

Ateljeevaatteen valmistuksen työtavat  
**Salon Kaarlo Forsmanin**  
tuotannossa

Satu Lahti

Käsityötieteen koulutus  
Käsityötieteen pro gradu -tutkielma  
Ohjaaja Ritva Koskennurmi-Sivonen  
Helmikuu 2010  
Helsingin yliopisto

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuksen viitekehys ja kysymystenasettelu	2
1.2	Vaatteet, pukeutuminen ja muoti	4
1.3	Käsityötaito hiljaisena tietona	8
2	LÄHIHISTORIAN TAPAUSTUTKIMUS	11
2.1	Mikrohistorian tutkiminen	12
2.2	Laadullisen aineiston analyysi	13
3	TUTKIMUSAINEISTOT JA NIIDEN ANALYYSI	16
3.1	Aikaisemmat tutkimukset ja niiden käyttö	17
3.2	Lehdistöaineistot	19
3.2.1	Lehdistötekstit ja niiden analyysi	21
3.2.2	Muotikuvat ja niiden käyttö pukuaineiston täydentäjänä	23
3.3	Puku- ja esinetutkimus	25
3.3.1	Salon Kaarlo Forsmanin ateljeepuvut	27
3.3.2	Pukuaineiston analyysi	28
3.4	Teemahaastattelu	29
3.4.1	Muistitieto	29
3.4.2	Haastattelut ja niiden analyysi	30
4	RANSKALAINEN HAUTE COUTURE JA SUOMALAINEN ATELJEEKULTTUURI	34
4.1	Haute couturen alku	35
4.2	Haute couture -talojen kriteerit	36
4.3	Haute couture leviää	37
4.4	Prêt-à-porter	39
4.5	Suomalainen muotialonki ja ateljee	40
4.6	Salonkijaosto	41
4.7	Suomalainen muotialonki ja haute couture	43
4.8	Ateljeompelu suhteessa muuhun ompelutoimintaan	48

5	SALON KAARLO FORSMAN	54
5.1	Muotitaiteilija ja salongin omistaja Kaarlo Forsman	54
5.2	Salongin toiminta	59
5.3	Salongin julkisuus	63
5.3.1	Muotinäytökset	64
5.3.2	Mannekiinit	66
5.3.3	Salonkimuodin kuvat	67
5.3.4	Tyytyväinen asiakas	68
6	VAATTEEN VALMISTUS SALON FORSMANISSA	70
6.1	Suunnittelu, sovittaminen ja muotoilu	70
6.2	Leikkaaminen ja vaatteen kokoaminen	75
6.3	Viimeistely	76
6.3.1	Hihalaput	77
6.3.2	Vyötärölinjan tukijat	79
6.3.3	Alusvaatteiden olkainten pitäjät	81
6.3.4	Silitys ja höyrytys	82
6.3.5	Hinnoittelu	83
6.3.6	Valmiin tuotteen etiketöinti ja pakkaaminen	84
6.4	Ompelun työtapoja	86
6.4.1	Salongissa käytettyjä hyötypistoja	86
6.4.2	Helman kiinnitys	91
6.4.3	Vetoketjun ompelu	98
6.4.4	Pitsikankaan ompelu	103
6.4.5	Vuorittaminen	105
6.5	Kirjonnan ja koristelun työtapoja	112
6.5.1	Helmikirjonta	114
6.5.2	Drapeeraus	122
6.5.3	Poimutukset	130
6.5.4	Rulokoristelut	134
6.5.5	Matlasseekirjonta	140
6.5.6	Salongin oma nappi	143
6.5.7	Sulat ja höyhenet	146

7	JOHTOPÄÄTÖKSET	149
	7.1 Salon Kaarlo Forsman	149
	7.2 Salon Forsmanin ateljeevaatteiden valmistuksen työtavat	151
8	POHDINTA	156
	LÄHTEET	160
	LIITTEET	176

## 1 JOHDANTO

Muotitaiteilija Kaarlo Forsman oli muotisalونkien historiassa erikoinen poikkeus, koska onnistui venyttämään modernin muodin ensimmäistä kautta pitkälle kolmannen kauden puolelle kieltäytymällä uusista, työtä nopeuttavista työtavoista ja pitäytymällä yksilöllisten vaatteiden suunnittelussa yrityksensä loppuun saakka. Kun muut muotialongit joutuivat lopettamaan toimintansa kannattamattomina viimeistään 1970-luvulla, jatkoi Salon Kaarlo Forsman perinteistä salonkikonseptia aina vuodesta 1937 vuoteen 1986 saakka. Salon Kaarlo Forsman oli tunnettu runsaista helmi-kirjonnoista, drapeerauksista ja uskomattomista leikkauksista. Se edusti tiettyä kulttuurista ajanjaksoa ja paikkaa, jossa nainen saattoi teettää koko puvuston hatuista sisäturkkeihin.

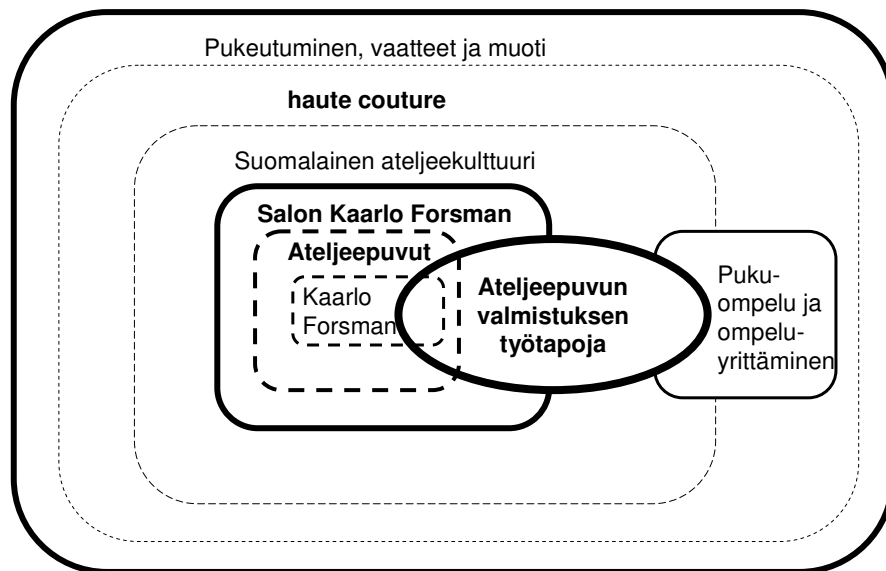
Käsityö ja käsintekeminen ovat historian tutkimisen ohella ensisijaisia kiinnostukseni kohteita. Nämä yhdistyvät ateljeevaatteen valmistuksen työtapojen ja muotialongin tutkimuksessa erinomaisesti, sillä ateljeetyötavat tarkoittavat huippuunsa kehittyneitä käsin, neulan ja langan avulla valmistettuja rakenteita ja yksityiskohtia, joita muotialongeissa tehtiin aina 1970-luvun puoliväliin saakka. Työni keskeisin tavoite on säilyttää näitä työtapoja jälkipolville, koska niistä ei ole suomenkielistä, yhteen koottua, kirjallista materiaalia. Tietoa ateljeissa käytetyistä työtavoista on jonkin verran ammattikoulujen oppimateriaaleissa ja harjoitustöissä, mutta salongeissa muodostui myös omia, kullekin työhuoneelle ominaisia työtapoja (Koskennurmi-Sivonen 27.12.2007).

Tutkimuksessa perehdyn ateljeevaatteen valmistuksen työtapoihin Salon Kaarlo Forsmanin tuotannon pohjalta ja tuon esille, millainen muotialonki Salon Forsman oli. Muodostan myös kuvan Kaarlo Forsmanin elämäntyöstä, koska hän vaikutti eniten salongissaan käytettyihin ateljeevaatteen valmistuksen työtapoihin. Vertailen Salon Forsmanin toimintaa, käytänteitä ja ateljeevaatteen valmistuksen työtapoja Pariisin haute coutureen, joka toimi salonkien esikuvana, sekä muihin suomalaisiin muotialonkeihin yhtäläisyyksiä ja eroja kuvaten. Tuon lisäksi esille, miten ateljee-ompelu erosi tavallisesta ompelutoiminnasta. Lähihistorian tapaustutkimukselle luonteenomaisesti käytän aineisto- ja analyysitriangulaatiota yhdistäen tutkimustiedon, lehdistöaineistot, arkistolähteet, työntekijöiden haastattelut ja pukujen analysoinnin.

Jo tutkiessani Hämeen ammattikorkeakoulussa Wetterhoffin yksikössä muotitaiteilija Riitta Immosen ja ateljeeyrittäjä Katja Anttilan ateljeiden tuotantoa huomasin, miten olennainen osa ateljeekulttuuri konteksteineen oli salongeissa käytetyille työtavoille. Toivoinkin löytäväni uudenlaisia työtapoja ja ateljeekulttuurin piirteitä lähtiessäni valottamaan miespuolisen

muotitaiteilija työtä ja tuotantoa. Tässä tutkimuksessa ateljeetyöhön liittyvät käytänteet ja puitteet on nimetty ateljeekulttuuriksi. Ateljeekulttuurin muodostavat muotialongin työntekijät, asiakkaat, ateljeetyötavat, käytänteet, muotialongin tilat ja itse ateljeepuvut sekä asiakkaan ja omistajan välinen käytös. Salon Kaarlo Forsmanista ei ole aikaisempaa tutkimusta, vaikka hänet mainitaankin suomalaista muodinhistoriaa ja muotialonkeja käsittelevissä teoksissa (Kopisto 1997; Koskennurmi-Sivonen 1998, 2001, 2002, 2008; Lappalainen & Almay 1996; Rovio 2006). Siksi salongista, sen johtajasta ja salongissa käytetyistä ateljeevaatteen valmistuksen työtavoista keräämäni tieto on uusi lisä suomalaisen ateljeekulttuurin kuvaukseen.

### 1.1 Tutkimuksen viitekehys ja kysymystenasettelu



Kuvio 1. Viitekehys.

Viitekehysten (kuvio 1) ytimessä oleva ateljeepuvun valmistuksen työtavojen soikio on ympäröity voimakkaimmalla kehyksellä, koska työtavat ovat tutkimuksen ensisijainen kohde. Ateljeetyötavat perustuvat käsin, neulan ja langan avulla ommeltuihin rakenteisiin ja yksityiskohtiin, jotka olivat muotialonkien käytössä aina niiden lopettamiseen saakka. Muotialonki Salon Kaarlo Forsman, siellä valmistetut puvut sekä Kaarlo Forsmanin elämäntyö ovat myös tutkimukseni kohteena, koska tutkin Salon Kaarlo Forsmanissa tehtyjen pukujen valmistuksen työtavoja. Kaarlo Forsman muotialongin omistajana ja pukujen suunnittelijana vaikutti vahvasti salonkinsa toimintaan ja siellä valmistettujen pukujen ilmeeseen, olemukseen ja niiden tekemisessä käytettyihin työtavoihin.

Forsman oli hyvin tunnettu suomalaisessa salonkimuodissa, joten hänen henkilökuvansa muodostaminen on tärkeää myös ateljeekulttuuriin liittyen. Siksi ateljeetyötavat sitoutuvat kuviosani Salon Kaarlo Forsmaniin ja suomalaiseen ateljeekulttuuriin. Ateljeepuvun valmistuksen työtapojen soikioon liittyy varjomaisesti pukuompelun ja ompeluyrittämisen laatikko. Tällä haluan kuvata pukuompelu yrittämisen ja ateljeetyön yhtymäkohtia ja eroja. Näitä eroja ja yhtäläisyyksiä selvennetään tässä työssä vertaillen.

Suomalainen ateljeekulttuuri kuvaa niitä muotisalongin toiminnan ja olemisen piirteitä, jotka vaikuttivat osaltaan myös Salon Kaarlo Forsmanin toimintaan. Viitekehyksen keskellä olevat itsenäiset ja toisiinsa kiinnittyvät ilmiöt ovat osa niitä ympäröivää suomalaista ateljeekulttuuria. Ateljeekulttuuri muodostuu salongin työntekijöistä, asiakkaista, ateljeetyötavoista, käytänteistä, tiloista ja itse ateljeepuvuista sekä asiakkaan ja omistajan välisestä kanssakäymisestä. Sen vaalimiseen osallistui myös lehdistö julkaisemalla galmourin kyllästämiä muotijuttuja salonkien näytöksistä, ateljeevaatteista ja niiden suunnittelijoista (Salo 2005, 60-61). Salon Kaarlo Forsman kuului myös tunnetuimpien, lähinnä helsinkiläisten muotisalongien ohella Salonkijaostoon, johon kuuluvat liikkeet loivat osaltaan toiminnallaan suomalaista ateljeekulttuuria.

Ritva Koskennurmi-Sivonen löysi monia Pariisin haute couturea jäljitteleviä piirteitä suomalaisten muotisalongien, etenkin tutkimuksensa kohteena olleen Atelier Riitta Immosen salongin toiminnasta tutkimuksessaan *Creating a Unique Dress A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition* (1998). Yhteisiä piirteitä olivat esimerkiksi näyttösten järjestäminen ja pukujen esittäminen elävien mannekiinien yllä sekä pukujen haute couturenomaiset kirjonnat ja samat tai vastaavat materiaalit (Koskennurmi-Sivonen 1998, 121-122). Yhteiset piirteet haute couture -talojen kanssa ja toisaalta Pariisin muodin esikuvallisuus vaikuttivat siihen, miksi haute couture ilmiönä kuvataan tässä tutkimuksessa.

