrika Grägg. k&h, Turku 2004, 137–147.
- Simmel, Georg: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Suom. Tiina Huuh-tanen, valikoinut ja esipuheen kirjoittanut Arto Noro. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Simmel, Georg: *Muodin filosofia*. Alkuteos: Philosophie die Mode (1905), julk. teoksessa Philosophische Kultur (1923). Suom. Antti Alanen. Esseekirjasto Odessa, Helsinki 1986.
- Simpanen, Marjo-Riitta: *Käsityö – Aalto, inhimillinen tekijä*. Suomen käsityön museon julkaisuja 15. Suomen käsityön museo, Jyväskylä 1998.
- Sirén, Susanna: ”Kansaan tehoo parhaiten sille ominainen ja luontoinen” – *Suomen Kuvalehden mainonta osana kansallista prosessia 1918–1939*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto 1992.
- Simmel, Georg: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Gaudeamus, Tampere 2005.
- Smeds, Kerstin: The Image of Finland at the world exhibitions 1900–1992. – Peter B. MacKeith & Kerstin Smeds: *The Finland Pavilions: Finland at the Universal Expositions 1900–1992*. Kustannus Oy City, Helsinki 1993.
- Smeds, Kerstin: *Helsingfors–Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr 598, Finska Historiska Samfundet/Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1996a.
- Smeds, Kerstin: *Kameleontin aika – Skanno 50*. Helsinki 1996b.
- Smeds, Kerstin: Teollisuutta Suomeen! – *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62, Helsinki 1999, 52–95.
- Snellman, Alex, Krista Vajanto & Jenni Suome-la: The Professorial Uniform of Elias Lönnrot: Russian Imperial Materiality in Finland. *Artefactum* 9, 2018. <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/177679/Artefactum9.html?sequence=1&isAllowed=y> [haettu 21.8.2020].
- Sparke, Penny: *Furniture. Twentieth-Century Design*. E. P. Dutton, New York 1986.
- Sparke, Penny: *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. Routledge, London 1992 (1986).
- Sparke, Penny: *As Long As It's Pink. The Sexual Politics of Taste*. Pandora, London & San Francisco 1995.
- Sparke, Penny: Elsie de Wolfe and her female clients, 1905–15. Gender, class and the professional interior decorator. – *Women's Places. Architecture and Design 1860–1960*. Ed. by Brenda Martin & Penny Sparke. Routledge, London & New York, 2003, 47–68.
- Sparke, Penny: The domestic interior and the construction of self. The New York homes of Elsie de Wolfe. – *Interior Design and Identity*. Ed. by Susie McKellar & Penny Sparke. Manchester University Press, Manchester & New York 2004, 72–91.
- Sparke, Penny: *Elsie de Wolfe. The Birth of Modern Interior Decoration*. Ed. by Mitchell Owens. Acanthus Press, New York 2005.
- Sparke, Penny: *The Modern Interior*. Reaktion Books, London 2008.
- Sparke, Penny: Introduction [Part Two: The Early Twentieth-century Interior (1900–1940)]. – *Designing the Modern Interior from Victorians to Today*. Ed. by Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble & Brenda Martin. Berg, Oxford & New York 2009, 67–78.
- Sparke, Penny: Suomalaisen muotoilun kansainvälinen vaikutus 1945–67. – *Tulevaisuuden rakentajat. Suomalainen muotoilu 1945–67*. Designmu-seo, Helsinki 2012.
- Standardisointi*. Käsikirja 1. Suomen Standardisoi-misliitto r.y. Helsinki 1982.
- Standertskjöld, Elina: Alvar Aalto ja standardisointi. – *The Art of Standards. Standardien taide*. Acanthus 1992, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1992a.
- Standertskjöld, Elina: Alvar Aallon standardipiirustukset 1929–1932. – *The Art of Standards. Standardien taide*. Acanthus 1992, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1992b.
- Standertskjöld, Elina: *P. E. Blomstedt 1900–1935 arkitehti*. Abacus 6, Suomen rakennustaiteen mu-seo, Helsinki 1996.
- Standertskjöld, Elina: *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1900–1920*. Suomen rakennustaiteen museo, Rakennustietosäätiö RTS, Rakennustieto, Helsinki 2006.
- Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Elsa Gullberg. Ett liv i textil*. Appell Förlag, Stockholm 2019.
- Stigell, Jarl: *Arkitekt Anna-Lisa Stigells tryckta publikationer 1921–1974*. Skrifter utgivna av Åbo Akademis bibliotek 13, Åbo 1977.
- Stritzler, Nina: Tapio Wirkkala muotoilun maailmas-

- sa. – *Tapio Wirkkala. Ajattelevat kädet*. Taideteollisuusmuseo, WSOY, Helsinki 2000, 249–270.
- Stritzler–Levine, Nina: Introduction. – *Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997*. Ed. by Marianne Aav & Nina Stritzler-Levine. The Brad Graduate Center for Studies in the Decorative Arts & Yale University Press, New Haven & London 1998, 11–15.
- Strömberg, Martin: Intarsia och träskärarkonst. – *Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940*. Huvudred. Åke H. Huldt. Förlag Ab Bokförläggningen, Göteborg 1941, 463–482.
- Sugg Ryan, Deborah: *Ideal Homes, 1918–39. Domestic Design and Suburban Modernism*. Manchester University Press, Manchester 2018.
- Suhonen, Pekka: Suomalainen miljö ennen ja nyt. – *Sata suomalaisen kulttuurin vuotta 1870-luvulta nykypäivään*. Kansanvalistusseuran satavuotisjuhlakirja. Helsinki 1974, 8–44.
- Suhonen, Pekka: *Artek. Alku, tausta, kehitys*. Artek, Helsinki 1985.
- Suhonen, Pekka: *Ei vain muodon vuoksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys 125*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 2000.
- Suomen taloushistoria 3. Historiallinen tilasto*. Toim. Kaarina Vattula. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1983.
- Suominen-Kokkonen, Renja: Kohti onnellista yhteiskuntaa. Aino ja Alvar Aalto ja 1920-luvun Turku. – *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29, Taidehistorian Seura, Helsinki 2004, 84–106.
- Suominen-Kokkonen, Renja: *Aino and Alvar Aalto – A shared journey. Interpretations on an Everyday Modernism*. Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, Helsinki 2007.
- Suominen-Kokkonen, Renja: Aalto, Artek ja muotoilu. – *Alvar Aalto ja Helsinki*. WSOY, Helsinki 1998.
- Supinen, Marja: *A.B. Iris: suuri yritys*. Taide, Helsinki 1993.
- Susitaival, Paavo: *Suomen puusepänteollisuuden vaiheita*. Suomen puusepänteollisuuden liiton julkaisu N:o 7, Lahti 1950.
- Svenska Kungl. hovleverantörer*. Ansvarig utgivare Helge Olsén. Utgiven under överinseende av Carl Forsstrand. Olsén & Wennerholm, Stockholm 1927.
- Svenskt konstnärs lexikon II*. Red av Gösta Lilja, Bror Olsson, S. Artur Svensson. Allhems Förlag, Malmö 1953.
- Svenskt möbellektion II*. Red. av Ingegerd Henschen och Sten Blomberg. Förlagshuset Norden, Malmö 1961.
- Svenskt möbellektion III*. Red. av Ingegerd Henschen och Sten Blomberg. Förlagshuset Norden, Malmö 1962.
- Svinhufvud, Leena: *Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä. Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana*. Designmuseo, Helsinki 2009.
- Svinhufvud, Leena: Tekstiilit modernissa tilassa – rajuksia ja vastakuvia. – *Modernismi. Kirjoituksia suomalaisesta modernismista*. Toim. Marianne Aav & Jukka Savolainen. Designmuseo, Helsinki 2010, 6–37.
- Svinhufvud, Leena: Taide- ja käyttötekstiilit. – *Tekstiilitaiteilija Greta Skogster-Lehtinen*. Toim. Nina Skogster. Maahenki, Helsinki 2019, 113–217.
- Tamm, Marek: Introduction: A Framework for Debating New Approaches to History. – *Debating New Approaches to History*. Ed. by Marek Tamm & Peter Burke. Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi & Sydney 2019, 1–19.
- Terho, Henri: Modernia teatteria modernissa talossa? Maalaistentalo Turun Teatterin näyttämönä. – *Moderni Turku 1920- ja 1930-luvuilla – Det moderna Åbo under 1920- och 1930-talen*. Toim. Maija Mäkikalli & Ulrika Grägg. k&h, Turku 2004, 149–163.
- Teräs, Kari: Yrittäjyys yhteiskunnassa – yhteiskunnallisuus yrityksessä. Heikki Huhtamäki ja nykyaikaiset työsuhteet. *Turun Historiallinen Arkisto 47*, Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 1992, 233–289.
- Tiersten, Lisa: The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in the Turn-of-the-Century Paris. – *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. Ed. by Christopher Reed. Thames & Hudson, London 1996, 18–32.
- Toppila, Paula: Suomen venäläinen taiteilijayhdistys ry. Venäläisten taiteilijoiden toiminnasta Helsingissä 1933–41. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, Turku 1993.
- Tapio Wirkkala: Lasin ja hopean runoilija*. Toim. Heikki Matiskainen. Suomen lasimuseo, Riihimäki 2013.
- Tuomi, Timo: Tapiolan puutarhakaupunki. – *Tapiola. Elämää ja arkkitehtuuria*. Toim. Timo Tuomi. Rakennustieto, Helsinki 2003.
- Turunen, Arja: ”Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?” *Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumisohjeet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889–1945*. Kansatieteellinen Arkisto 53, Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 2011.
- Töyry, Maija: *Varhaiset naistenlehdet ja naisten elämän ristiriidat. Neuvotteluja lukijasopimuksesta*.