Uloimman viitekehyksen kehän muodostavat muoti, pukeutuminen ja vaatteet, sillä ateljeetyötavoista ja muotialongeista ei voi puhua ilman näihin termeihin viittaamista. Vaatteita tarvitaan pukeutumiseen ja pukeutumisen tarpeesta kehittyi vähitellen muoti. Muoti taas liittyy käsitteeseen haute couture, joka voidaan vapaasti suomentaa huippumuodiksi. Pariisilainen haute couture vaikutti Salon Kaarlo Forsmanin tuotantoon ja siellä käytettyihin ateljeeompelun työtapoihin, vaikka Kaarlo Forsman halusikin omalla kohdallaan vähätellä Pariisin muodin vaikutuksia suunnitteluunsa (Helsingin sanomat 1.11.1980, 26). Haute couturesta Forsman sai kuitenkin yrityksensä toimintamallin ja ateljeevaatteen valmistuksen korkeat laatukriteerit ja työtapamallit.

## **Tutkimuskysymykset:**

1. Millainen muotialonki Salon Kaarlo Forsman oli?
2. Millaisia olivat Salon Kaarlo Forsmanin ateljeevaatteiden valmistuksen työtavat?

### **1.2 Vaatteet, pukeutuminen ja muoti**

Sanoina vaatetus, pukeutuminen ja muoti voivat esiintyä yleis- ja ammattikielessä sekä tieteellisessä tekstissä synonyymeinä, mutta niiden käytöllä voidaan tähdätä myös ilmiöiden ja käsitteiden erotteluun (Koskennurmi-Sivonen 2003a, 1).

Vaate-sanalla on useita merkityksiä. Se tarkoittaa yksittäistä vaatekappaletta tai kangaskappaletta, kuten alttarivaatetta. Se voi tarkoittaa myös kerralla päällä olevia tai jonkin muun kokonaisuuden muodostavia pukimia, pukineita, vaatekappaleita ja asusteita. Tällöin sitä käytetään monikko-muotoisena sanana vaatteet. Vaateen synonyyminä voidaan käyttää esimerkiksi sanaa puku (Koskennurmi-Sivonen 2003a, 1, 3; Nurmi 1998). Tässä työssä nimitän keskeisimpiä tutkimuskohteitani, Salon Kaarlo Forsmanissa valmistettuja käsityötuotteita sekä puvuiksi että vaatteiksi. Tutkin vaatteita artefakteina sekä taidon osoituksena ja ilmentäjänä Kaipaisen (2008, 11) tapaan. Tässä tutkimuksessa esiintyvillä vaatteilla on ollut erityinen sosio-kulttuurinen merkitys, mutta painotan analyysissäni vaatteiden esineellisyyttä, koska tutkin niiden valmistuksessa käytettyjä työtapoja. Tutkimani vaatteet edustavat myös erityislaatuista, häviävää käsityöalaa, mikä tuo tutkimukselle lisäarvoa.

Vaatetus voidaan liittää kaikkiin yhteiskuntiin tai kulttuureihin, joissa ihmiset käyttävät vaatteita eli pukeutuvat (Kawamura 2004, 1). Vaate on persoonallisin esineistämme; se muodostaa lähimmän ympäristömme tarjoten vartalollemme lisäulottuvuutta. Se on myös osa ruumiinkieltämme. (Severa & Horswill 1989, 51.) Vaatteet ovat ihmiselle myös selviytymisen välineitä, sillä niitä käytetään suojaamaan vartaloa. Vaatteita puetaan ylle myös muodin vuoksi; muotia ilmaistaan vaatteilla ja muodin systeemi muuttaa vaateen muodiksi. Tarve vaatteiden käyttöön johtuu myös maailmanlaajuisesta inhimillisestä taipumuksesta kommunikoida symbolein. (Entwistle 2000, 57-58; Kawamura 2004, 1; Koskennurmi-Sivonen 2007, 185)



Vaate on sekä intiimi että yleinen kokemus kehosta (Entwistle 2000, 7). Vaatteen ja kehon välinen tila määrittää erityisesti nuorten sosiaalista identiteettiä ja paikkaa yhteisössä, mutta pukeutumisella luotu tilallisuus on myös konkreettista (Uotila & Koskennurmi-Sivonen 2007, 189). Vaatteet voidaan nähdä neutraaleina, vaikka niiden käyttö on sosiaalista. Niitä voidaan pitää roolien symboleina, sillä niiden avulla voidaan tehokkaasti omaksua ja muokata rooleja (Barnard 1996, 37; Honkavaara 2003, 269). Vaatteilla voi olla myös useampia kuin yksi tarkoitus. Niitä voidaan myös katsoa useammalla kuin yhdellä tavalla (Barnard 1996, 169, 171-172). Vaatteelle annettu merkitys muodostuu katsojan silmien kautta, hänen mielessään. Jos tuote sidotaan toiseen käyttöympäristöön tai -tilanteeseen, muuttuu myös oletusominaisuus toiseksi. (Anttila 1992, 174-175.)

Vaatetus on konkreettinen osa pukeutumista. Pukeutuminen tarkoittaa kaikkea ulkonäön manipulointia, joka tapahtuu vaatetuksella, asusteilla, koruilla, kampauksilla, tatuoinneilla tai lävistyksillä. (Koskennurmi-Sivonen 2003a, 4.) Pukeutuminen on kuitenkin konkreettisimmillaan sitä, että vaate puetaan ylle esimerkiksi kun on kylmä (Uotila 1994, 10). Pukeutuminen on vartalon ja vaatteen käyttäjän persoonan muokkamista. Samalla se kertoo myös käyttäjän kulttuurista, sillä sen avulla voidaan ilmaista esimerkiksi sukupuolta, statusta, ikää, seksuaalisuutta, häveliäisyyttä ja säädyttömyyttä sekä uskontoa. (Damhorst, Miller-Spillman & Michelman 2005; Davis 1992.) Tässä tutkimuksessa käsite pukeutuminen tarkoittaa ulkoasun luomista vaatteiden, asusteiden ja jalkineiden avulla, ateljeevaatteiden ollessa tutkimuksen ensisijaisena kohteena.

Joanne Entwistle (2000, 7) määrittelee pukeutumisen kehon valmistelemiseksi sosiaaliseen maailmaan. Pukeutuminen tekee kehon hyväksytyksi, kunnioittaa sitä ja tekee sen halutuksi. Hänen mukaansa pukeutuminen edellyttää tietoa, tekniikoita ja taitoa sekä ymmärrystä siitä, miten värit, kuviot ja materiaalit yhdistetään sopimaan vartaloon ja käyttäjän elämäntyyliin. Entwistle (2000) keskittyy pohtimaan muotia ihmisvartalon kautta, sillä hänen mukaansa muoti on vartaloon sidonnaista, koska muotia tuotetaan, markkinoidaan ja käytetään puettuna vartalon ylle. Ihmisvartalo on puettu vartalo, ja sosiaalinen maailmamme on puettu maailma.

Neene Honkavaaran (2003, 69) mukaan pukeutumisen koodit saadaan ympäröivästä yhteiskunnasta, mutta lopulliset merkitykset antavat pukeutajat, jotka yhdistelevät vaatteita omalla tavallaan ja omista arvo- ja asennelähtökohdistaan. Hänen mukaansa pukeutuminen on kokonaisvaltaista käsitellen yksilön tarpeet, sosiaalisen vuorovaikutuksen ja ympäröivän kulttuurin. Yksilön näkökulmasta tarkasteltuna ihminen pukeutujana on sekä aktiivinen toimija, että objekti, jota tarkkaillaan. Sosiaalisen vuorovaikutuksen näkökulma pukeutumisessa pohjautuu kommunikaatioon, koska

pukeutumalla yksilö viestittää arvojaan ja asenteitaan ympäristöönsä. Pukeutumisen yksi tärkeä tehtävä onkin ilmaista sellaisia merkityksiä, jotka helpottavat ja nopeuttavat keskinäistä vuorovaikutusta. Yhteenkuuluvuuttakin toteutetaan nimenomaan pukeutumisen keinoin. (Honkavaara 2003, 272-273.) Kulttuurin näkökulma pukeutumiseen on Honkavaaran (2003, 274, 277) mukaan laajin ja monimerkityksisin, sillä ihminen havainnoi ympäristöään kulttuurinsa mukaan ja pyrkii reagoimaan saamansa informaation perusteella.

Muoti määritellään yksinkertaisimmillaan tyyliksi tai tyyleiksi, jotka ovat kaikkein suosituimpia tietynä aikana (Brannon 2000,4). Yleiskielessä muoti tarkoittaa samaa kuin jollakin elämän alalla kulloinkin vallalla olevan maun mukainen yleinen tapa, käytäntö tai makusuunta. Useimmiten ja ensisijaisesti muoti-sanan käyttö liittyy pukeutumiseen (Nurmi 1998). Rajoittuneisuudessaankin länsimainen muotikäsitelmä riittää hyvin salonkimuodin tarkasteluun, koska haute couturen sukulaisena salongit samaistuivat nimenomaan pariisilaiseen muotiin koko salonkimuodin aikakautena, jolloin Pariisi oli länsimaisen naisen muodin keskipiste (Koskennurmi-Sivonen 1998, 8-10; 2002, 3). Laajemmin tarkastellen muoti on kollektiivinen kulutustavara-, käyttäytymis- tai pukeutumistyyli, jonka tietty joukko kuluttajia omaksuu väliaikaisesti, ja jota pidetään sosiaalisesti soveliaana tietynä aikana ja tietyssä tilanteessa (Kawamura 2004, 5; Sproles & Burns 1994, 2-4; Horn & Gurel 1981, 106; Gronow 2001, 10). Määritelmän voi laajentaa koskemaan niin meikkiä ja kampauksia, ihon tekstuuria ja värejä, vartalonmuotoja, asentoja ja eleitä kuin tapoja liikkua, puhua ja käyttäytyä (Nuutinen 2004, 61).

Pukeutumisessakin muoti on monimutkaisempi ilmiö kuin vain vallitseva makusuunta (Koskennurmi-Sivonen 2002, 3). Pukeutumiseen liitetty muoti voidaan jakaa kuviin, kirjoitettuun ja todelliseen muotiin. Muotia voi olla valokuva tai piirros vaatteesta, selostus sen esteettisistä elementeistä sekä itse vaate. (Barthes 1983, 3-5.) Muoti ei ole visuaalinen vaate, vaan se on näkymätön elementti, joka sisältyy vaatteeseen. Vaate itsessään tai sen käyttö ei ole muotia, ennen kuin laaja ihmisryhmä on ottanut sen omakseen. Vaate on kuitenkin luokiteltava muodiksi, ennen kuin se tavoittaa kuluttamisen areenan, sillä ihmiset uskovat ja toivovat, että heidän käyttämänsä vaatteet ovat muotia. Ilman suunnittelijoita vaatteesta ei tule muotia. Suunnittelijat eivät kuitenkaan ole muodin pelikentän ainoat pelaajat, sillä he eivät voi tuottaa muotia ilman yhteistyötä muiden muodin ammattilaisten kanssa. (Kawamura 2005, 1, 4, 57.) Tämä Kawamuran ajatus toteutui myös salonkimuodissa, sillä suunnittelijan luoma muoti ei valmistunut ilman ateljeen työntekijöitä.

Muotiin kuuluu myös esteettisyys, mikä tarkoittaa yksilön tai ryhmän käsitystä itsensä estetisoimisesta. Muodin avulla ilmaistaan yksilöllisyyttä ja identiteettiä, samastutaan sosiokulttuurisiin viiteryhmiin ja erottaudutaan toisista eli sen avulla viestitetään ja kommunikoidaan. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 20-30; 2000, 5-6; 2002, 3-4; Barnard 1996.) Muodin sosiaalinen luonne, pyrkimys samankaltaisuuteen, tulee esille vuorovaikutustilanteissa, sillä muodikkaasti pukeutunut henkilö saa jäljittelijöitä eikä ole koskaan yksin. Henkilön sosiaalinen viiteryhmä määrittelee tyypillisen ja hyväksyttävän pukeutumistavan. Samalla kun muoti yhdistää ryhmää, se myös erottaa ryhmän toisista. (Horn & Gurel 1981, 33, 217, 231; Gronow 2001, 12.)

Muoti voidaan jakaa pintamuotiin, massamuotiin, maailmanmuotiin, huippumuotiin, vastamuotiin sekä muodin klassikoihin (Nuutinen 2004, 64-66). Näytöksissä, joissa vaatteet esitellään, tuodaan uusi muoti virallisesti julkisuuteen (Salo 2005, 10). Pintamuoti (fad, hot item) on vallitsevaa muotia kärjistävä, yhtäkkiä pinnalle nouseva ja pieneen kuluttajajoukkoon vaikuttava, äkkiä katoava muotihullutus. Massamuoti tarkoittaa laajasti hyväksytyä, yleisen maun mukaista muotia, josta on karsittu vaateen hintaa lisäävät yksityiskohdat tai taidokas käsityönjälki (Sproles & Burns 1994, 10, 13). Maailman muoti tarkoittaa jonakin aikana yleisesti levinneitä pukeutumistyyliä, joita tavalliset ihmiset ympäri maailman käyttävät (Koskennurmi-Sivonen 2000). Huippumuodilla viitataan usein kuuluisien muotisuunnittelijoiden luomiin valmisvaatekokoelmiin, joita myydään loisteliaissa muotiliikkeissä. Se on kallista, usein avantgardista ja innovatiivista muotia (Sproles & Burns 1994, 13). Vastamuoti puolestaan, siinä missä huippumuotikin, on pyrkimys irtisanoutua massamuodista. Klassikot taas ovat tyyliä, jotka pysyvät pitkään hyvän maun mukaisina tai jotka eivät koskaan katoa suosioista. Aika ajoin klassikkovaatteista voi tulla uudestaan muotivaatteita (refashion). (Koskennurmi-Sivonen 1998, 21; Nuutinen 1994, 65; Sproles & Burns 1994, 13.)

Muodin keskeisiksi ilmiöiksi Koskennurmi-Sivonen mainitsee ajallisuuden ja muutoksen. Muotia voidaankin tarkastella menneisyyden ja tulevaisuuden välisenä rajana, jossa pala kumpaakin muodostaa nykyhetken. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 14, 20-21.) Sproles ja Burnskin (1994, 1) kuvaavat muotia muutoksena, joka muuttaa ulkomuotoamme päivittäin, viikoittain ja vuosittain. Kawamuran mukaan muoti muuttuu, koska muodin tuotanto tähtää lisääntyvään rahan käyttöön. Uutta muotia luodaan jatkuvasti markkinoiden stimuloimiseksi ja kulutuksen lisäämiseksi. Muodin systeemi tukee muodin muutoksia. (Kawamura 2005, 5.)