- Viestinnän julkaisuja 10, Helsingin yliopiston viestinnän laitos, Helsinki 2005.
- Uino, Ari: Kuvaletien kehitys yleisaikakauslehdiksi 1918–1934. – *Suomen lehdistön historia* 8. Päätoim. Päiviö Tommila. Kustannus-Kiila, Kuopio 1991.
- Ulrich, Laurel Thatcher, Ivan Gaskell, Sata J. Schechner & Sarah Anne Carter: *Tangible Things. Making History Through Objects*. Oxford University Press, Oxford & New York 2015.
- Valtonen, Anna: *Redefining industrial design: changes in the design practice in Finland*. Publication series of the University of Art and Design Helsinki A:74, University of Art and Design Helsinki, Helsinki 2007.
- Vehkalahti, Kaisa: Jazz-tyttö ja naistenlehtien siveä katse. – *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800-1900 -lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000, 130–168.
- Vesikansa, Jyrki: *Puuseppää aina tarvitaan. Iskun historia 1928–1998*. Isku Oy, Lahti 1998.
- Vickery, Amanda: *Behind Closed Doors. At Home in Georgian England*. Yale University Press, New Haven & London 2009.
- Vihma, Susann: *Ornamentti ja kuutio. Johdatus modernin muotoilun historiaan*. Ilmari Design Publications, Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 68, Helsinki 2002.
- Viljo, Eeva Maija & Tyynilä, Markku: Ahrenberg, Johan Jacob. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) 2002 [haettu 9.3.2020].
- Viljo, Eeva Maija: Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset. – *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29, Taidehistorian seura, Helsinki 2004, 6–11.
- Vuolanto, Ville: Tutkimusprosessi, metodit ja historian tutkimuksen ominaislaatu. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2007, 304–316.
- Vänskä, Annamari: Läpinäkyvä kaappi. 1990-luvun muotikuvien naisandrogynia, moderni nainen ja lesbian chic. – *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Toim. Annamari Vänskä. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 25. Taidehistorian Seura, Helsinki 2002, 111–133.
- Weale, Mary Jo: *Contributions of Designers to Contemporary Furniture Design*. A dissertation submitted to the Department of Home and Family life of the Florida State University in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy. Approved in August 1968. The Florida State University, Ph. D., 1968, Fine Arts. University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan 1972.
- Wennerholm, Eric: *Carl Malmsten. Hel och hållen*. Bonniers, Stockholm 1969.
- Veräjänkorva, Tiina: Nykytaidekäsitys taiteen, muotoilun ja käsityön hedelmällisessä välimaastossa. – *Rajaton muotoilu. Näkökulmia suomalaiseen taideteollisuuteen*. Toim. Paula Hohti. Teollisuustaitteen liitto Ornamo ja Avain/BTJ Finland, Helsinki 2011, 83–91.
- Wickman, Kerstin: Design Olympics – the Milan Triennals. – *Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty Years of Design from the Nordic Countries*. Eds. Widar Halén & Kerstin Wickman. Arvinius Förlag/Form Förlag, Stockholm 2003.
- Wieber, Sabine: The German Interior at the End of the Nineteenth Century. – *Designing the Modern Interior from the Victorians to Today*. Edited by Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble & Brenda Martin. Berg Publishers, Oxford & New York 2009.
- Wilk, Christopher: Introduction. What was Modernism? – *Modernism. Designing a New World 1914–1939*. V&A Publications, London 2006.
- Wilson, Elisabeth: Fashion and Modernity. – *Fashion and Modernity*. Ed. by Christopher Breward & Caroline Evans. Berg, Oxford & New York 2005, 9–14.
- Wilson, Kristina: *Livable Modernism. Interior Decorating and Design during the Great Depression*. Yale University Press, New Haven and London & Yale University Art Gallery, New Haven 2004.
- Wirilander, Kaarlo: *Herrasväkeä. Suomen säätyläistä 1721–1870*. Historiallisia tutkimuksia 93. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1974.
- Woodham, Jonathan M.: *Twentieth-Century Design*. Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford & New York 1997.
- Woodham, Jonathan M.: Ilmari Tapiovaara. Suunnittelu, myytit ja todellisuus Suomessa. – *Ilmari Tapiovaara. Muotoilu ja elämä*. Toim. Aila Svenskberg. Designmuseum, Helsinki 2014, 142–165.
- Woodward, Sophie: *Material Methods. Researching and Thinking with Things*. Sage Publications. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC & Melbourne 2020.
- Wright, Virginia: *Modern Furniture in Canada 1920 to 1970*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London 1997.
- Wäre, Ritva: Jung, Bertel. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (1997) 2016 [haettu 25.11.2020].

Kuvaluettelo

Kaikki kuvissa nähtävät huonekalut ovat Bomanilla valmistettuja. Mallin suunnittelija on mainittu silloin, kun se on tiedossa. Kuvatekstien lähteet on mainittu kunkin kuvan kohdalla alla olevassa luettelossa. Carl-Johan Bomanin arkiston valokuvien osalta tiedot ovat peräisin valokuvien taakse kirjoitetuista tiedoista, ellei toisin mainita. Käsialasta päätellen valokuvien taakse tietoja on useimmiten kirjoittanut Carl-Johan Boman, mutta ei kuitenkaan aina. Tiedot on joskus kirjoitettu kuvanottohetkeä paljon myöhemmin ja joissakin tiedoissa on epätarkkuutta.