Yhdysvaltalaisesta tutkijasta Evelyn Brannonia (2000) mukaillen moderni muoti voidaan jakaa kolmeen aikakauteen. Ensimmäinen kausi oli pariisilaisjohtoisen haute couturen valtakausi ja kesti 1860-

luvulta 1960-luvulle saakka (Brannon 2000, 183). Tuona aikana oli jo useita erilaisia suunnittelijoita eikä vain yhtä vallitsevaa tyyliä, silti tiedettiin selvästi, mikä on in ja out (Koskennurmi-Sivonen 2008, 217). Toinen modernin muodin kausi alkoi, kun valmisvaateteollisuus ja uudet suunnittelijat, kuten Mary Quant astuivat esiin. Aikaan kuului myös, että haute couturen rinnalle syntyi valmisvaateboutiquet ja suunnittelijat tekivät nimestään brandin, Pierre Cardin ja Yves Saint Laurent etulinjassa. Toisen ja kolmannen vaiheen erot eivät ole aivan selvät, vaan kolmannen vaiheen juuret ovat vuosikymmenten takana. Kolmannella aikakaudella Brannon tarkoittaa tyylien sekoittumista ja kuluttajan yksilöllistä osuutta muotien omaksumisessa ja niiden yhdistelyssä suunnittelijoista ja mediasta piittaamatta. (Brannon 2000, 184-187.)

Modernin muodin aikakausi on merkityksellinen työni kannalta, sillä sama vaiheistus näkyy myös suomalaisessa salonkimuodissa ja sen muuntumisessa. Mielenkiintoista on, että tutkimukseni päähenkilö Kaarlo Forsman venytti muodin ensimmäistä kautta pitkälle kolmannen kauden puolelle kieltäytymällä uusista, työtä nopeuttavista työtavoista ja pitäytymällä valmisvaatesarjojen sijasta yksilöllisten vaatteiden suunnittelussa yrityksen loppuun saakka. Modernin muodin vaiheet kuitenkin vaikuttivat salongin toimintaan välillä hiuksen hienosti, välillä suuria muutoksia tuoden. Salongissa valmistettuihin pukuihin muodinvaiheilla oli vähäisin vaikutus.

### **1.3 Käsitteet ja hiljaisena tietona**

Tieto voi olla eksplisiittistä, implisiittistä, intuitiivista, intersubjektivistä tai hiljaista. Eksplisiittinen tieto voidaan ilmaista ja mitata numeroin, matemaattisina kaavoina, kartoina sekä kirjoitettuna sanoina ja lauseina. Intuitiivinen tieto taas on ilman rationaalista ajattelua saatua tietoa. Intersubjektivinen tieto on varmuuden tila, jossa emme ole tietomme kanssa yksin, vaan voimme jakaa sitä yhteisön kanssa. Se onkin subjektien välistä ymmärtämistä kielen, eleiden tai muiden keinojen avulla. (Nuutinen 2004, 116, 118, 121.) Implisiittinen tieto sijoittuu eksplikoitun ja hiljaisen tiedon väliin, koska se tarkoittaa epäsuoraa tai peiteltyä asiaa, joka kuitenkin ymmärretään, vaikka sitä ei ole suoraan ilmaistu (Hurme, Pesonen & Syväoja 2003). Hiljainen tieto (tacit knowledge) on kokonaisvaltaista tietoa, joka perustuu yksilön toimintaan, kokemuksiin, ihanteisiin, arvoihin ja tunteisiin kumuloituen jatkuvasti (Nurminen 2000, 30; Nuutinen 2004, 119). Hiljainen tieto materialisoituu toiminnassa, jossa sen mahdollistavat sisäiseksi opitut skeemat, toisten kanssa jaetut kognitiot, käsitteelliset ja esineelliset työtavat sekä sosiaalinen yhteisöllisyys ja yhteiset kohteet toiminnan jokapäiväisissä tilanteissa (Alanko-Turunen & Pasanen 2008, 105). Hiljaisen

tiedon vaikeutena on sen abstrakti muoto, itsestäänselvyys ja toiminta- sekä tilannesidonnaisuus. Se ei myöskään ole helposti nähtävissä eikä nimettävissä, vaikka sitä voidaan pyrkiä tekemään näkyvämmäksi ja konkreettisemmaksi. (Moilanen 2008, 239.)

Hiljainen tieto voidaan määritellä produktiksi, jolloin siitä voidaan erottaa prosessi eli hiljainen tietäminen. Kontekstisidonnainen hiljainen tietäminen ei ole reflektiivistä, vaan se on välitöntä reagoimista yllättävässä professionaaliossa tilanteessa. Se on myös kyvykkyyttä ratkaista nopeasti ja varmasti ongelmallisia tilanteita tarkoituksenmukaisella ja mielekkäällä tavalla. (Toom 2008, 48, 52.) Produktiksi määritelty hiljainen tieto nähdään ammatilliselle kasaantuvana kontekstuaalisena praktisena osaamisena ja taitoina sekä käsityksinä ja uskomuksina, jotka vaikuttavat ja näkyvät toiminnassa. Hiljaiseen tietopohjaan sisältyy myös tradition myötä karttuneet asenteet ja arvot. Prosessin tai produktin näkökulmat eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan ne voidaan nähdä toisiaan täydentävinä, sillä hiljainen tietopohja karttuu toiminnassa tapahtuvan hiljaisen tietämisen reflektoinnin myötä. (Toom 2008, 48.)

Tässä työssä tieto on lähinnä käsityöhön liittyvää hiljaista tietoa. Hiljaista tietoa ei voi yleensä kuvailla sanoin tai matemaattisesti, kuten ei suurinta osaa käsityötiedostakaan. Mitä lähemmäs taidetta käsityö tulee, sitä vaikeampaa sen kielellinen kuvaaminen on. (Dormer 1994, 14.) Käsityötaidon käytänteet eivät ole helposti kuvattavissa kielellisesti, koska kirjoitettu, puhuttu ja esitetty käsityöllinen toiminta ei ole sama asia kuin toiminta itse. Kielellinen kuvaus ei anna tietoa siitä, miltä tuntuu, kun tietää, miten toimia. Käsityötä on usein myös mahdotonta kääntää teoriaksi, loogiseksi kieleksi tai koodittaa matemaattisesti. Käsityötä harjoittaessaan varsinkin ekspertit kuitenkin käyttävät huolellista omaa kieltään, jonka hienous syntyy materiaalitiedosta, työkalujen käytön tuntemuksesta ja itse prosessista. Tällä tavalla kieltä testataan käytäntöön. (Dormer 1994, 11, 18.) Tutkimuksessani käytän vaatetusalan ammattiterminologiaa siltä osin, kuin se on käytännöllistä ja mahdollista työtapojen kuvaamisessa. Katsoin kuitenkin mahdottomaksi selvittää ateljeetyötapojen hienoutta pelkästään sanallisesti, joten työssä on runsaasti myös kuvallista materiaalia, mikä on toinen alalle tyypillinen tapa tehdä tiedosta intersubjektivistä.

Yksilön henkilökohtaisen hiljaisen tiedon ohella voidaan puhua organisaation hiljaisesta tiedosta. Organisaatioiden hiljaisella tiedolla tarkoitetaan yhteisöllisesti muotoutuneita toimintatapoja ja yhdessä konstruoitua osaamista. (Toom 2008, 52.) Suomalaisia muotusalonkejakin voidaan tarkastella hiljaista tietoa sisältävinä organisaatioina, koska niissä käytetyt ateljeetyötavat siirtyivät työntekijältä toiselle ja salongin johtajalta työntekijälle yleensä kädestä pitäen opettelemalla.

Työtavoista osa oli yleistä ammattitietoa, joka oli opittu ammattioppilaitoksissa ja osa oli kehittynyt yhteisöllisesti muotoutuneiksi toimintatavoiksi, joita siirrettiin vain ja ainoastaan organisaation sisällä (Perkiömäki 25.2.2009). Dormerin mukaan käsityötieto on salaista, ellei sitä ole kirjoitettu mihinkään, vaan tieto on kulkenut henkilöltä toiselle. (Dormer 1994, 21.) Dormerin ajatukseen viitaten voisi sanoa, että työni tekee Salon Forsmaniin liittyvää hiljaista tietoa näkyväksi tiedoksi. Toomin (2008, 53) mukaan hiljainen tieto on vain osittain yksilöiden tai yhteisöjen tiedossa, joten sen täydellinen artikuloiminen saattaa olla hankalaa. Tästä syystä muotusalongeissakin opetettiin työvaiheita kädestä pitäen. Hiljaiseen tietoon liittyy paljon sellaista, joka vallitsee instituutiossa koko ajan, joka ympäröi ja yhdistää siellä työskenteleviä ja joka on ikäänkuin automaattisesti läsnä (Toom, Onnismaa & Kajanto 2008, 7). Muotusalongeissakin ateljeekulttuurille ominaiset piirteet omaksuttiin työskentelemällä osana instituutiota ja elämällä muotusalongin arkea. Merkityksethän siirtyvät, todentuvat ja ilmenevät ihmisten välillä paljolti ei symbolisen prosessin välityksellä: kasvojen ilmeinä, äänenpainoina, eleinä ja ruumiin liikkeinä (Toom & Onnismaa 2008, 14). Käsityön oppimisessa jäljittely on tärkeää, sillä jäljittelemällä osaavaa tekijää oppijan tekninen taito paranee, hänen arviointikykyensä kasvaa ja samalla hän voi löytää skeemoja ja ideoita oikeisiin ratkaisuihin (Dormer 1994, 47-48).

## 2 LÄHIHISTORIAN TAPAUSTUTKIMUS

Tutkimukseni on tapaustutkimus, sillä tutkimuskohteena ovat Salon Kaarlo Forsman ja siellä käytetyt ateljeevaatteen valmistuksen työtavat. Tapaustutkimukselle luonteenomaisesti pyrin keräämään tietoa monipuolisesti ja monella tavalla, jotta voisin ymmärtää ilmiötä entistä syvemmin (Metsämuuronen 2008, 16-17). Tapaustutkimukseni on laadullinen tutkimus, jossa tarkoitukseni ei ole vain selvittää ilmiötä vaan antaa siitä tiheä kuvaus ja kiinnostava käsitteellistys (Eskola & Suoranta 2001, 165). Tutkimustyypiltään laadullinen tutkimus on empiiristä ja siinä on kyse empiirisen analyysin tavasta tarkastella havainto-aineistoa ja argumentoida (Tuomi & Sarajärvi 2002, 21).

Laadullisen tutkimuksen aineistonkeruussa käytetään menetelmiä, joiden tarkoituksena on viedä tutkija lähelle tutkimuksen kohdetta (Kiviniemi 2001, 68). Yleisimmät laadullisen tutkimuksen aineistonkeruumenetelmät ovat haastattelu, kysely, havainnointi ja erilaisiin dokumentteihin perustuva tieto. Laadullisen tutkimuksen aineistona voi olla myös henkilökohtaisia päiväkirjoja, omaelämäkertoja, kirjeitä sekä kuvallista materiaalia ja äänimateriaalia. Aineistonkeruumenetelmiä voidaan käyttää joko vaihtoehtoisina, rinnakkain tai eri tavoin yhdisteltyinä tutkittavan ongelman tai tutkimusresurssien mukaan. Kun yhdistellään useita erilaisia aineistoja samassa tutkimuksessa, on kyseessä aineistotriangulaatio. (Eskola & Suoranta 2001, 15, 69; Tuomi & Sarajärvi 2002, 73.) Jorma Kalelan (2000, 24) sanoin historia välittyi meille lukemattomilla tavoilla. Siksi historiallista ilmiötä tulisi lähestyä useasta suunnasta keräämällä mahdollisimman monipuolinen aineisto. Joissain Laadullisen tutkimuksen oppaissa triangulaatiota suositaan myös tutkimuksen validiteettikriteerinä. Melko selväähän on, että useista lähteistä hankittu aineisto antaa yleensä kattavamman kuvan ilmiöstä. Täytyy kuitenkin muistaa, että triangulaatio on vain yksi vaihtoehto tutkimuksen validiteetin arvioimiseksi. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 140.)

Menneisyys on käsite, joka kattaa kaiken, mikä on tapahtunut tai mitä on ennen nykyhetkeä. Lähihistoriaa voivat olla esimerkiksi poliitikon perustelu viittaamalla jo tapahtuneeseen tai isovanhempien kertomukset nuoruudestaan. (Kalela 2000, 12, 34.) Tutkimukseni kohde Salon Kaarlo Forsman edustaa tiettyä kulttuurista ajanjaksoa lähihistoriassamme, aikaa, jolloin yksilöllisiä vaatteita hankittiin muotialongeista. Lähihistoriaa tutkittaessa tulee olla erityisen tietoinen ajasta ja vapautua sen ylivallasta, koska anakronismin, eli tutkimuskohteen kulttuuriin kuulumattomuuden vaara on erityisen suuri lähihistorian tutkimisen yhteydessä (Kalela 2000, 110, 121). Lähihistorian tutkijalla on myös erityinen aineistonhankintavaltti, sillä hänellä saattaa olla käytössään tutkimansa ajan aikaistietoa, jota voi haastatteluin kerätä (Soikkanen 1995, 121).

Historiantutkimus on vuoropuhelua, jolla on kolme osapuolta. Tutkija käynnistää vuoropuhelun paneutuen informanttien avulla menneestä kertoviin seikkoihin, esittäen kysymyksiä ja etsien vastauksia kysymyksiinsä. Vastauksien pohjalta tutkija tulkitsee menneisyyttä jakaen rakennustyön muiden tutkijoiden kanssa. Saadut vastauksen hän suuntaa lukijoille ja kuulijoille, joihin myös muut tutkijat kuuluvat. (Heikkinen 1996, 16.) Historiantutkimuksen tehtävä on punnita historian ilmiöiden välisistä yhteyksistä esitettyjen väitteiden kestävyyttä. Historiantutkijat työskentelevät ihmisten keskellä tulkiten ihmisten toimintaa ja ajattelua. He eivät kuitenkaan eristä tutkimuksen kohdetta omien aikalaistensa ajattelusta. Etäisyyden ottaminen tutkimuskohteeseen on kuitenkin keskeisin historiantutkijaan kohdistuva vaatimus. (Kalela 2000, 14, 28.)

## **2.1 Mikrohistorian tutkiminen**

Tutkielmani on lähtökohdiltaan mikrohistoriallinen, koska keskiössä on Salon Kaarlo Forsman ja siellä käytetyt ateljeevaatteen valmistuksen työtavat. Mikrohistoriassahan tutkimuksen kohteena tai lähtökohtana ovat suppeahkot, ajallisesti, alueellisesti ja tutkittavien henkilöiden suhteen rajatut ilmiöt (Elomaa 2001, 61). Eli katse on käännetty yhteiskunnallisista rakenteista ja suurista kehityslinjoista pienyhteisöihin, yksittäisiin ilmiöihin, tapahtumaan tai ihmiseen (Ollila 1995, 8). Tutkin Salon Kaarlo Forsmania eli eräänlaista pienyhteisöä sekä Kaarlo Forsmania joka omisti kyseisen muotialongin eli mikrohistorian näkökulmasta tutkin ihmistä. Pohjimmainen mielenkiintoni suuntautuu kuitenkin Salon Kaarlo Forsmanissa käytettyihin ateljeevaatteen valmistuksen työtapoihin, jotka mikrohistoriallisesta näkökulmasta voitaisiin nimetä esimerkiksi ilmiöksi.

Mikrohistoria ei tarjoa tutkimuksen tekemiseen ennaltamäärättyjä sääntöjä, vaan sen näkemyksen mukaan päinvastoin jokaista tutkimuskohdetta ja lähdeaineistoa pitäisi tarkastella sen omilla ehdoilla. Lähinnä mikrohistoria onkin tietynlainen näkökulma menneisyyteen. (Elomaa 2001, 72-73) Mikrohistoriallinen tutkimus on usein lähtenyt liikkeelle yhdestä, poikkeuksellisesta lähteestä. Tutkijat ovat pysähtyneet kuuntelemaan, mitä näillä epätavallisilla lähteillä on kerrottavana, eivätkä ole ohittaneet niitä erikoisuuksina ja poikkeuksina. (Ginzburg 2007, 34-36.) Uuden mikrohistorian sanotaan haluavan tutkia nimenomaan poikkeuksellista tyypillistä. Poikkeuksellista voi olla tärkeän ihmisen elämä tai jokapäiväinen tapahtuma, joiden merkitys ulottuu laajalle alueelle. Tyypillisuus voi olla tavallinen ihminen tai jokapäiväinen tapahtuma, joka edustaa suurempaa joukkoa. Tutkittaessa ”tyypillisiä poikkeuksia” lähdeaineiston uusi käyttötapa, esimerkiksi merkityksettömältä tuntuva pieni yksityiskohta, voi tarjota uuden näkökulman uuden hypoteesin tai teorian



esittämiseksi. (Peltonen 1999, 21-22, 62-63; Peltonen 2006, 161.) Mikrohistoriassa on korostettu abduktiota eli yksityisestä yleiseen etenevää päättelyä, joka lähtee liikkeelle ilman valmista teoriaa, tutkimuksen rakennusprosessina. Mikrotarkastelun ei kuitenkaan tarvitse päätyä empirismiin, vaan se voi olla lupaus uusista suurempia kokonaisuuksia koskevista yleistyksistä. (Ollila 1995, 11; Peltonen 1999, 38.)

Tutkijan kysymyksen ollessa lähtökohtana, on selvitettävä mitä lähteitä tarvitaan, jotta voitaisiin vastata tähän kysymykseen (Kalela 2000, 93). Historiallisia lähteitä ovat kaikki ne havaintojemme ulottuvilla olevat esineet, jotka sisältävät informaatiota ihmisen elämästä. Jäänteeksi nimitetään esinettä tai asiaa, jolla ei ole erityistä informaation välittäjää, jonka kanssa tutkija voisi käydä vuoropuhelua. (Heikkinen 1973, 24; 1996, 69.) Lähde on luonteeltaan abstrakti, ei konkreettinen käsite, sillä vaikka historiantutkijan todistuskappaleet ovat konkreettisia, ovat ne silti mykkiä. Lähde voi olla todiste jostain ilmiöön liittyvästä, se voi toimia jälkeenä johonkin tavoiteltavaan tai se voi viitata itse tarkasteltavaan ilmiöön. Lähteen tehtävän selvittäminen tapahtuu täsmentämällä sen viitteitä koskevaa oletusta ja arvioimalla lähteen pätevyyttä todisteena. (Kalela 2000, 95-97)

Mikrohistoria ottaa vakavasti sellaisetkin lähteet, joita historiallinen lähdekritiikki on pitkään väheksynyt niiden subjektiivisuuden ja kulttuurisidonnaisten vääristymien vuoksi, sillä juuri näiden vääristymien kautta voi olla mahdollista tavoittaa menneisyyden ihmisten ajattelutapoja (Elomaa 2001, 63). Kalela on jopa kyseenalaistanut lähdekritiikin käsitteen esittämällä, että pitäisi pikemminkin puhua lähteiden lukemisesta. Hän esittää, että tutkimuksessa tulisikin keskittyä pikemminkin hedelmälliseen tietoon varman tiedon sijaan. (Kalela 2006, 75-76.) Tiedot on kuitenkin edelleen syytä tarkistaa niin monesta lähteestä kuin suinkin on mahdollista, muistaen samalla, että lähteet ovat todistusvoimaltaan erilaisia. Siksi asianmukaiset lähteet eivät yksinään riitä tekemään tutkimusta, vaan tarvitaan vielä lähteiden kriittistä erittelyä (Hietala 2001, 22; Kalela 2000, 163).

## **2.2 Laadullisen aineiston analyysi**

Laadullisen aineiston analyysissä voi pitäytyä tiukasti aineistossa tai pitää aineistoa teoreettisen ajattelun lähtökohtana, apuvälineenä tai lähtökohtana tulkinnoille. Laadullisen aineiston analyysin tarkoituksena on tehdä aineistoon selkeyttä ja siten tuottaa uutta tietoa tutkittavasta aiheesta. (Eskola & Suoranta 2001, 137, 145.) Laadullinen aineisto ei sellaisenaan kuvaa todellisuutta, vaan todellisuus välittyy tukinnallisten prismojen tai tarkasteluperspektiivien välittämänä. Siksi analyysi-

vaihe ja siitä syntyneet tulokset ovat laadullisen tutkimuksen kulmakivenä. (Eskola & Suoranta, 2001, 208; Kiviniemi 2001, 71-72.) Koska aineiston kerääjänä on tutkija itse inhimillisenä olentona, voi aineistoon liittyvien tulkintojen katsoa kehittyvän tutkijan tietoisuudessa vähitellen tutkimusprosessin edetessä. Tällainen prosessorientoitunut laadullinen tutkimus edellyttää tutkijalta, että hän tiedostaa oman tietoisuutensa kehittymisen tutkimuksen kuluessa ja hänellä on myös valmiuksia tutkimuksellisiin uudelleenlinjauksiin. Keskeistä onkin löytää tutkimuksen edetessä ne johtavat ideat, joihin nojaten tutkimuksellisia ratkaisuja tehdään. (Kiviniemi 2001, 68-69, 71.).

Analyysin perusta on aineiston kuvailu. Kuvaileminen tarkoittaa pyrkimystä kartoittaa henkilöiden, tapahtumien tai kohteiden ominaisuuksia tai piirteitä. Laadullisen aineiston analysointi on usein aineistolähtöistä, sillä aineistosta käsin jäsennetään ne teemat, jotka ovat tutkittavan ilmiön kannalta merkityksellisiä (Kiviniemi 2001, 68). Aineistoa olisi luettava kokonaisuutena moneen kertaan sillä se, miten hyvin aineisto on tullut tutuksi, vaikuttaa analyysin laatuun. Laadullisen aineiston luokittelu, teemoittelu tai tyypittely on olennainen osa analyysiä, sillä se luo pohjan, jonka varassa haastatteluaineistoa voidaan myöhemmin tulkita, yksinkertaistaa ja tiivistää. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 143,147; Tuomi & Sarajärvi 2009, 93.) Luokittelussa jäsennetään tutkittavaa ilmiötä vertailemalla aineiston osia toisiinsa. Luokilla on oltava jokin yhteys jossakin suhteessa johonkin analyttiseen kontekstiin ja niille on löydettävä myös empiirinen pohja (Hirsjärvi & Hurme 2008, 147). Teemoittelu voi olla luokituksen kaltaista, mutta siinä painottuu, mitä kustakin teemasta on sanottu. Ideana onkin etsiä aineistosta tiettyä teemaa kuvaavia näkemyksiä. Aineiston hankinnan tapahtuessa teemahaastattelulla, teemat muodostavat jo itsessään jäsennyksen aineistoon. Tyypittelyssä aineisto ryhmitellään tyyppiesimerkeiksi. Tyypittelyssä tiivistetään joukko samaa teemaa koskevia näkemyksiä yleistykseksi. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 93.) Tässä tutkimuksessa teemoittelen haastatteluaineistoa, lehdistöaineistoa, kirjallisia dokumentteja sekä pukuaineistoa saadakseni vastauksia tutkimuskysymyksiini. Toisaalta luokittelen lehdistöaineiston kuvallista materiaalia verratakseni sitä keräämäni pukuaineistoon.

Luokittelu ja aineiston koodaaminen ovat vain välivaiheita analyysin rakentamisessa, sillä pyrkimyksenä on ymmärtää ilmiötä monipuolisesti ja kehittää sellainen teoreettinen näkökulma tai malli, johon luokiteltu aineisto voidaan sijoittaa (Hirsjärvi & Hurme 2008, 149-150). Laadullisen aineiston käsittely on sekä analyysiä että synteesiä. Analyysissä eritellään ja luokitellaan aineistoa, synteesissä pyritään luomaan kokonaiskuvaa ja esittämään tutkittava ilmiö uudessa perspektiivissä. Synteesissä siis edetään takaisin kokonaisuuteen, tulkintaan ja ilmiön teoreettiseen uudelleen hahmottamiseen. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 143-144.) Aineiston tulkinnalla on tarkoitus päätyä

onnistuneisiin tulkintoihin aineiston pohjalta. Samaa tekstiä voidaan tulkita monin tavoin ja eri näkökulmista. Tulkinta on onnistunut silloin, jos lukija pystyy omaksumaan saman näkökulman kuin tutkija ja löytää tekstistä ne asiat, jotka tutkijakin löysi. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tulkintoja aineistosta tehdään sisäkkäin tai useissa vaiheissa. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 151.)

Sisällönanalyysi on Tuomen ja Sarajärven (2009, 91) mukaan perusanalyysimenetelmä, jota voidaan käyttää kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä. Sitä voidaan pitää paitsi yksittäisenä metodina myös väljänä teoreettisena kehyksenä, joka voidaan liittää erilaisiin analyysikokonaisuuksiin. Sisällönanalyysi tarkoittaa pyrkimystä kuvata esimerkiksi tekstin sisältöä. Sisällönanalyysi käyttää hyväkseen teemoittelua, laskemista ja yhteyksien tarkastelua. Sillä pyritään järjestämään aineisto tiiviiseen ja selkeään muotoon kadottamatta sen sisältämää informaatiota. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 153; Tuomi & Sarajärvi 2009, 106, 108.) Teemoittelevassa sisällönanalyysissä nostetaan huomion kohteeksi tutkimusongelmaa valaisevia teemoja. Näin on mahdollista vertailla tiettyjen teemojen esiintymistä ja ilmenemistä aineistossa. (Eskola & Suoranta 2001, 175-176.) Sisällönanalyysi voidaan siis suorittaa hyvin erilaisia analyysitapoja käyttäen laadullisen aineiston analysoimiseksi. Sisällönanalyysin vaiheetkin etenevät laadullisen tutkimuksen yleisten piirteiden mukaan (vrt. Tuomi & Sarajärvi 2009, 109). Tässä tutkimuksessa tarkoitan sisällönanalyysillä aineiston sisällön ilmaisemista, aineiston järjestelyä ja erittelyä sekä luokittelua ja teemoittelua. Järjesteltyä aineistoa käytän tulkintojeni perustana.

### 3 TUTKIMUSAINEISTOT JA NIIDEN ANALYYSI

Käytin tutkielmassa aineisto- ja analyysitriangulaatiota, koska halusin saada mahdollisimman monipuolisen aineiston Salon Kaarlo Forsmania ja siellä valmistettujen ateljeevaatteiden valmistuksen työtapoja kuvatakseni. Ateljeepuvun valmistuksen ja ateljeekulttuurin kontekstin kuvaamiseen sain apua muutamista aikaisemmista tutkimuksista, jotka esittelen kappaleessa 3.1. Lähtiessäni tutkimaan Salon Kaarlo Forsmania, oli ainoat kirjalliset lähteeni kahden kirjan pari kappaletta (Kopisto 1997; Lappalainen & Almay 1996), joissa Salon Forsmanista kerrottiin kuvin ja sanoin. Näiden lisäksi olin törmännyt Salon Forsmaniin Ritva Koskennurmi-Sivosen tutkimuksissa (1998, 2001, 2002, 2008), joissa Forsman mainittiin sivuhuomioina. Näiden lähteiden pohjalta lähdin selailemaan ensin aikakauslehtiä ja muutamia sanoma-lehtiartikkeleita. Koskennurmi-Sivosen kirjojen lähteiden avulla paikallistin eri lehdissä ilmestyneitä artikkeleita, jotka muuten olisivat jääneet minulta huomioimatta. Olisi ollut mahdotonta gradun puitteissa selata läpi kaikki Salon Forsmanin toiminnan aikana ilmestyneet aikakauslehdet ja sanomalehdet. Päädyin selaamaan muutamia keskeisiä aikakauslehtien vuosikertoja, joista tärkeimpänä Eeva-lehti. Artikkeleiden tekstien ohella merkittävää materiaalia työni kannalta olivat myös muotikuvat, joista saatoin analysoida käytettyjä kirjonnin ja koristelun työtapoja. Ne kertoivat myös Forsmanin suunnittelulle ominaisesta tyylistä ja muotokielestä. Teemoittelin kirjallista aineistoa ja lehdistöaineistoa tutkielman alustavan sisällysluettelon pohjalta ja lisäsin teemoja aineistolähtöisesti.