1. N. Bomanin Höyrypuusepäntehdas 1900-luvun alussa, Linnankatu 40/42, Turku. Kuvälähde: *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 33.
2. Nikolai Boman. Kuvälähde: *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 29.
3. Matilda Boman. Valok. Georg Dublin. Kuva: CJBA, KA.
4. Uusi tehdas, Linnankatu 42, rakennettiin vuonna 1900. Valok. Viva. Kuva: CJBA, KA.
- 5.–8. N. Bomanin Höyrypuusepäntehtaan puusepänpajoja, konepuusepänpaja ja konehuone vuonna 1908. Kuvälähde: *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 31–32, 34.
9. N. Bomanin huonekalukaupan ja höyrypuusepäntehtaan ilmoitus. Kuvälähde: *Åbo Underrättelser* 11.9.1878, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/369002>.
10. Huonekalumyymälä 1800-luvun lopulla. Lähde: Susitaival 1950, 312. Kuva: CJBA, KA.
11. Kalustokokonaisuus, N. Bomans Ångsnickerin mallikansion [1906–1911] nro 539. Kuva: CJBA, KA.
- 12.–14. Bertel Jungin suunnitteleman herrainhuoneenkaluston kalusteita Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa: kirjoituspöytä (HKM, XXXIV-443), nojatuoli (HKM, XXXIV-442) ja tuoli (HKM, XXXIV-441). Lähteet: HKM/Finna; *Suomen taideteollisuusyhdistyksen kertomus vuodelta 1906*, 1908, kuvaliite. Tilastokeskuksen rahanarvonmuunnin [haettu 13.6.2021]. Kuvat: Kirjoituspöytä, Jaana Maijala/HKM; nojatuoli ja tuoli, HKM.
15. Jarl Eklundin suunnittelema naistenhuoneen sisustus 1910. Kuvälähde: *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomukset vuosilta 1909 ja 1910* 1911, kuvaliite.
16. Carl-Johan Bomanin suunnittelema ruokahuoneenkalusto 1907. Lähde: Kalusto nro 529, N. Bomans Ångsnickerin mallikansio s.a. [1906–1911], IV 1:2a, CJBA, KA. Kuvälähde: *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomus vuodelta 1906* 1907, kuvaliite.
17. Fritiof Bomanin suunnittelema arkihuoneen kalusto 1909. Lähteet: *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomukset vuosilta 1909 ja 1910* 1911, 12; *Kotitaide* 9/1909, 108. Kuvälähde: *Suomen Taideteollisuusyhdistys: kertomus vuodelta 1908* 1909, kuvaliite.
- 18.–19. Esimerkkejä kalustoista Bomanin piirrettyssä kuvastossa 1890-luvun lopulta [1897–1900]. Kuvälähde: *N. Bomans Ångsnickeri, Åbo*, s.a. [näköispainos] Suomen Antiikki- ja Taidekirjat Oy, Fiskars 2002.
20. N. Bomans Ångsnickeri, Åbo, Afdelning Byggnadssnickeri & Såg, hintaluettelon kuvallinen liite s.a. Kuva: Boman-kokoelma, Museoarkisto, Turun museokeskus. Valok. Maija Mäkikalli.
21. Bomanin näyttelyrakennus Pietarin rakennustaiteen näyttelyssä vuonna 1908 kuvattuna *Veckans Krönikassa*. Lähteet: Carl-Johan Bomanin muistiinpanot Family Chroniclea varten V 1:2, CJBA, KA; *Veckans Krönika* 37/1908, 291; *Kotitaide* 9/1908, 105. Kuvälähde: *Veckans Krönika* 37/1908, 291.
22. N. Bomans Ångsnickerin mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 500, jonka ovat piirtäneet Fritiof ja Carl-Johan Boman. Lähteet: *Kotitaide* 10/1906, 113; H99050:357 Kansallismuseo/Finna. Kuva: CJBA, KA.
23. N. Bomans Ångsnickerin mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 502. Kuva: CJBA, KA.
24. N. Bomans Ångsnickerin mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 527b. Lähde: Amberg 1990, 242–243. Kuva: CJBA, KA.
25. N. Bomans Ångsnickeri, mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 521. Lähteet: Saara Valmari-Kankkusen haastattelu 23.1.2001, BA. Kuva: CJBA, KA.
26. N. Bomans Ångsnickeri, mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 546. Lähde: *Kotitaide* 9/1908, 107. Kuva: CJBA, KA.
27. N. Bomans Ångsnickerin mallikansio s.a. [1906–1911], malli nro 533. Kuva: CJBA, KA.
28. N. Bomans Ångsnickerin mallikansion s.a. [1906–1911], malli nro 507. Lähde: *Kotitaide* 9/1908, 106. Kuva: CJBA, KA.
29. Paul Bomanin isälleen Nikolai Bomanille Moskovaan lähettämä postikortti vuodelta 1909. Kuva: CJBA, KA.
30. Bomanin näyttelytila Moskovassa. Kuvälähde: *Moskovskij Arhitektturnyi Mir. Ezegodnik Sovremennago Zodtsestva i Dekorativa Iskusstva* 1914.
31. ”Pyöreä Sali. Juhlahuone Alexandrovskin asemalla Moskovassa”. Kuva: CJBA, KA.
32. Ernst Gustaf Hedman. Kuvälähde: *Aktiebolaget Granit 1886–1936* 1936, 30.
33. Bomanin ilmoitus Turun osoitekalenterissa 1917–