Salon Forsmanissa valmistettujen pukujen analyysi oli keskeinen menetelmä ateljeevaatteen valmistuksen työtapojen selvittämisessä. Laadin tutkituista puvuista tiedonantokortit, joiden tietojen pohjalta valitsin esiteltävät ompelun- ja viimeistyksen työtavat. Muistiin merkittävää tietoa rikastin teemahaastatteluiden ja vanhojen pukuompelukirjojen tietojen avulla. Haastatteluaineiston tiedot olivat pääosassa selvittäessäni ateljeevaatteen suunnittelua ja muotoilua sekä valmistuksen prosessia. Pukujen kirjonnin ja koristeluiden työtapojen esittelyyn hain haastatteluiden ohella tukea myös lehdistöaineiston muotikuvista. Haastatteluaineistot täydensivät ateljeekulttuuri osiota ja toimivat pääinformaatiokanavana luodessani Forsmanin salongin toiminnan kuvausta ja Kaarlo Forsmanista kertovia kappaleita.

### 3.1 Aikaisemmat tutkimukset ja niiden käyttö

Ritva Koskennurmi-Sivonen (1998, 2002, 2008) on tutkinut suomalaista salonkimuotia keskittyen Atelier Riitta Immosen toimintaan ja tuotantoon. Immosen elämää, työtä, tuotantoa ja media-näkyvyyttä valottavassa kirjatrilogiassa suomalaista salonkimuotia on käsitelty aina suhteessa esikuvaansa, Pariisin haute coutureen. Koskennurmi-Sivosen tutkimukset toimivat primaarina kirjallisuuslähteenäni, koska ne valottavat tarkasti samaa aikakautta ja niitä teemoja joihin tutkielmassani keskityn. Ne toimivat myös tutkimuksen vertailukohteena, koska muutamat Koskennurmi-Sivosen muotisalonneihin liittämät seikat, kuten vaateen kaavoitus, tapahtuivat Salon Forsmanissa muista salongeista poikkeavalla tavalla. Toisaalta yhteisiä piirteitä löytyy myös paljon.

Väitöskirjallaan, *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition* (1998), hän avasi Riitta Immosen ateljeeta koskevan tutkimussarjansa. Väitöskirjassa hän kuvasi Riitta Immosen uraa suunnittelijana ja hänen suunnitteluprosessiaan uniikin vaateen suunnittelemisessa. Koskennurmi-Sivonen oli kiinnostunut myös Immosen asiakkaiden ajatuksista puvun ja uniikin puvun näkökulmaa valottaakseen. Ennen seuraavan pidemmän tutkimuksensa julkaisua Koskennurmi-Sivonen kirjoitti artikkelin teokseen *Visio ja taito*. Artikkelissa hän kertoi kattavasti Helsingin muotisalongeista (2001). Artikkelini toimi tärkeänä aineistona tämän tutkielman muotisalongeja koskevassa osiossa. Vuonna 2002 Koskennurmi-Sivonen julkaisi tutkimussarjansa toisen teoksen, *Salonkimuoti lehdistössä; Atelier Riitta Immonen kuvissa ja teksteissä 1945-1985*. Kirjassa hän keskittyy salonkimuodin julkisuuteen lehdistöaineiston välityksellä. Teoksen myötä koin itsekini välttämättömäksi kuvata tutkielmassani myös Salon Forsmanin julkisuutta. Riitta Immosen merkittävää muotitaiteilijauraa kuvaavan trilogian viimeisenä osana Koskennurmi-Sivonen julkaisi teoksen; *Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan* (2008). Siinä kuvataan Atelier Riitta Immosen elämää ja uraa vaihe vaiheelta sanoin ja kuvin.

Marjatta Heikkilä-Rastastaan väitöskirja vuodelta 2003; *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun* suunnittelijan näkökulmasta, sivuaa tutkielmani aihetta, koska tamperelainen muotisuunnittelija Kaisu Heikkilä valmisti teollisen tuotannon ohella atelierpukuja samoina vuosikymmeninä kuin Salon Forsman. Heikkilä-Rastas on pohtinut tutkimuksessaan Pariisin ja haute couturen merkitystä Kaisu Heikkilän ateljeen syntyyn, toimintaan ja Heikkilän suunnitteluun. Haute couture oli tärkeä myös Kaarlo Forsmanille.

Minna Kaipaisen (2008) tutkimuksen kohteena oli suomalainen vaatturitoiminta vaatturialan asiakas- ja ammattilehtien näkökulmasta sekä yksittäisen maalaisvaatturin toiminta 1920-1960-lukujen aikana. Vaatturitoiminnan tutkimuksessa Kaipainen keskittyi sekä sen kehitykseen ja muutokseen että asiakas ja ammattilehtien sekä niiden taustatahojen osuuteen vaattureiden toiminnassa. Eteläkarjalainen maalaisvaatturi, jonka vaateenvalmistuksesta ja tuotteista, toiminnan laajuudesta ja kannattavuudesta sekä siinä tapahtuneista muutoksista Kaipainen oli kiinnostunut, oli Einari Tiainen. Oman tutkielmani kannalta mielenkiintoisinta Kaipaisen väitöskirjassa oli hänen esittämänsä tutkimus vaatturitoiminnan erityisyydestä muuhun käsityömäiseen ompelutoimintaan verrattuna. Tartuinkin hänen laatimaansa vaattureiden ja ompelijoiden toimintaa tyypittelevään kuvioon, jota muokkasin ateljeeompelun ja tilausompelun vertailuun sopivaksi. Tavoitteenani oli selventää ateljeeompelun eroja tavalliseen ompelutoimintaan verraten. Kaipaisen tutkimuksen mukaan maalaisvaatturin toiminta erosi samalla paikkakunnalla toimineiden ompelijoiden toiminnasta asiakkaiden ja tehtyjen vaatteiden suhteen. Vaateenvalmistus jakautui vaatturin ja ompelijan työksi sukupuolen, miesten ja naisten vaatteiden suunnittelun ja valmistuksen tradition ja arvojen sekä tehtyjen vaatteiden tyyppien ja niiden rakenteellisten eroavaisuuksien mukaan. Kaipainen havaitsi vaatturitoiminnassa myös piirteitä ateljeetoiminnasta, jossa perinteiset työmenetelmät ovat olennaisia. (Kaipainen 2008.)

Claire B. Shaeffer on amerikkalainen tutkija, joka on kirjoittanut kirjoja couturen ompelutekniikoista eli korkealaatuisista vaateen valmistuksen työtavoista. Hänen kirjansa *Couture Sewing Techniques* (1994) ja *High-Fashion Sewing Secrets from the World's Best Designer* (1997), toimivat tutkielmani ateljeevaateen ompelun tekniikoita koskevan osion innoittajina ja esikuvina. Kirjoista sain myös taustatietoa valitsemini työtapoihin, koska Shaefferin esittelemät ompelutekniikat ovat osin samoja, kuin Salon Forsmanissa käytetyt ateljeevaateen valmistuksen työtavat. *Couture Sewing Techniques* esittelee haute couturen ompelutekniikoiden ohella vaateen tilaamistapahtumaa, haute couturea ilmiönä ja vaateen muotoilua ja yksityiskohtien valmistusta. Kirjassa ompelutekniikat perustuvat käsin, neulan ja langan avulla tehtävään ompeluun, kuten Forsmanin muotisalongissakin. *High-Fashion Sewing Secrets* keskittyy yksityiskohtien, kuten napinläpien, taskujen, kaulusten ja helman ompeluun sekä erilaisten saumarakenteiden valmistamiseen. Tässä kirjassa yksityiskohdat valmistetaan pääosin koneella ommellen.

Muutamien 2000-luvun pro gradu -tutkielmien aiheet sivuavat ateljeetyötä. Silja Immosen pro gradu; Jännemmän näköinen vaate; Yksilöllisen vaateen suunnittelu ja valmistus Bertha Puiston ateljeessa (2004), liittyi kaikkein lähimmin tutkielmani aiheeseen. Tutkielmassaan Immonen kuvaa Bertha

Puiston ateljeeta sekä Puiston suunnittelua ja ateljeevaatteen valmistusta. Annika Gummeruksen pro gradu (2006), Uskollinen unelma ja Paratiisilintu, Suunnittelijoiden mielikuvat yksilöllisen vaatteen suunnitteluprosessissa, tarkastelee ja kuvailee ateljeeompelimon suunnittelijan mielikuvia yksilöllisen vaatteen suunnitteluprosessissa. Aineistona Gummeruksella on kolmen suunnittelijan haastattelut. Haastateltavien joukossa on pääinformanttini, ateljeeyrittäjä Taimi Perkiömäki. Siksi olin kiinnostunut gradun sisällöstä. Tutkielman tuloksena oli, että suunnittelijat peilaavat jokaista suunnitteluprosessia mielikuvaan esteettisestä, toiminnallisesta ja ilmaisullisesta vaatteesta. Myös tutkimukseni kohde muotitaiteilija Kaarlo Forsman kiinnitti aina ensin huomiota vaatteen esteetiikkaan. Gummeruksen mukaan suunnitteluprosessin lopputuloksena oleva vaate edustaa ateljeeompelimoissa tinkimätöntä käsityötaitoa. Tutkimiensa suunnittelijoiden innoittajina toimivat etenkin materiaalit, kuten Kaarlo Forsmanillakin. Hänen suunnittelunsa lähti liikkeelle asiakkaalle ja hänen tarpeisiinsa sopivan materiaalin valinnalla.

### **3.2 Lehdistöaineistot**

Kalelan (2000, 24) sanoin rakennukset, pensaat, kadut ja puistot eivät anna sellaisinaan tietoa historiasta, vaan niiden antaman informaation tueksi tarvitaan selostuksia tai kertomuksia. Vaikka tutkimukseni primaariaineistona toimivat Salon Kaarlo Forsmanissa valmistetut ateljeepuvut, tarvitsi suoritettu pukututkimus tuekseen haastatteluja ja aikalaisdokumentteja, tässä tapauksessa aikakauslehtien ja sanomalehtien artikkeleita sekä arkistolähteitä. Otin aikakauslehtien ja sanomalehtien artikkelit osaksi tutkimukseni aineistoja siksi, että Salon Kaarlo Forsmanista oli löydettävissä hyvin vähän muuta kirjoitettua ja kuvallista materiaalia. Myös ateljeekulttuuri tunnelmineen avautui ihan uudella tavalla salonkimuodin kulta-ajan aikakauslehtien kuvia selaamalla ja tekstejä lukemalla.

Aikakauslehtiä pidetään erityisen hyvin aikaa ja elämäntapaa heijastavina medioina, ja lehdissä ylipäänsä säilyy tietoa sellaisista asioista, joista ei ole muuta dokumenttia. Naistenlehdet, kuten päälehdistöaineistonani olleet Eeva-lehdet, ovat arkistoineet olennaisen osan siitä, mitä maassa on tapahtunut. (Aikasalo 2000, 21, 24; Kivikuru 1996, 1-5.) Sanomalehti taas on ollut koko modernin ajan läntisessä maailmassa tärkeä mielipidevaikuttaja ja poliittinen voima (Heikkinen 1996, 100). Näitä arkistoja ei Aikasalon (2000, 24) mukaan menneisyyden tutkijoilla ole varaa jättää käyttämättä. Tiedotusvälineiden vaikutusvallan luonne on nimenomaan kielellinen ja diskursiivinen. Joukkotiedotusvälineillä yleensäkin on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, arvoihin, sosiaalisiin suhteisiin ja sosiaalisiin identiteetteihin. Ne tekevät asioista merkityksellisiä sen avulla, miten ne

esittävät asiat. (Fairlough 1997, 10.) Siksi lehdistöaineistoakaan ei pidä ottaa suorana todellisuuden kuvauksena, sillä kukin lehti valitsee ja muokkaa niitä aineistoja, joista tekstit lehteen rakennetaan (Aikasalo 2000, 24; Kostianen 2001, 75; Töyry 2005, 37). Lehdissä olleet Salon Kaarlo Forsmanin muotikuvatkin keskittyivät näyttäviin juhlapukuihin, vaikka näytöksissä todellisuudessa esiteltiin naisen koko puvusto; päällystakit, hatut, arkipuvut ja juhlapuvut (Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009). Lehtien on myös myötäiltävä lukijoidensa mielipiteitä, sillä lehti lakkaa, jos sen edustamat ihanteet eivät saa vastakaikua lukijoissa (Heikkinen 1996, 101-102). Tekstien, yhteiskunnan ja kulttuurin välinen suhde tulee ymmärtää myös dialektiseksi; vaikka tekstit muotoutuvat sosiokulttuurisesti, ne myös muovaavat kulttuuria ja yhteiskuntaa. Tiedotusvälineiden tekstit ovatkin herkkiä yhteiskunnallisten muutosten mittareita (Fairlough 1997, 51, 83). Muoti ja media ovat siinä mielessä samantapaisia sosiokulttuurisia ilmiöitä, että ne samanaikaisesti sekä heijastavat ympäröivää todellisuutta että luovat sitä (Koskennurmi-Sivonen 2002, 7).

Roland Barthes, ranskalainen lingvisti ja semiootikko, tutki muotia 1950-luvun lopun muotilehtien tekstien perusteella ja kirjoitti kiistellyn teoksen, *The Fashion System*, tutkimukseensa perustuen (Barthes 1983; vastaväitteitä esittää esim. Koskennurmi-Sivonen 2000, 18-21). Kuten Koskennurmi-Sivonenkin (2002, 20) huomioi, Barthes kiinnitti oivallisesti huomiota tiettyihin tekstin ominaisuuksiin. Barthesin mukaan kuvan merkitys ei ole koskaan varma, sillä kuvassa on loputon määrä mahdollisuuksia. Sanat voivat kertoa kuvasta tarkemmin, sillä teksti voi kiinnittää huomion yksityiskohtiin ja kertoa kätkeytyjen ominaisuuksien olemassaolosta. (Barthes 1983, 12-16.) Tutkiesani muotipukujen kuvia aikakausi- ja sanomalehdistä, törmäsin usein näihin tekstin erityisominaisuuksiin, sillä useimmat kuvat olivat mustavalkoisia ja varsinkin vanhimmat kuvat epäselviä. Lisäksi suurin osa lehdistöaineistosta oli kopioitavissa ainoastaan musta-valkoisena, enkä päässyt aineiston alkulähteille, värikuvia tutkimaan. Tällöin kuvateksti tarkensi pukujen värejä ja yksityiskohtia. Kuvateksteistä sain tietoa myös käytetyistä materiaaleista, jotka antoivat tärkeää informaatiota mahdollisista valmistusteknisistä seikoista.

Aikakauslehtien kuvat muodostavat kirjavan joukon: valokuvia, piirroksia ja merkkejä sekä artikkeleissa että mainoksissa (Aikasalo 2000, 34). Aikakausilehdissä kuva ja teksti liittyvät aina toisiinsa, sillä kuvat ovat kerronnassa ensisijaisia, koska näemme tapahtumat ennen kuin niistä kerrotaan meille. Sanallinen selvitys taas identifioi kuvien ihmiset, miljööt ja tapahtumat sekä niiden taustat tarkemmin kuin pelkkää kuvaa katsomalla on mahdollista tulkita. (Kivikuru 1996, 54; Fairlough 1997, 16.) Lehdistöaineiston muotikuvat olivat tässä tutkielmassa tärkeä pukuaineiston täydentäjä. Aikasalokin (2000, 34) totesi, että pukeutumista koskevassa tutkimuksessa kuvia ei voi



jättää huomiotta. Tein muotikuvien puvuista luokittelemalla analyysiä, jossa myös kuvateksteillä oli merkittävä sija. Räsänen (1995, 95) mukaan kuvien havainnointi ja tulkinta ei ole neutraalia, vaan ennakkokäsityksiin, ideologiaan ja omaan aikaansa sidottua. Tulkinnan lähtökohdaksi voi kuitenkin ottaa sen, että kuvia voi ymmärtää, sillä saman kulttuurin sisällä merkkien merkitykset on sovittu, ne ovat vakiintuneet ja kaikki ymmärtävät ainakin jossain määrin toisiaan (Hietala 2001, 31-32).

### **3.2.1 Lehdistötekstit ja niiden analyysi**

Eeva-lehtien vuosikerrat aina vuodesta 1945 vuoteen 1986 saakka muodostivat tärkeimmän lehdistöaineistoni. Eeva ilmestyi vuodesta 1933 alkaen sisältäen runsaasti muotia käsittelevää materiaalia, vaikkei siitä tullutkaan varsinaista muotilehteä. (Koskennurmi-Sivonen 2002, 12). Koskennurmi-Sivonen oli huomionut Salon Forsmanin erityisaseman Eeva lehdessä, sillä hän toteaa, että Kaarlo Forsmanin salongin näytöspuvut näkyivät muita enemmän Eevassa. Forsmanin suunnittelemista puvuista oli koostettu näyttävimmät kuvasivut ja kannet. Nämä kommentit, sekä Eevan ilmestyminen koko Salon Forsmanin toiminnan ajan, suuntasivat aineistohakuni Eevoihin.

Eevan ohella kävin läpi aikakauslehdistä Hopeapeilejä (vuosikerrat 1945-1965), Viuhkoja (vuosikerrat 1948-1964), Sorjia (vuosikerrat 1952-1973), Muotikuvia (vuosikerrat 1944-1951 ja Omin käsin-lehtiä (vuosikerrat 1938-1939, 1943-1972) lähes täydellisinä vuosikertoina. Näiden ohella hankin aineistooni muutamien muiden aikakauslehtien ja sanomalehtien kuten Helsingin Sanomien ja Ilta-Sanomien Forsmanin salonkia koskevia artikkeleita. Vihjeet näistä artikkeleista poimin Koskennurmi-Sivosen kirjoista (1998, 2002, 2008). Suuren osan Eevoista, kaikki Hopeapeilit ja Viuhkat, selasin Kansalliskirjastossa mikrofilmeiltä, joten saamani aineisto noista vuosikerroista (Eeva 1951-1975; Hopeapeili 1948-1965; Viuhka 1948-1964) on pelkästään musta-valkoista, mikä on vaikuttanut muotikuvien luokitteluun.

Tärkeän lehdistöaineiston muodostavat haastattelutilanteissa informanteilta lainatut lehtileikkeet. Mirja Saarela oli tallettanut Jaana-lehden vuodelta 1967, jossa oli mahtipontinen juttu Suomen Diorista, Kaarlo Forsmanista. Leena Oksanen taas oli kerännyt erityisesti Helsingin Sanomissa, Ilta-Sanomissa ja Uudessa Suomessa ilmestyneitä juttuja ja näytösartikkeleita. Hänen keräämänsä leikkeet keskittyivät vuosikymmenille 1970-1980. Taimi Perkiömäen tallentama lehtileikkeistö oli kerätty 80-luvulla. Kuvalliseksi lehdistöaineistoksi voidaan lukea myös Museoviraston arkistoon tallennetut Otso Pietisen ottamat Salon Forsmanin näytöspukukuvat. Kuvat ovat vuosilta 1946 ja

1948 ja osa niistä on julkaistu Muotikuvassa (2/1948), Viuhkassa (4-5/1948) ja Eevassa (12/1948). Oli hienoa löytää artikkeleiden alkuperäiskuvia, joissa selkeästi näkyy Forsmanin ensimmäisten vuosikymmenten luottokuvaajan kädenjälki lehdissä julkaistuja kuvia paremmin. Liitin kuvissa näkyvät puvut osaksi lehdistöaineiston pukukuvista tekemääni analyysiä.

Kaikki läpikäymäni lehtien vuosikerrat eivät tuottaneet materiaalia työhöni. Esimerkiksi Omin käsin lehdistä ei löytynyt yhtään Salon Forsmania tai sen pukuja käsittelevää juttua, vaikka muotisalonkeja, etenkin Atelier Riitta Immosta, lehdessä sivuttiinkin. Useissa lehdissä Salon Forsmanista tai sen valmistamista puvuista kerrottiin tiettyinä vuosikymmeninä, etenkin 50-60-luvuilla, jolloin salonkimuoti oli muutenkin eniten esillä (Hopeapeili; Muotikuva; Sorja; Viuhka). Ensimmäisiä mainintoja Forsmanista löytyi vuoden 1948 Eevassa (6/1948), Muotikuvassa (2/1948) ja Hopeapeilissä (1/1948). Tämän vuoden jälkeen Eeva-lehti esitteli salonkia ja sen pukuja säännöllisesti kansikuvissa ja sivuillaan aina vuoteen 1965 saakka. 60-luvulta lähtien Eevan kansikuvissa yleistyvät julkisuuden henkilöiden kasvokuvat, joten salonkimuotia esitelleet kokopukukuvat katosivat vähitellen kansikuvista.

Lehdistöaineiston analyysin aluksi luin kopioidun materiaalin läpi muutamia kertoja ja teemoittelin artikkelit kuvineen kolmeen kategoriaan; muotialongista kertoviin, salonkimuotia esitteleviin, lähinnä näytöksiin ja pukuihin keskittyviin artikkeleihin ja Kaarlo Forsmanista kertoviin artikkeleihin. Muutamissa näytöspukuja esittelevissä artikkeleissa muotitaiteilija Kaarlo Forsman oli saanut vähintään yhtä paljon näkyvyyttä kuin hänen suunnittelemansa puvutkin (esim. Viuhka 2/1948; Kodin Kuvalehti 8.1.1980; Ilta-Sanomat 30.11.1982; Uusi Suomi 30.11.1984). Saman huomion oli tehnyt Koskennurmi-Sivonenkin (2002,127) tutkimuksessaan. Useat artikkelit sopivatkin moneen kategoriaan, joten tarkastelin niitä eri näkökulmista, jolloin sain yhdestä artikkelista rikkaamman materiaalin. Teemoittelujeni pohjalta kirjoitin aineistosta löytyviä seikkoja esiyymmärryksen perusteella muodostettujen gradun otsikoiden alle. Saatujen tietojen pohjalta otsikot muuntuivat ja täydentyivät tarvittaessa.

Lehdistöaineiston artikkelit olivat tärkeitä Kaarlo Forsmanin henkilökuva muodostettaessa. Artikkeleiden kautta pääsin sisälle myös salonkikulttuuriin, sillä näytösartikkelissa kuvattiin usein salonkitunnelmaa, näytösruutiineja ja ajan tähtimannekiineja (esim. Hopeapeili 12/1948; Eeva 1/1957; Eeva 12/1959; Eeva 12/1963; Uusi Suomi 30.11.1984; Uusi Suomi 22.11.1985). Etsin artikkeleista tietoa Kaarlo Forsmanin suunnittelijapersoonasta. Halusin saada selville hänen suunnitteluansa ohjaavat ideologiat ja toisaalta löytää asiat joita Kaarlo Forsman arvosti ja ihaili.

Uskoin löytäväni tietoa ja varmennusta myös siihen, miten Kaarlo Forsman ylipäättään päätyi muotitaiteilijaksi. Etsin Kaarlo Forsmanista kertovista artikkeleista teemoittelemieni otsikoiden alle henkilökuvatietoja. Teemoja oli alussa useita, mutta ne kaventuivat viiteen pääteemaan; vaiheisiin ennen salonkia, persoonallisuuteen, suunnitteluun, muodin merkitykseen ja kauneuden vaalimiseen. Teema-alueet täydentyivät rinnakkain käytettyjen haastatteluaineistojen ja lehdistöaineistojen pohjalta.

### **3.2.2 Muotikuvat ja niiden käyttö pukuaineiston täydentäjänä**

Salon (2001, 13) mukaan muodin sanallinen kuvailu on parhaimmillaankin vaikeaa ja epätasua. Kuva sen sijaan näyttää hänen mielestään kerralla ja havainnollisesti, millaisesta muoti-ilmiöstä on kyse. Muotikuva toimii ainakin kahdella eri tavalla. Se antaa vaatteesta informaatiota, jonka perusteella vastaava vaate voidaan valmistaa tai hankkia valmiina kaupasta, ja samalla se luo vaatteesta mielikuvaa ja pyrkii tekemään siitä mahdollisimman haluttavan. Muotikuvat kutsuvat seuraamaan muotia ja samalla kuluttamaan sitä. (Salo 2001, 13.) Naomi Rosenblumin mukaan muotikuvassa voidaan erottaa viisi keskeistä elementtiä, eleen, vaateen, mannekiinin, asennon ja rekvisiitan (Rosenblom 1984, 495). Suomalainen valokuvatutkija Merja Salo lisää muotikuvan elementteihin vielä ilmeen (Salo 2001, 13; 2005, 10). Tutkimukseni kannalta ei kuitenkaan ollut tarpeellista tulkita kuvia muotikuvina ja analysoida niitä tarkasti eri näkökulmista, sillä mielenkiinnon kohteenani olivat nimenomaan kuvissa esiintyvät vaatteet ja niiden olemus, värit ja rakenteet sekä materiaalit. Kuva antaa Salon mukaan mahdollisuuden tarkastella vaatetta rauhassa ja perehtyä sen yksityiskohtiin. Kuvat myös antavat mahdollisuuden painottaa mielikuvaa vaatteesta haluttuun suuntaan ja luoda sen ympärille tilanteita tai tunnelmaa, kokonaista elämäntyyliä ja -tapaa. Kärjistäen Salo toteaa, että muoti on olemassa vain kun se esitetään muotina (Salo 2005, 10). Muodit ovat levinneet kuvina siitä saakka kun se on ollut painoteknisesti mahdollista ja kannattavaa. Suomeen muotikuvat kulkeutuivat ulkomaisten muotilehtien mukana ja ulkomaista muotia esittelivät myös ensimmäiset suomen- ja ruotsinkieliset muotilehtemme. Ulkomaiset kuvat olivat esimerkkinä myös suomalaisille valokuvaajille kotimaamme muotivalokuvauksen varhaisvaiheessa 1920-30-luvuilla. (Salo 2001, 13-14)

Käytin lehdistöaineiston muotikuvia tutkielmassani kahdella tavalla. Tein lehdistöaineiston muotikuvista analyysitaulukon (taulukko 1), jolla halusin selvittää, mitä vaatteita salongissa valmistettiin, millaista tyyliä ne edustivat ja minkä värisiä ja mallisia ne olivat. Olin kiinnostunut myös,

millaisia kankaita puvuissa oli käytetty sekä siitä, miten puvut oli kirjottu ja koristeltu. Taulukon tiedot toimivat pohjana kirjonnin ja koristelun työtapojen valinnalle ja toisaalta ne toimivat vertailupohjana pukuaineistolle, sillä taulukon avulla saattoin päätellä, miten hyvin kerätty pukuaineisto esittelee Salon Forsmanin tuotantoa. Käytin lehdistöaineiston muotokuvia Salon Forsmanin kirjonnin ja koristelun työtapojen esittelyyn, sillä halusin esitellä niitä myös sellaisina kuin ne esittäytyivät eri aikojen lehdistökuvissa.

Taulukko 1. Lehdistöaineiston kuvien salonkipukujen muotojen, materiaalien ja koristelujen analyysitaulukko.