1918. Kuvalähde: *Åbo adresskalender / Turun osoitekalenteri 1917–1918*.
- 34.–37. Fritiof, Sigurd, Carl-Johan ja Paul Boman. Kuvalähteet: vas. Fritiof Boman, *Suomen kauppa, meriliike ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 32; Sigurd Boman, *Våra Kvinnor* 21/1923; Carl-Johan Boman, CJBA, KA; Paul Boman, Valok. Apollo, CJBA, KA.
38. Carl-Johan Bomanin suunnittelema oleskeluhuoneen sisustus vanhempiansa Nikolai ja Matilda Bomanin asuintaloon, Linnankatu 40, Turku, 1907. Kuva: CJBA, KA.
39. Sama huone kuin edellisessä kuvassa, näkymä vastakkaiseen suuntaan. Kuva: CJBA, KA.
40. Carl-Johan Bomanin suunnittelema makuuhuoneen sisustus vanhempiansa asuintaloon, Linnankatu 40, Turku, 1907. Kuva: CJBA, KA.
41. Bomanien asuintalo, Läntinen Rantakatu 39/Linnankatu 40, Turku. Valok. C. J. Gardberg 1957. Lähde: Lahtinen 2013, 198–199, 209–210. Kuva: TMK.
42. Carl-Johan Boman. Valok. Irmelin. Kuva: CJBA, KA.
43. Carl-Johan Boman voitti ensimmäisen palkinnon Nuutajärven lasitehtaan suunnittelukilpailun neljännessä sarjassa vuonna 1906. Kuvalähde: *Arkitekten* 9/1906, 133.
- 44.–45. Carl-Johan Bomanin ehdotus Turun kaupungintalon ja yliopiston sijoittamiseksi kaupungin keskustaan. Lähde: *Åbo Underrättelser* 9.11.1919. Kuvat: CJBA, KA.
46. Carl-Johan ja Nikolai Boman. Kuva: Yksityisomistus.
47. Bomanin huonekalupiirustuskilpailun ilmoitus. Kuvalähde: *Arkitekten* 1/1922.
48. Tampereen messuilla ensimmäisellä palkinnolla palkittu makuuhuoneenkalusto. Lähde: *Veckans Krönika* 14.10.1922. Kuva: CJBA, KA.
49. Oy Huonekalutaide Ab:n mainos. Kuvalähde: *Uusi Suomi* 2.9.1924.
50. Oy Huonekalutaide Ab:n mainos. Kuvalähde: *Uusi Suomi* 20.6.1925.
51. Kuva rokokoohenkisestä salonginkalustosta julkaistiin Huonekalutaide Oy:stä kertovan kirjoituksen yhteydessä *Våra Kvinnor* -lehdessä vuonna 1926. Kuvalähde: *Våra Kvinnor* 17/1926, 339.
52. Oy Huonekalutaide – Ab Möbelkonstin ilmoitus Koristetaiteilijain Liitto Ornamon ensimmäisessä vuosikirjassa 1927. Lähde: *Ornamon vuosikirja I* 1927.
53. Huonekalutaide Oy:n hinnasto. Kuvalähde: Ei ole yhdentekevää... Huonekalutaide Oy:n hinnasto s.a., Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot <https://digi.kansalliskirjasto.fi/pienpainate/binding/340636>.
54. Huonekalutaide Oy:n mainos. Kuvalähde: *Uusi Suomi* 1.5.1925.
55. N. Boman Oy:n mainos. Kuvalähde: *Suomen Kuvalehti* 51–52/1927, ilmoitussivu.
56. Bomanin ilmoitus. Kuvalähde: *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen arpajaisvoitto- ja taideteollisuusnäyttely Helsingissä 22.11.–7.12.1922. Luetelo*.
57. Bomanin tavaramerkki, kyltti. Yksityisomistus.
58. Bomanin tavaramerkki, kyltti. Kuva: CJBA, KA.
59. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Turun Messut*, luetelo 1929.
60. Pääministerin virka-asunnon ruokasali, Etelä-Esplaniadi 4, Helsinki. Lähde: Pääministerin asunto, *Helsingin Sanomat* 27.10.1928. Kuva: CJBA, KA.
61. Suomen Tukholman lähetystön salonki. Kuvalähde: *Astra* 6/1924, 50.
62. Suomen Tukholman lähetystön ruokasali. Kuvalähde: *Astra* 6/1924, 51.
63. Bomanin mainos. Lähteet: *Våra Kvinnor* 18/1927 ja *Våra Kvinnor* 19/1927. Kuvalähde: *Hufvudstadsbladet* 24.11.1929.
64. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Uusi Suomi* 8.9.1927.
65. Disan ja Hans von Rettigin Bomaneille lähettämä joulukortti. Kuva: CJBA, KA.
66. P. C. Rettig & Co:n mainos. Kuvalähde: *Astra* 5/1934.
67. Villa von Rettig. Halli eteisen suunnasta kuvattuna alkuperäisessä asussaan. Valokuvaamo Welin. Lähteet: Konsuli Hans von Rettigin yksityistalo Turku, *Arkkitehti* 8/1933, 123. Kuva: CJBA, KA.
- 68.–69. Villa von Rettig. Halli eteiseen ja yläkertaan johtavien portaiden suuntaan sekä vastapäiseen suuntaan kuvattuna 1970-luvulla. Kuvat: Åbo Akademin kuvakokoelmat.
70. Villa von Rettigin hallin kaappi, yksityiskohta. Yksityisomistus.
71. Villa von Rettigin hallin arkku. Valok. Sigurd Rasmussen. Kuva: CJBA, KA.
72. Villa von Rettigin hallin arkun kansi. Kuva: CJBA, KA.
73. Hans von Rettigin työhuone Villa von Rettigissä. Lähteet: Piirustukset, CJBA, KA. Kuva: Åbo Akademin kuvakokoelmat.
74. Bomanin mainos. Lähde: Boman – Huonekalutaide, kansio 46, Erva-Latvalan arkisto, ELKA. Kuvalähde: *Helsingin Sanomat* 1.12.1929.
75. N. Boman Oy:n piirustuskonttorissa L.K:n piirtämä kiinalaishenkinen kalustussuunnitelma Villa von Rettigin talvipuutarhaan. Kuva: Piirustukset, Villa von Rettig, TMK.
76. N. Boman Oy:n piirustuskonttorissa piirretty matala, pehmustettu nojatuoli Villa von Rettigiin. Kuva: Piirustukset, Villa von Rettig, TMK.
77. Villa von Rettigin talvipuutarha 1970-luvulla. Kuva: Åbo Akademin kuvakokoelmat.
78. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Kotiliesi* 9/1930.

79. Disan von Rettig vuonna 1949 sisustetussa olohuoneessaan Rettigin palatsissa. Kuva: Åbo Akademin kuvakokoelmat.
- 80.–82. Anna Boman, Anni Boman ja Marianne Boman. Kuvalähteet ja kuvat: Anna Boman, *Suomen meriliike, kauppa ja teollisuus sanoin ja kuvin* 1908, 30; Anni Boman. Valok. Irmelin, CJBA, KA; Marianne Boman, Valok. Suomi-Filmin Taidekuvaamo, CJBA, KA.
83. Bomanin huonekalumyymälä Mikonkatu 4, Helsinki. Kuva: CJBA, KA.
84. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Astra* 16/1922, 12.
85. Bomanin näyttelyhuoneisto, Mikonkatu 4, Helsinki. Valok. H. Rosenberg [?], 1920. Kuva: CJBA, KA.
86. Artikkelin ”Kontinentalt konst- och affärspalats” kuvitusta *Allas Krönikassa*. Lähde: *Allas Krönika* 13/1930, 467.
87. Bomanin uuden Keskuskadun myymälän ala-aula. Valok. Hovfotograf Eric Sundström. Lähde: *Allas Krönika* 13/1930, 467. Kuva: CJBA, KA.
88. Bomanin Keskuskadun myymälän toisen kerroksen näyttelyhalli. Valok. Hovfotograf Eric Sundström. Kuva: CJBA, KA.
89. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Helsingfors Journalen* 4/1939, 76.
90. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Kotiliesi* 21/1929, 911.
91. N. Boman Oy:n valmistama pikkupöytä. Helsingin kaupunginmuseo, XXXIV-1004-4 / Finna. Kuva: HKM.
92. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 50-vuotisjuhlanäyttely* 1925.
93. Bomanin mainos, Hur vi möblera modernt. Kuvalähde: *Helsingfors Journalen* 8/1930, 209.
94. Bomanin huonekalu- ja verhojen mainos naisten asustemuotia käsittelevällä sivulla *Våra Kvinnor* -lehdessä vuonna 1926. Kuvalähde: *Våra Kvinnor* 4/1926, 92.
- 95.–97. Arkkitehti Jarl Eklundin suunnittelema, Bomanin valmistama pöytä vuodelta 1924. Lähde: Standertskjöld 2006, 118; BA. Kuvat: Modernity Stockholm.
98. Carl-Johan Bomanin suunnittelema ”kaunis, nykyaikainen kirjastohuone” Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyn esittelyssä *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1925. Kuvalähde: *Suomen Kuvalehti* 39/1925, 1295.
99. Rafael Blomstedtin suunnittelema, Oy N. Bomanin valmistama kalusto Taideteollisuusyhdistyksen juhlanäyttelyssä *Arkkitehti*-lehdessä kuvattuna vuonna 1925. Kuvalähde: *Arkkitehti* 10/1925, 131.
100. *Florens*-ruokasalinkaluston astiakaappi. Lähteet: *Catalogo secondo mostra internazionale delle arti decorative* 1925, 73; H. von Numers, *Finländskt i Monza, Våra Kvinnor* 18/1925; Huonekalumessuilta, *Suomen Kuvalehti* 38/1927; Carl-Johan Bomanin henkilötiedot Ornamon suunniteltua matrikkeliä varten [1952], STTYA, AA; Florens-kaluston valokuvat, IV 1, CJBA, KA; Carl-Johan Bomanin muistiinpanot ja luonnokset Family Chroniclea varten s.a. [1967–1968], V 1:2, CJBA, KA. Kuva: Bukowskis.
- 101a ja 101b. *Florens*-ruokasalinkaluston piirustuksia. Kuvat: CJBA, KA.
102. Suomen osasto Barcelonan maailmannäyttelyssä. Lähde: Harry Rönholm, Suomen koristetaide Barcelonan näyttelyssä, *Ornamon vuosikirja* IV, 1930, 43–46. Kuvalähde: Rönholm 1945, 213.
103. Barcelonan maailmannäyttelyssä esillä ollut asiakirjakaappi. Kuva: CJBA, KA.
104. Makuuhuoneenkalusto *Meander*. Valok. Hovfotograf Eric Sundström. Kuva: CJBA, KA.
105. *Lucullus*-tuoli, pienikokoisia lepotuoleja ja kirjahyllyt vuonna 1929 tai sen jälkeen. Lähde: *HS* 6.10.1928. Kuva: CJBA, KA.
106. Signe Tandefeltin arvostelu vuoden 1929 Taideteollisuusnäyttelystä *Helsingfors Journalenissa*. Kuvalähde: *Helsingfors Journalen* 25–26/1929, 474.
107. Nojatuoli, malli *Gentleman*. Valok. Hovfotograf Eric Sundström. Lähde: *Domus* 2/1930, 39. Kuva: CJBA, KA.
108. Bomanin nojatuolimalleja 1920-luvun lopulta. Valokuvaaja Hovfotograf Eric Sundström. Kuvat: CJBA, KA.
109. S. Nyströmin kuvitusta naistenlehti *Astrassa* vuonna 1927 julkaistuun pakinaan ”De Bekväma”. Kuvalähde: *Astra* 4/1927, 51.
110. Toini Gustafsson neuvoo *Oma Koti*-lehdessä vuonna 1933, miten naisen on sopivaa istua. Kuvalähde: *Oma Koti* 4/1933, 97.
111. Keinutuoli, Bomanin nojatuolimalliston nro 7. Lähde: Axel Haartmanin tekemä kokoelmaluettelo, Taiteilijakoti Casa Haartman. Kuva: CJBA, KA.
112. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Kotiliesi* 22/1929, 959.
113. Bomanin mainos. Kuvalähde: *Allas Krönika* 18/1930, takakansi.
114. Bomanin mainos. Lähde: Taideteollisuusnäyttelystä, *Suomen Kuvalehti* 49/1929, 2191; Piirustukset, CJBA, KA. Kuvalähde: *Domus* 1/1930, etukansi.
- 115a ja 115b. Carl-Johan Bomanin piirustus, ruokasalinkalusto *Lucullus*. Kuva: CJBA, KA.
116. Carl-Johan Bomanin piirustus vuodelta 1932. Kuva: CJBA, KA.
117. Kalustekokonaisuus *Suomi*. Lähde: Piirustukset, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK. Kuva: CJBA, KA.
118. Naisen makuuhuoneen kalusto Taideteollisuusnäyttelyssä 1933. Lähteet: Piirustukset, Bo-

- man-kokoelma, Museoarkisto, TMK; Gustaf Strengell, Taideteollisuusnäyttelyn huonekaluja, *Kotiliesi* 1/1934. Kuvalähde: *Kotiliesi* 1/1934, 6.
119. Jokamiehen kirjakaapin esite. Lähteet: Bomanin mainos, Erikoiskirjakaappimme, *Suomen Kuvalehti* 42/1931; Piirustukset, Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK; Strengell 1933, 92–93. Kuva: CJBA, KA.
120. Bomanin piirustuskonttorissa suunnitellut nojatuoli ja sivupöytä. Valok. Atelier Irmelin. Lähde: Strengell 1933, 78, 84. Kuva: CJBA, KA.
121. 1930-luvun suoralinjaisia kalusteita. Kuva: CJBA, KA.
- 122a, 122b ja 122c. Carl-Johan Bomanin vuonna 1933 patentoiman, varastoitaessa limitettävän Z-tuolin metalliversio. Valok. H. Iffland. Kuvat: CJBA, KA.
123. Z-tuolin patenttipiirustus Yhdysvalloissa myönnetystä patentista nro 2146932, 14.2.1939. Kuva: CJBA, KA.
124. Z-tuolin esite. Kuva: CJBA, KA.
- 125.–130. Z-tuolin variaatioita. Valok. J. Hart; Yrjö Paldán. Kuvat: CJBA, KA.
- 131a ja 131b. Helsingiläisen Kulmakoulun kalustukseen kuuluneita Z-tuoleja Turun museokeskuksen kokoelmissa. Lähde: Valokuva, IV 1:7, CJBA, KA. Kuva: Tuoli, TMM23200:1, esinekokoelmat, Turun museokeskus. Valok. Maija Mäkikalli.
132. Finmarin katalogi *Furniture of the future for the home of to-day* s.a. Kuvalähde: Alvar Aalto Museo.
133. Z-tuoleja Gustafsbergin tehtaan kollektiivitalon Åkerlyckanin oleskeluhuoneessa vuonna 1943. Valok. Carl Gemler. Kuva: Kooperativa Förbundetin arkisto, Centrum för Näringslivshistoria, Bromma / Carl Gemler.
- 134a ja 134b. Carl-Johan Bomanin vuonna 1960 patentoima Boman-tuoli. Valmistaja Wilh. Schaudman, Jyväskylä. Valok. Pietinen. Kuva: CJBA, KA.
- 135.–136. Carl-Johan Bomanin vuonna 1934 patentoima *Joustava tuoli*. Kuvat: Bukowskis.
137. Bomanin huonekalunäyttely 1930-luvun lopulla. Kuvassa oik. ja takana on *Joustavan tuolin* tumma ja vaalea versio. Kuva: CJBA, KA.
- 138.–139. *Joustavan tuolin* eri versioita. Valok. Foto (138); J. Hart (139). Kuvat: CJBA, KA.
- 140.–141. *Joustava tuoli*. Valok. Foto. Kuvat: CJBA, KA.
142. Oy Boman Ab:n valmistamia, Gunnel Gustafsson-Nymanin suunnittelema huonekaluja Pariisiin maailmannäyttelyssä 1937 kuvattuna *Ornamenton vuosikirjassa*. Lähde: *Ornamenton vuosikirja no 9*. 1937, 15.
143. Oy Boman Ab:n näyttely Turun taidemuseossa vuonna 1938. Kuva: CJBA, KA.
144. Bomanin näyttely Turun taidemuseossa 1938. Valok. Yrjö Paldán. Kuva: CJBA, KA.
145. Bomanin huonekaluja Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1937. Valok. Atelier Sigurd Rasmussen. Kuva: CJBA, KA.
146. Gunnel Nymanin suunnittelema nojatuoli Bomanin näyttelyssä Helsingissä vuonna 1938. Valok. Atelier Sigurd Rasmussen. Lähde: Hienostunutta värien käyttöä, sopusuhtaisia muotoja ja ensiluokkaista työtä, *Hopeapeili* 5/1938, 31. Kuva: CJBA, KA.
147. Lisa Johansson-Papen suunnittelema nojatuoli Bomanin näyttelyssä vuonna 1938. Valok. Kolmio. Lähde: *Ornamenton vuosikirja IX*, 1937, 67. Kuva: CJBA, KA.
148. Carl-Johan Bomanin suunnittelema pyramidimahonkinen astiakaappi vuodelta 1937. Kuva: CJBA, KA.
149. Carl-Johan Bomanin suunnittelema seurusteluryhmä Taideteollisuusnäyttelyssä 1938. Valok. Kolmio. Lähde: Taas kävimme Taideteollisuusnäyttelyssä, *Kotiliesi* 24/1938, 40. Kuva: CJBA, KA.
150. Carl-Johan Bomanin suunnittelema nojatuoli. Yksityisomistus. Valok. Maija Mäkikalli.
151. Carl-Johan Bomanin suunnittelema nojatuoli Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1938. Lähde: Taas kävimme Taideteollisuusnäyttelyssä, *Kotiliesi* 24/1938, 40. Kuva: CJBA, KA.
- 152.–153. Jarl Eklundin suunnittelema, N. Boman Oy:n valmistama vitriinikaappi. Yksityisomistus.
154. Gunnel Nymanin suunnittelema seurusteluryhmä 1938. Valok. Atelier Sigurd Rasmussen. Kuva: CJBA, KA.
155. Gunnel Nymanin suunnittelema kahden hengen sohva, Carl-Johan Bomanin arkistossa olevassa piirustuksessa mallin nimi on *Nyman*. Kuva: CJBA, KA.
156. Bomanin sohvaryhmä kuvattuna *Kuva*-lehdessä Taideteollisuusnäyttelyä käsittelevän jutun yhteydessä vuonna 1940. Lähde: Meillä on syytä olla ylpeitä taideteollisuudestamme, *Kuva* 3–4/1940, 16; Leikekirja, IV 2:1, CJBA, KA. Kuva: CJBA, KA.
157. Rut Brykin suunnitelma (yksityiskohta) intarsiakuvioksi Carl-Johan Bomanin suunnitteleman *Intarssia*-pöytään, joka nähtiin Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1940. Yksityiskohta. Kuva: CJBA, KA.
- 158a ja 158b. Rut Brykin suunnittelema intarsiakuvio Carl-Johan Bomanin *Intarssia*-sohvipöydän kanssa. Kuvat: Bukowskis.
159. Vuoden 1938 Taideteollisuusnäyttelyn arpajaisen päävoiton oli Arttu Brummerin suunnittelema työhuoneen kalusto. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
160. Maija Taimin suunnittelema, jalavasta valmistettu lipasto ja vihreällä villakankaalla verhoiltu