<b>MUOTOANALYYSI:</b>	<b>Kpl</b>
<b>-Vaateyyppi:</b>	
iltapuku	83
cocktailpuku	13
iltatakki, stoola	8
morsiuspuku	6
leninki, mekkopuku	21
jakkupuku	13
päälystakki	4
turkki	4
viitta	7
<b>-Tyyli:</b>	
romanttinen	13
klassinen	60
urheilullinen	-
dramaattinen	23
naisellinen	41
<b>-Vaateen muoto:</b>	
kapea helma	52
leveä helma	71
istuva yläosa	86
väljä yläosa	5
kokonaan istuva	27
kokonaan väljä	12
<b>MATERIAALITIEDOT:</b>	
<b>-Kangas:</b>	
duchesse	22
kreppi	5
pitsi	9
satiini	8
musliini	6
tweed	2
sifonki	5
faille	4
sametti	17
tylli	5
tafti	8
lamee	1
ottomaani	1
brokadi	4
moire	1
flanelli	1

<b>-materiaalien koostumukset:</b>	
silkki	62
villa	19
puuvilla	-
viskoosi	-
tekokuidut	-
silkki-villa sekoite	1
sekoitteet	-
<b>-Värit:</b>	
punaiset	2
siniset	7
vihreät	18
keltaiset	3
valkoiset	18
musta	25
harmaat	8
ruskeat	6
violetit, lilat	7
beiget	1
oranssit	-
kulta	3
turkoosi	6
vaaleanpunainen	3
monivärinen	12
<b>KORISTELU:</b>	
<b>-Kirjonnat</b>	57
helmeily, nauhakirjonta, lankakirjonta, revinnäiset, kohoruusut	
<b>-Matelasse</b>	3
<b>-Applikaatio</b>	1
<b>-Drapeeraus</b>	29
<b>-Poimutus</b>	12
<b>-Rulonauhatyöt</b>	6
<b>-Salongin napit</b>	3
<b>-Tekokukat</b>	6
<b>-Turkis</b>	12
<b>-Sulat, höyhenet</b>	7

### 3.3 Puku- ja esinetutkimus

Vaatteita on tutkittu esimerkiksi esineinä sekä taiteen-, historian-, ja sosiologian näkökulmasta (Severa & Horswill 1989, 51; Taylor 1998). Monet tieteenalat ovat tutkineet materiaalista esinemaailmaa, mutta näyttää siltä, että sille ei löydy moniulotteista lähestymistapaa minkään yksittäisen tieteenalan puitteissa (Kaukinen 2006). Käsitteiden ja muotoilun kaltaisella tutkimusalueella edellytetään kuitenkin monissa kysymyksissä esineanalyysiä tai artefaktianalyysiä. (Anttila 1996, 280.) Nykyinen pukututkimuksen suuntaus käyttää monitieteellisiä lähestymistapoja yhdistäen vaatteeseen sen kulttuurin- ja historianasetelmien tutkimuksen. Eli nyt tutkitaan vaatteen muodon, rakenteiden ja materiaalien ohella sitä kontekstia, jossa vaate valmistettiin ja jossa sitä käytettiin. (Taylor 1998, 352-354.)

Koskennurmi-Sivosen (2006) näkemyksen mukaan käsityötuotetta voidaan tarkastella kahdella eri tasolla. Tuotteen alkuperäisen ytimen muodostavat hänen mielestään materiaali, muoto, rakenne, käyttö ja valmistusmenetelmät. Nämä tekijät ovat säilyviä, ja ne voidaan havaita suhteellisen pysyvästi, vaikka tuote joutuisi kauas synnyinsijoiltaan tai säilyisi sukupolvelta toiselle. Tuotteen erilaisina lisäaspekteina ovat esimerkiksi tuotteen kulttuuriset, ajalliset, sosiaaliset, taloudelliset ja esteettiset merkitykset, jotka voivat olla keskeisiä eri henkilöille. Eri ominaisuudet näyttäytyvät erilaisina eri aikoina ja eri paikoissa. Kaikkien tuotteiden jokaisessa analyysissä ei ole syytäkään ottaa huomioon kaikkia mahdollisia näkökohtia, vaan eri aspekteja voidaan käyttää tarpeen mukaan. (Koskennurmi-Sivonen 2006.)

Elsa Silpala (1990, 19-20) mukaan esineiden kvalitatiivinen analyysi voidaan jakaa kolmeen osaan, joita ovat:

1. Esineen ulkoiseen muotoon perustuva analyysi
2. Esineen sisäiseen muotoon perustuva analyysi
3. Materiaalianalyysi

Esineen ulkoisen muodon analyysissä puvun malli taltioidaan joko piirtämällä tai valokuvaamalla. Analyysin vertailevaa käyttöä varten kuvia otetaan mieluiten ihmisen tai nukkenpäällä, edestä, takaa ja sivuilta sekä tärkeimmistä yksityiskohdista. Sisäisen rakenteen analyysissä puvusta ja sen yksityiskohdista piirretään kaava tarkoituksen mukaisessa koossa. Vaatteen yksityiskohdista piirretään tarkat kuvat, jotka varustetaan tarvittavalla kirjallisella selostuksella. Päärmeistä ja saumoista piirretään standardien mukaiset poikkileikkauskuvat. Materiaalianalyysissä puvun kaikki materiaalit

analysoidaan erikseen. Joskus analyysissä on tarpeen mennä aina kemialliseen analyysiin asti. Värejä voidaan tunnistaa tarvittaessa jonkin yleisen värijärjestelmän mukaan. (Silpala 1990, 19-21.)

Esimerkeiksi nykyaikaisesta pukututkimuksesta poimin Nancy O. Bryanin tutkimuksen, jossa hän selvitti kuuluisan, 1920-30-luvuilla suosiota saaneen Madeline Vionnetin luomien vaatteiden muodonantotapoja (Byant 1986, 73). Kiinnostuin myös Joan Severan ja Merrill Horswillin 1840-luvun pukujen tutkimuksesta, jossa he loivat aikaisempien pukutukimusten yhdistelmänä oman analyysimetodinsa pukujen tutkimiseen (Severa & Horswill 1989, 51-64). Jokainen pukututkimus hakee vastauksia hiukan erilaisiin kysymyksiin, joten tutkimusmetodeitakin syntyy aina tutkimuksen mukaan.

Bryantin tutkimien vaatteiden luoja, Madelene Vionnet, suunnitteli vaatteensa pienen mallinuden ylle muotoilemalla, ja hänen työntekijänsä tekivät niiden mukaan suurennetut kaavat asiakkaille. (Byant 1986, 73.) Bryant piirsi muutamista eri museoissa olevista Vionnetin vaatteista kaavat, joihin hän merkitsi tarkkaan esimerkiksi käytetyt langansuunnat. Analyysinsä perusteella hän päätteli Madelene Vionnet'n käyttämiksi muodonantotavoiksi eri langansuuntien, erityisesti vinonlangansuunnan käytön, poikkeukselliset kimonohiharatkaisut ja muotolaskokset, saumojen reikäompeleet, erilaisten kulmikkaiden kappaleiden sekä hiuslaskosten käytön. Lisäksi Byant pohti materiaalin käytön ainutlaatuisia piirteitä Madelene Vionnet'n luomistyössä. Vionnet nimittäin tilasi Ranskan silkkitoimittajilta tavallista leveämpiä kankaita, jotta langansuuntien ja erikoisten leikkauksien valmistaminen olisi mahdollista. (Bryant 1986, 73-85.) Madelene Vionnet käytti suunnittelussaan muotoilua, kuten Kaarlo Forsmankin. Siinä missä Vionnet teki luonnoksen pienoismallinuden ylle muotoilukankaasta, muotoili Forsman ajatuksensa asiakkaan ylle. Vaikken pukuanalyysissä piirtänytkään Forsmanin pukujen kaavoja, käsittelen tutkielmassani Forsmanin salongissa käytettyjä muotoilullisia muodonantotapoja, kuten drapeerausta.

Severan ja Horswillin tarkoituksena oli tutkia pukua osana materiaalista kulttuuria. He perehtyivät ensin muutamiin pukututkimuksen tyyleihin, koska näkivät, että heidän tulee käsitellä vaatetta, sillä muokattua vartaloa ja vaatteen muotoon vaikuttavaa materiaalista kulttuuria. Tarkemman tutkimuksensa kohteeksi he valitsivat muodoltaan kolme samantyylistä 1840-luvun pukua. Ulkomuodon tyyppittelyn jälkeen he suorittivat kullekin puvulle esineanalyysin, jossa arvioivat materiaalia, suunnittelun ja valmistuksen yksityiskohtia ja valmistuksessa käytettyjä tekniikoita. Apuna esineanalyysissä he käyttivät luomiansa taulukoita (Severa & Horswill 1989, 51-55). Lopuksi he tarkastelivat tekemäänsä esineanalyysiä määrittäen, arvioiden, tehden kulttuurista analyysiä ja tulkiten

sekä intuitiivisen analyysin avulla. Heidän päämääränään oli kuvata pukujen materiaalista kulttuuria mahdollisimman tarkasti, sillä heidän mukaansa vaatteiden materiaallinen kulttuuri lähestymistapana voi olla ainut tapa saada esiin tietoja, sillä vaatteet ovat usein dokumentoimattomia esineitä. (Mt. 55, 63.) Kaarlo Forsmanin tuotannon pukujakaan ei ole dokumentoitu museoiden suppeita talonkirjamerkintöjä lukuun ottamatta. Aikakauslehdissä ja sanomalehdissä Forsmanin pukuja on esitelty muotijutuissa tai Forsmanista kertovissa reportaaseissa. Hänen käyttämänsä suunnittelutyö, muotoilu, oli tiedossa lehtijuttujen perusteella, mutta tarkempi erittely muodonantotavoista puuttui. Hänen suunnittelemiensa tuotteiden valmistustavat olivat nähtävissä ainoastaan tutkimalla todellisia, salongissa valmistettuja pukuja.

### **3.3.1 Salon Kaarlo Forsmanin ateljeepuvut**

Pukuaineisto käsittää 23 asua, jotka on valmistettu Salon Kaarlo Forsmanissa annettujen tai kirjattujen arvioiden mukaan 1930-1970-luvulla. Aineistossa on yksitoista pitkää iltapukua, joissa useimmissa on taidokas ja runsas helmikirjonta, neljä cocktailpukua, arkipuku, hääpuku, talvitakki ja viisi jakkupukua. Jakkupuvuista kolmessa on hame-jakku yhdistelmä ja kahdessa kotelomekko-jakku yhdistelmä. Puvuista kolme on Helsingin yliopiston museon kokoelmissa (puvut 1-3), yksi Haiharan nukke- ja pukusäätiön omistuksessa (puku 4), viisi Pohjois-Pohjanmaan museossa (puvut 5-9), kolme Designmuseon kokoelmissa (puvut 10-12) ja yhdeksän Kansallismuseon kokoelmissa (puvut 13-21) sekä kaksi yksityiskokoelmissa (puvut 22-23). Sain tilaisuuden tutustua 22 pukuun henkilökohtaisesti museoissa ja niiden varastoissa. Puvusta 22 sain digitaalisen kuva-aineiston ja taustatietoja Ritva Koskennurmi-Sivoselta. Puku on yksityisomistuksessa. Puku 23 on muista poikkeava, koska se on osittain purettu valmistumisen jälkeen. Kaikki asut on valmistettu laadukkaista, pääosin luonnonmateriaaleista kuten villasta, silkistä ja näiden sekoitteista. Pukuaineiston kuvallinen esittely on liitteissä (liite 1). Pukuaineistosta valitsin tarkemmin esiteltäviksi ne pukujen yksityiskohdat, joissa ilmeni tutkielmaan mukaan ottamani ateljeevaatteen valmistuksen työtavat. Kaikki aineiston puvut mainitaan tutkielmassa ja suuresta osasta pukuja on esitelty yksityiskohtakuvia.

### 3.3.2 Pukuaineiston analyysi

Tutkimuskohteenani ovat puvuissa ilmenevät suunnittelu- ja valmistusprosessien tulokset: rakenteet sekä ompelutekniset ratkaisut. Eli tutkin Koskennurmi-Sivosen (2006) mainitsemaa käsityötuotteen ytimessä olevia valmistusmenetelmällisiä ja pukujen rakenteisiin liittyviä osatekijöitä. Tarkastelen, ovatko ne Salon Forsmanille ominaisia, ateljeetyölle tyypillisiä tai muodista riippuvaisia. Niiden ohella tutkin osittain myös pukujen materiaaleja, jotka ovat osana käsityötuotteen ydintä. Esine- tutkimuksen osuus tässä työssä on lähinnä perinteiseen pukuhistorian esinetutkimuksen kaltaista yksityiskohtien, saumojen ja ompeleiden sekä materiaalien tutkimista (kts. Taylor 1998, 2002).

Käytin Silpalan (1990) esineiden kvalitatiivisen analyysin jokaista osaa siten, että esineen ulkoinen analyysi toimi sisäisen analyysin ja materiaalianalyysin tukena. Vaatteiden ulkoisella analyysillä selittyi osa vaateen sisäisen muodon antavista rakenteista ja valmistusratkaisuista, jotka ovat tutkimukseni pääkohteina. Ulkoisen muodon analyysissä kuvasin puvut mallinukketorson päällä edestä, takaa ja sivuilta. Salon Kaarlo Forsman on tunnettu veistoksellisista puvuistaan, joten tutkittavien pukujen linjoista ja muodonantotavoista oli senkin vuoksi syytä tehdä analyysiä. Digitaalisen kuvaamisen ohella tein kirjallisen ulkomuotoanalyysin, jossa kuvasin myös käytetyt materiaalit siltä osin kuin tunnustellen ja katsellen oli mahdollista, tai museoiden talonkirjojen teksteistä tieto oli löydettävissä. Suppeakin materiaalianalyysi oli tärkeä osa puvussa käytettyjen rakenteiden tutkimusta, koska materiaalit vaikuttivat valittuihin valmistustapoihin. Materiaalianalyysissä hyödynsin aikaisemmista vaatetusalan artenomi opinnoistani saamaani materiaalitietoutta, jota olen syventänyt opettamalla ainetta Seinäjoen Ammattikorkeakoulussa. Sisäisen muodon analyysissä kuvasin digitaalisesti pukujen tärkeimmät valmistukseen liittyvät yksityiskohdat ja rakenteet. Poikkeuksellisimmista rakenteista piirsin standardin mukaiset poikkileikkauskuvat, joilla tallensin ja selkiytin rakenteita ammatillisessa muodossa. Sisäisen muodon analyysiä täsmensin kirjallisesti kuvaillen. Laadin jokaisesta aineiston puvusta sähköisessä muodossa oleva Pukuaineiston tiedonantokortin (liite 2). Kortista käy ilmi vaateen malli ja muoto, materiaalit ja värit, yksityiskohtakuvaukset sekä ompelulliset rakenteet ja tekniikat kirjallisessa ja kuvallisessa muodossa. Kävin tiedonantokortteja läpi ja niiden pohjalta muodostin kuvan keskeisistä ateljeevaatteen valmistuksen työtavoista.