- tuoli (malli *Maija*). Rauha Aarnion suunnittelema ryijymatto. Valok. Kolmio. Lähde: Piirretty mallikansio, irtolehdet, III 2:5, CJBA, KA; *Decorative Art The Studio Yearbook 1950–51*, 50. Kuva: CJBA, KA.
161. Carl Malmstenin suunnittelema salongin kalusto *Malmsten*. Valok. Hovfotograf Eric Sundström. Kuva: CJBA, KA.
162. Tuja Kirkkalan vuonna 1937 piirtämä *Chippendale*-kaluston kalusteita. Kuva: CJBA, KA.
- 163.–167. Bomanin tehtaan työntekijöitä työnsä äärellä valokuvaaja Mauno Mannelinin kuvaamana 1930-luvulla. Kuvat: TMK (kuvat 163, 165 ja 166) ja CJBA, KA (kuvat 164 ja 167).
168. Bomanin mainos *Domus*-lehdessä vuonna 1931. Kuvalähde: *Domus* 7/1931.
169. Bomanin näyttely Turun taidemuseossa. Valok. Yrjö Paldán. Kuva: CJBA, KA.
170. Turku esittävä intarsiapaneeli *s/s Bore II:n* tupakkasalongin seinällä. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
171. Pukeutumispöytä Bomanin näyttelyssä vuonna 1938. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
172. Ruokailuryhmä Bomanin näyttelyssä vuonna 1938. Valok. Yrjö Paldán. Kuva: CJBA, KA.
173. *CJB-40* nojatuolin piirustus. Lähteet: S., Möblerna på konstindustriutställningen, *Svenska Pressen* 5.12.1940; R-Ia., Värien ja muotojen tasapainoleikkiä, *Hopeapeili* 1/1941. Kuva: CJBA, KA.
174. Kolmiosainen sarjapöytä, jalavaa. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
175. Taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1938 esitellyn lepotuolin piirustus. Kuva: CJBA, KA.
176. Astiakaappi, pyramidimahonkia. Kuva: Yksityisomistus. Valok. Maija Mäkikalli.
177. Carl-Johan Bomanin suunnittelema rottinkiselkäiset Z-tuolit. Valok. Fotograf Karl Schoultz Stockholm. Kuva: CJBA, KA.
178. Turun sataman läheisyydessä sijainnut Bomanin tehdas tuhoutui pommituksessa 25.6.1941. Valok. Yrjö Paldán. Kuva: CJBA, KA.
179. Villa Boman, 1942. Valok. Studio Wendt. Kuva: CJBA, KA.
180. Villa Bomanin olohuone. Lähde: *Eeva* 12/1954, 35.
181. Villa Bomanin olohuone. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva on julkaistu aiemmin, Rabén 1950, 304. Kuva: CJBA, KA.
182. Marianne Bomanin suunnittelemat sohva ja sohvapöytä Villa Bomanissa nähtiin värillisenä kansikuvana julkaisussa *Decorative Art The Studio Yearbook 1954–1955*. Lähde: *Decorative Art The Studio Yearbook 1954–1955*, kansipaperi, 52.
183. Piirustus, pikkupöytä *Nona*, joka on hyväksytty ja hinnoiteltu Kansanhuoltoministeriössä vuonna 1945. Kuva: CJBA, KA.
184. Piirustus, sohva *Ruth*, joka on hyväksytty ja hinnoiteltu Kansanhuoltoministeriössä vuonna 1946. Kuva: CJBA, KA.
185. Lipasto ja tuoli (pat. nro. 21794). Valok. Kolmio. Lähde: Piirustukset, CJBA, KA; Sisustamme nuorta kotia taideteollisuusnäyttelyn antimilla, *Kotiliesi* 1/1945. Kuva tuolista julkaistiin myös *Ornamon vuosikirjassa* 1945, 63. Kuva: CJBA, KA.
186. *Paketsfätöljer*. Valok. Kolmio. Lähde: Prislsta för utförsäljning av lager, uppgjord 2.7.1954, I 2:1, CJBA, KA. Kuva: CJBA, KA.
187. Carl-Johan Bomanin vuonna 1944 patentoima *Tuoli*. Kuvalähde: Suomen patentti nro 21794, sivu 3.
188. Pikkupöytä *Antti* ja nojatuoli *Astrid*. Valok. Kolmio. Lähde: Piirustukset I 2:1, CJBA, KA; Tilaus 165, C.-J. Boman, tilauskirja, CJBA, KA; Boman, Serie K, SF, Fototeket, NM. Kuva: CJBA, KA.
189. Makuuhuoneenkalusto. Kuva: CJBA, KA.
190. Tarjoiluvaunu sekä Marianne Bomanin suunnittelema pikkutuoli *Marianne*. Valok. Aarne Pietinen Oy. Lähde: Sininen mallikansio, III 2:5, CJBA, KA. Kuva: CJBA, KA.
191. Lepotuoli malli *Marianne*, piirustus. Kuva: CJBA, KA.
192. Marianne Bomanin suunnittelema nojatuoli, malli *Marianne*. Lähde: Marianne Schleutkerin haastattelu; Vuosikymmenten täytyessä, *Suomen Kuvalehti* 46/1947. Kuva: CJBA, KA.
193. Nojatuoli, malli *Dora*. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
194. Nojatuoli, malli *Disa*. Valok. Kolmio. Lähteet: Turun museokeskuksen kokoelmat, TMM22785:3 (tuoli) ja TMM22785:1 (sohva); Taiteilijakoti Casa Haartmanin kokoelmat ja Axel Haartmanin laatima luettelo esineistä; Kaija Kailan haastattelu 17.4.2002. Kuva: CJBA, KA.
195. Nojatuoli. Valok. Kolmio. Kuva: CJBA, KA.
196. Piirustus, malli *Disa*. Kuva: CJBA, KA.
- 197a ja 197b. Pukeutumispöytä *Else*. Kuva: Studio Schalling.
- 198a ja 198b. Carl-Johan Bomanin suunnittelema kalastustarvikelipasto. Kannen intarsian on suunnitellut Maija Taimi ja toteuttanut Hjalmar Ericsson. Valok. Viva. Kuvat: CJBA, KA.
199. Pukeutumispöytä *Grace*. Valok. Viva. Kuva: CJBA, KA.
200. Pukeutumispöytä *Grace*, piirustus. Kuva: CJBA, KA.
201. *Else*-makuuhuoneenkalusto. Kuva: CJBA, KA.
202. Cocktail-kaappi. Kuva: CJBA, KA.
203. Cocktail-kaapin ovien Helsinkiä kuvaavan intarsian piirustus (kopio), jonka Carl-Johan Boman on signeerannut vuonna 1945. Kuva: CJBA, KA.
204. Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa oleva cocktailkaappi (Ac16-4). Lähde: Piirustukset, CJBA, KA. Kuvat: Yehia Eweiss/HKM.

205. Anni Boman istuu Carl-Johan Bomanin suunnittelemissa *CJB-47* sohvassa. Taustalla Maija Taimin suunnittelemat kukkapöydät. Lähde: Boman, Serie K, Fototeket, NM. Kuva: CJBA, KA.
206. *Grace* makuuhuoneenkalusto. Kuva: CJBA, KA.
207. Carl-Johan Boman, *Dublett*-tuoli, 1953. Valokuva Pietinen. Kuva: CJBA, KA.
208. Piirustus patentin ilmoituksesta. Beschreibung der Anmeldung betitelt: "Sitzmöbel mit umstellbarem Sitz und Rückenwand" in der Schweiz, Anmelder Carl Johan Boman, Nr. 72 882, 16.10.1951. Kuva: CJBA, KA.
209. *Pisa*-tuoli. Lähde: IV 1:6, CJBA, KA. Ks. myös Näyttelyiden satoa, *Kaunis Koti* 2/1949. Kuva: CJBA, KA.
210. *Tri*-tuoli. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: Valok. CJBA, KA.
211. Piirustus patentin ilmoituksesta. Beschreibung der Anmeldung betitelt. "Zu Liegestuhl oder Ruhebett umstellbarer Stuhl oder Ruhebett" in der Schweiz, Anmelder Carl Johan Boman, No. 85 220, Priorität Finnland 10.11.1951, 30.10.1952. Kuva: CJBA, KA.
212. Vuodesohva, patentti nro 25879, jätetty 6.4.1949, myönnetty 11.8.1952, PRH, KA. Kuva: CJBA, KA.
213. Boman *Kauneutta Arkeen* -näyttelyssä vuonna 1949. Kuvaamo E. J. Viitasalo. Kuva: CJBA, KA.
214. Bomanin sisustama huone Huonekalumessuilla vuonna 1949. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: CJBA, KA.
215. *Lilli*-kirjoituslipasto. Yksityisomistus.
216. Vaneriselkäinen nojatuoli *C-J. B-49* tai *Rosette*. Valok. Aarne Pietinen Oy. Svensk Formin valokuva-arkistossa kyseisen kuvan taakse on kirjoitettu mallin nimeksi Rosette. Mallin piirustuksissa esiintyy puolestaan nimi *C-J. B-49*. Lähteet: Boman-kokoelma, Museoarkisto, TMK. Ks. myös Kehittykö kotinne teidän kerallanne?, *Kotiliesi* 23/1949; *Decorative Art The Studio Yearbook 1951–52*, 39. Kuva: CJBA, KA.
217. *Universal*-tuoli. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: CJBA, KA.
218. Bomanin ilmoitus Carl-Johan Bomanin leikekirjassa. Kuva: CJBA, KA.
219. Carl-Johan Bomanin suunnittelemat *Dublett*-tuolit osana Carin Bryggmanin järjestämän Kortteerista kotiin -osaston interiöörejä paikallisten liikkeiden järjestämässä kodinsisustusnäyttelyssä Turun VPK:n talolla vuonna 1952. Valok. Hede. Lähde: Leikekirja, IV 2:1, CJBA, KA; *Kotiliesi* 1952, 695. Kuva: CJBA, KA.
220. Kuvitusta artikkeliin "Pohjolan suola" *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1951. Lähde: *Suomen Kuvalehti* 48/1951, 23.
221. *Tri*-tuoli Designmuseon kokoelmissa. Valok. Maija Mäkikalli.
- 222a, 222b ja 222c. *Tvilling*-tuoli. Kuvasarja nähtiin italialaisen *Domus*-lehden triennaalin erikoisnumerossa 259/1951. Kuvat otettiin valokuvaamo Aarne Pietinen Oy:ssä. Kuva: CJBA, KA.
- 223a, 223b, 223c ja 223d. *Tvilling*-tuoli Heinolan museon kokoelmissa. Valok. Maija Mäkikalli. Kuva: Heinolan museo HKMHKME7873:1.
224. Bomanin muunneltava tuoli (kuvassa keskellä) Suomen osastolla Milanon messuilla (Fiera di Milano) huhtikuussa 1951. Kuva: Archivio Storico Fondazione Fiera Milano.
225. Otsikko *Helsingin Sanomissa* 9.10.1953. Kuva: Lehtileikkeet, CJBA, KA.
226. Suomen osasto Milanon 9. triennaalissa. Valok. Otso Pietinen. Lähde: Triennialtryck i ord och brev, *Hufvudstadsbladet* 15.7.1951, IV 2:2, CJBA, KA. Kuva: Designmuseo.
227. Suomen osasto Milanon 9. triennaalissa. Kuva: Archivi Triennale.
228. Suomen osasto Milanon 9. triennaalissa. Valok. Otso Pietinen. Kuva: Designmuseo.
229. Suomen osasto Milanon 9. triennaalissa. Valok. Otso Pietinen. Kuva: Designmuseo.
230. Suomen osasto Milanon 9. triennaalissa. Lähde: *Nona Triennale di Milano: catalogo 1951*, 433. Kuva: Archivi Triennale.
231. Suomalaisia huonekaluja *Domuksen* 9. triennaalin erikoisnumerossa vuonna 1951. Kuvalähde: *Domus* 259/1951 (Primo numero dedicato alla Triennale), 26–27. Kuva: CJBA, KA.
232. *Z*-tuoli. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: CJBA, KA.
233. *BZ*-tuoleja Milanon 10. triennaalin Suomen osastolla vuonna 1954, kuvassa verhon takana vasemmalla. Kuva: Designmuseo.
234. Carl-Johan Bomanin *BZ*-tuoli. Mallin pohjana oli vuonna 1933 patentoidun *Z*-tuolin idea. Valok. Aarne Pietinen Oy. Kuva: CJBA, KA.
235. Suomen osasto Milanon 10. triennaalissa, mahdollisesti Bomanin *BZ*-tuolin selkänöjä juuri ja juuri näky kuvan alalaidassa. Valok. Studio Casali. Kuva: Designmuseo.
236. Suomen osasto Milanon 10. triennaalissa. Valok. Studio Casali. Kuva: Designmuseo.
237. *Dublett*-tuoli *Design in Scandinavia* -näyttelyssä. Kuva: Designmuseo.
238. Bomanin tehdasrakennus, Juhana Herttuan Puistokatu 3, Turku. Valok. Viva. Kuva: CJBA, KA.
239. Bomanin tehdas vuonna 1954. Valok. Kamera-Aitta. Kuva: CJBA, KA.
240. *Aura*-malliston logo. Kuva: CJBA, KA.
241. Kalusteita *Aura Huonekaluja – Möbler* -kuvastossa. Kuva: CJBA, KA.
242. Carl-Johan Bomanin suunnittelema korkeudeltaan säädettävä kalustoryhmä. Kuva: CJBA, KA.
243. Tanskalaisen *Politiken*-lehden artikkeli Carl-Johan Bomanin uudesta tuolista (*Tri*), joka oli esillä

lehden järjestämässä näyttelyssä Kööpenhaminassa. Kuva: CJBA, KA.

244. Norjalaisen Arnestad Brukin esite Bomanin *Dublett*-tuolin eri malleista. Kuva: CJBA, KA.

TIIVISTELMÄ

Laatuhuonekaluja koteihin: Boman, moderni ja suomalaisen huonekalutaiteen murros 1920-luvulta 1950-luvulle

Tutkimuksessa tarkastellaan suomalaisen modernin huonekalutaiteen murrosta 1920-luvulta 1950-luvulle turkulaisen Bomanin puusepäntehtaan (1871–1967) tuotannon näkökulmasta. N. Bomanin Höyrypuusepäntehtas Oy (vuodesta 1924 alkaen Oy N. Boman Ab ja 1937 Oy Boman Ab) oli 1920-luvun alussa Suomen vanhin ja suurin huonekaluja valmistava yritys. Se tunnettiin arvokkaitten, ”loistelioiden” huonekalujen ja sisustusten valmistajana. 1950-luvulle tultaessa Bomanilla suunniteltuja ja valmistettuja tyyppillisiä tuotteita olivat pieninä sarjoina valmistetut yksittäiset huonekalut ja myös pieniin koteihin ajatellut tila säästävät kalusteet. Bomanin valmistamien huonekalujen muutos kytkeytyi laajempaan taideteollisuuden modernin murroksen (modernismi) olosuhteisiin. Tutkimuksessa kysytään, minkälaisia Bomanin tulkinnat modernista huonekalusta olivat ja miten ne muuttuivat kyseessä olevien vuosikymmenten aikana? Tutkittavana ajanjaksona perheyrittäjän toimitusjohtajana oli Carl-Johan Boman (1883–1969), joka oli toiminut tehtaan taiteellisena johtajana vuodesta 1906 alkaen ja suunnitteli huonekaluja vielä 1960-luvulla. Yritys teki yhteistyötä myös muiden arkkitehtien ja taideteollisuusalan suunnittelijoiden kanssa.

Tutkimuksessani nostan esiin Bomanin tuotannosta huonekaluesimerkkejä, jotka liittyivät modernisoituvan kulttuurin ilmiöihin, kuten muutoksiin sukupuolijärjestelmässä (mukavat lepotuolit myös naisten huonekaluina 1920-luvun lopulla), suunnittelijan haluun suojata uusien ideoidensa kaupalliset oikeudet kansainvälisin patentein (Carl-Johan Bomanin vuonna 1933 patentoima Z-tuoli ja myöhemmät patentit), uusiin tapakulttuurin muotoihin (cocktailkaappi 1947), asiakaskunnan laajentumiseen (pienien kotien tilaa säästävät kalustekeksinnöt 1940- ja 1950-luvulla) tai esiintymisiin Suomen taideteollisuuden kansainvälisissä edustusnäyttelyissä (Dublett-, Pisa- ja BZ-tuolit Milanon triennaaleissa 1951 ja 1954).

1920–1950-lukujen suomalaisen huonekalutaiteen ja laajemmin taideteollisuuden modernisoitumiseen kohdistuvaan aikaisempaan historiantutkimukseen nähden Boman tarjoaa omanlaisensa, monipuolisen esimerkin, jonka avulla on mahdollista pohtia uudelleen myös aikaisempia suomalaisen modernin taideteollisuuden ja muotoilun historian tulkintoja mm. huonekalutaiteen suhteesta taidekäsityöhön ja huonekalujen marginaalisesta roolista kansainvälisissä edustusnäyttelyissä 1950-luvun alkupuolella.

Tutkimus paikantuu kulttuurihistorian, muotoilun historian ja materiaalisen kulttuurin historian kentälle. Kerätty tutkimusaineisto on monipuolinen sisältäen mm. huonekaluja, valokuvia, piirustuksia, mainoksia, näyttelyarvosteluja, yrityksen toimintaan liittyviä asiakirjoja sekä huonekalutaidetta koskevaa aikalaiskeskustelua Suomessa. Keskeinen aineistokokonaisuus on tutkimuksen alkuvaiheessa paikantunut Carl-Johan Bomanin työhön liittyvä aineisto, joka nyt sijaitsee Kansallisarkiston Turun toimipisteessä.

Asiasanat: huonekalut, huonekalutaide, moderni, modernismi, näyttelyt, taideteollisuus, taidekäsityö, design, huonekaluteollisuus, aineellinen kulttuuri, esineet, muotoiluhistoria, kulttuurihistoria

ABSTRACT

Quality Furniture for Homes: Boman, Modern, and Finnish Furniture Art, 1920s–1950s

This study examines modern furniture art in Finland from the 1920s through the 1950s, focusing on the furniture designed and produced at the Boman furniture manufacturing company in Turku. Established in 1871, this family business was led in those decades by designer Carl-Johan Boman (1883–1969), who had worked as the artistic director of the company since 1906 and as managing director since 1920. The company also collaborated with other architects and designers. In the early 1920s, N. Boman Ltd was the oldest and largest furniture manufacturer in Finland, known for its skilful cabinetmakers, and expensive luxury furniture sets. By the 1950s, however, the typical products designed and manufactured by Boman included individual pieces of furniture made in small series as well as furniture (such as sofa-beds and space-saving chairs) designed for the small homes built after the war.

This study examines Boman's interpretations of modern furniture and how they changed over the decades of interest. It draws attention to examples of Boman's production that were connected to diverse aspects of modern (or modernising) culture, such as changes in the gender system (as reflected in comfortable easy chairs for women in the late 1920s), the protection of designer's commercial rights through international patents (e.g. the Z chair patented by Carl-Johan Boman in 1933 and his subsequent patents), new forms of lifestyle (a cocktail cabinet in 1947), expansion of the customer base (space-saving furniture inventions for small homes in the 1940s and 1950s) and the presentation of modern, postwar Finland at international design exhibitions after World War II (the Dublett, Pisa and BZ chairs at the Milan Triennials of 1951 and 1954).

With regard to previous historical research on modern Finnish design and, especially, the modernisation of Finnish furniture art from the 1920s through the 1950s, the Boman case makes it possible to reconsider earlier interpretations, for example, of the relationship between furniture and art handicraft (*taidekäsityö/konsthandverk*) or the marginal role of furniture at Finland's international design exhibitions in the early 1950s.

This research positions itself in the fields of cultural history, design history and material culture history. The study's diverse collected research material includes, for example, drawings, photographs, advertisements, Boman furniture, exhibition reviews, documents related to the company's operations and discussions of furniture art and furniture manufacturing in Finland at the time. The most important archival material is Carl-Johan Boman's archives, which were found at the beginning of this study and are now organised and preserved in the National Archives of Finland.

Keywords: furniture, furniture art, modern, modernism, exhibitions, artefacts, industrial art, design, art handicraft, furniture industry, material culture history, design history, cultural history