### 3.4 Teemahaastattelu

Tutkimuksen haastattelumenetelmäksi valitsin teemahaastattelun, koska haastatteluun osallistujat olivat kokeneet saman tilanteen ja haastattelijana olin jo alustavasti perehtynyt tutkittavaan ilmiöön ja muodostanut alustavan haastattelurungon. Teemahaastattelussa eli puolistrukturoidussa haastattelussa kysytään tutkittavien henkilöiden subjektiivisia kokemuksia tilanteissa, jotka tutkija on ennalta analysoinut. Tälle haastattelutyypille on ominaista, että jokin haastattelun näkökohta on lyöty lukkoon. Aineistonkeruun laadukkuutta voi parantaa tekemällä hyvän haastattelurungon, miettimällä ennalta, miten teemoja voi syventää sekä pohtimalla vaihtoehtoisten lisäkysymysten muotoa. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47-49,184.) Itse haastattelutilanne etenee tiettyjen keskeisten teemojen varassa ottaen huomioon, että ihmisten tulkinnat asioista ja heidän asioille antamansa merkitykset ovat keskeisiä. Nämä annetut merkitykset myös syventyvät haastattelutilanteen vuorovaikutuksessa. Haastattelun aikana voi myös syntyä uusia ja yhteisiä merkityksiä. Haastattelijan pyrkimyksenä on saada selville, miten haastateltavan jollekin objektille tai asiantilalle antamat merkitykset rakentuvat. Haastattelutilanteessa voidaan soveltaa yhteisrakentamisen käsitettä, mikä tarkoittaa, että haastatteluvastaus heijastaa aina myös haastattelijan läsnäoloa ja hänen tapaansa kysyä asioita samoin kuin edeltäviä kysymyksiä ja vastauksia. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 47-49.)

#### 3.4.1 Muistitieto

Perinteisesti historiallisen tutkimuksen tarkoituksena on ollut tuottaa varmaa tietoa menneisyydestä keräämällä, arvioimalla, yhdistelemällä ja todentamalla erilaisia näytteitä ja todistusaineistoja systemaattisesti ja objektiivisesti (Kalela 2000, 89-90; Anttila 2006, 313). Uudet historian-tutkimuksen suuntaukset ovat tuoneet tutkimukseen uusia näkökulmia ja aineistoja, kuten muistitietomateriaalia (Kataja 1995, 9-21). Historiallisten lähteiden, kirjallisten ja kuvallisten dokumenttien ja pukuaineistojen, antamaan tietoon lomittuen keräsin tutkimukseeni jonkun verran suullista tietoa. Muistitietotutkimus ja suullinen historia (oral history) ovat läheistä sukua toisilleen, vaikka eivät olekaan aivan sama asia, sillä menneisyyttä koskevaa muistitietoa voidaan kerätä muutenkin kuin suullisesti (Fingerroos & Peltonen 2006, 9, 27). Tässä tutkimuksessa muistitieto on lähinnä suullisiin haastatteluihin perustuvaa tietoa.

Muistitieto kertoo enemmän tapahtumien merkityksestä kuin itse tapahtumasta, tämä tekeekin siitä erityistä. Puhujan subjektiivisuus on ainutlaatuinen ja arvokas elementti, jonka suulliset lähteet

tarjoavat tutkijalle ja jota millään muilla lähteillä ei ole samassa määrin. Subjektiiivisuus kuuluuikin historiantutkimukseen samalla tavalla kuin selvät faktatkin. Se, mihin kertojat uskovat, on historiallinen tosiasia samoin kuin se, mitä todella tapahtui. (Portelli 2006, 55-56.) Muistitietoon kohdistuvassa tutkimuksessa tutkijan on ymmärrettävä muistelun ajallisia ja paikallisia tapahtumakonteksteja sekä muistin ja muistelun toiminnan periaatteita. Näin menetellen muistitiedon analyttiset ja tulkinnalliset erityispiirteet nousevat selkeämmin esille, aineistoon ei liitetä perusteettomia analogioita eikä tehdä aineistosta ylitulkintoja. (Korkiakangas 1996, 131.)

Fingerroosin ja Hatanpään mukaan muistitietotutkimuksen eri muotoja ovat selittävä-, ymmärtävä- ja kriittinen muistitietotutkimus. Tutkimukseni on lähinnä selittävää muistitietotutkimusta, koska pyrin esittämään ja selittämään Salon Forsmanissa käytettyjä ateljeevaatteen valmistuksen työtapoja rakentamalla jopa syy-seuraussuhteita (Fingerroos & Haanpää 2006, 38). Tärkein ajatukseni oli siis selvittää, miten ateljeepukuja valmistettiin ja mitä työtapoja niiden valmistamisessa käytettiin, sekä tuoda esille, mitkä tekijät vaikuttivat työtapojen valintaan. Muistitieto toimi pääosin aineistoani täydentävänä ja elävöittäväenä materiaalina (vrt. Fingerroos & Haanpää 2006, 36). Ymmärtävä muistitietotutkimus pyrkii saadun tiedon perusteltuun ja uskottavaan tulkintaan. Tällöin muistitieto on tutkimuksen lähde. (Fingerroos & Haanpää 2006, 39.) Haastattelut toimivat osittain myös tutkimukseni lähteinä, sillä ompelijoilta saadun muistitiedon avulla pystyin kuvaamaan tarkasti valmistuksen vaiheet kohta kohdalta. Tämä tieto ei ollut löydettävissä esimerkiksi tutkimistani puvuista. Muistitiedon avulla pystyin myös selventämään salongin vaiheita. Muistelu itsessään ei kuitenkaan ollut tutkimukseni kohde.

### **3.4.2 Haastattelut ja niiden analyysi**

Kaarlo Forsmanin muotialongissa vuosina 1971-1986 sovittajana ja leikkaajana työskennelleestä Taimi Perkiömäestä tuli tutkielmani pääinformantti, koska hän työskenteli läheisessä yhteistyössä Kaarlo Forsmanin kanssa pitkään. Perkiömäki toimi työssään johtajan ja työntekijöiden välissä toimittaen sovitettuja ja leikatut vaatteet ompelijoille ja ohjeistaen heitä samalla. Siksi hän pystyi kertomaan tarkkoja tietoja Forsmanista itsestään, ateljeepuvun valmistuksesta sekä salongin historiasta ja arkipäivästä. Lisäksi hän käyttää yhä salongissa oppimiaan työtapoja omassa ateljeessaan. Kävin haastattelemassa häntä ensimmäisen kerran 25.2.2009 ja toistamiseen 25.6.2009. Molemmilla kerroilla suoritin syvälle luotaavan, pitkään kestävä teemahaastattelun saadakseni

mahdollisimman laajan aineiston. Saamiani tietoja syvensin edelleen lisäkysymyksin kirjeitse, puhelimitse ja tavatessamme (16.3.2009; 18.6.2009; 29.6.2009; 2.7.2009; 14.1.2010; 21.1.2010).

Taimi Perkiömäen neuvosta haastattelin Forsmanin salongissa pukuompelijana vuosina 1966-1986 työskennellyttä Leena Oksasta. Tein pitkän ja antoisan haastattelumatkani 21.3.2009. Oksanen kertoi tarkasti ateljeeompelun työtavoista, ja lisäksi hänellä oli kauniita ja ainutlaatuisia esimerkinäytteitä ateljeen ajoilta. Oksanen tunnettiin erityisen taitavana ohuiden, vaativien materiaalien työstäjänä (Perkiömäki 25.6.2009). Hän oli satunnaisesti apuna myös sovituksissa, joten sain ompelun työtapojen ohella kattavan kuvauksen koko ateljeevaatteen valmistuksen prosessista.

Leena Oksanen suositteli Forsmanin salongissa räätälinä pitkään työskennelleen Mirja Saarelan haastattelemista. Saarelalta sainkin uudenlaista tietoa nimenomaan räätälien työtavoista, joita tarvitsin hahmottaakseni pukuaineistossa olleiden takkien ja jakkujen valmistuksen vaiheita. Mirja Saarela päätyi Forsmanille luultavimmin vuonna 1951 ja työskenteli aina vuoteen 1983 saakka takkeja ja jakkupukuja valmistaen. Haastattelun hetkellä 20.4.2009 Saarela oli lähes 90-vuotias, joten vuosilukujen tarkka ajoitus oli hankalaa, vaikka tapahtumat ja työtavat olivatkin tuoreessa muistissa. Saarela oli oppinut ateljeetyötavat Forsmanin salongissa, sillä aikaisempaa ompeluoppia hän ei ollut saanut. Ennen eläkkeelle lähtöään hän jopa valmisti Kaarlo Forsmanin omat puvut. (Saarela 20.4.2009.)

Mirja Saarelan vihjeestä otin yhteyttä Aino Heleniukseen ja Ritva Lehkoseen ja sovin yhteishaastattelupäiväksi 16.6.2009. Helenius työskenteli Salon Forsmanissa 13 vuotta vuodesta 1959 lähtien pukukiompelijana. Hänen tietonsa täydensivät ja varmistivat muilta salongin työntekijöiltä saatuja haastattelutietoja. Ritva Lehkonen taas toi työhöni uudenlaista näkökulmaa, koska hän toimi harjoittelijana salongissa 5.4.1960-19.8.1961. Ammattioppilaitoksen ensenä vaatetuksen opettajana hänellä oli selkeä kuva ateljeetyötavoista, joten hän pystyi tuomaan esille Forsmanin salongin erikoisuuksia.

Yritin pitkään tavoittaa salongissa mannekiineina toimineita henkilöitä, koska toivoin uutta näkökulmaa näytöspukujen sovituksen ja valmistuksen prosessiin ja toisaalta halusin saada tarkemman selvityksen muotusalonkien näytöksistä mannekiinien silmin. Haastattelin Lenita Airistoa puhelimitse 8.6.2009. Airisto työskenteli Salon Forsmanin näytösmannekiinina 50-luvun puolivälistä 70-luvulle saakka. Hän kertoi näytöspuvun sovituslanteesta ja pystyi vertaamaan Forsmanin salongin sovitusta muiden salonkien vastaavaan tapahtumaan. Airistohan työskenteli useissa muoti-

salongeissa tähtimannekiinina erityisesti 60-luvulla (Airisto 8.6.2009). Lisäksi Airisto antoi kattavan kuvauksen näytöstilanteesta ja siihen valmistautumisesta.

Haastattelut suoritin pääosin informanttien luona, koska tallennusmenetelmäni vaati rauhallista ympäristöä. Vain Lenita Airiston haastattelun tein puhelinhaastatteluna johtuen hänen kiireisestä aikataulustaan. Haastateltavat olivat varanneet erilaista esimerkkimateriaalia haastattelutilanteisiin. Lainaamani lehtileikkeet ja saamani yksityiset arkistomateriaalit liitin tärkeäksi osaksi työni aineistoja. Tallensin haastattelut tietokoneelle äänitiedostoiksi, joita oli myöhemmin helppo käsitellä. Lisäksi kirjoitin jokaisen haastattelun päätteeksi omin sanoin haastattelun pääkohdat siten kuin ne muistin varmistaakseni tietojen tallentumisen. Airiston haastattelun tallentaminen ei onnistunut suunnitelmien mukaan puhelimen tiedostoon, joten haastattelun aikana ja sen jälkeen tekemäni muistiinpanot muodostivat aineiston haastattelusta.

Jokainen haastattelu eteni laatimani teemahaastattelurungon kysymyksiä mukailleen. Teemat poimin esiymmärryksen perusteella laatimastani gradun sisällysluettelosta sekä selvennystä vaativista asioista. Haastattelujen teemat vaihtelivat jonkin verran tietotarpeeni ja haastateltavien mukaan. Haastattelurunko toimi enemmänkin muistilistana, joten ei ollut tarkoitus, että seuraan sitä kirjaimellisesti. Joistakin teemoista keskusteltiin laajasti, joihinkin sain lyhyet kuvaukset. Haastattelut lähentelivät syvähaastattelua, jossa käytetään vain avoimia kysymyksiä, koska vain ilmiö, josta keskustellaan, on määritelty. Syvähaastattelussa korostuu tutkittavan ilmiön mahdollisimman perusteellinen avaaminen. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 48; Tuomi & Sarajärvi 2009, 75-76.)

Aloitin haastattelujen analyysin litteroimalla äänittämäni tiedostot. Litteroin haastattelut sanasta sanaan vain, jos se oli olennaista tiedon kannalta. Tarvittaessa asiayhteyden selkiyttämiseksi muutin sanoja, ellei se vaikuttanut puhutun asian sisältöön. Jätin joitain haastattelujen kohtia litteroimatta, mikäli haastattelu eteni tutkimukseni aiheen ulkopuolelle. Näin nopeutin litterointiprosessia ja selkiytin asioiden käsittelyä. Jokaisen haastattelun litteroin mahdollisimman pian haastattelun jälkeen, jotta saatoin täydentää haastateltavien ajatuksia niin, että ymmärsin kokonaisuudet ja asiat myöhemminkin. Lisäämäni sanat ja ajatukset, kuten kysymyksenikin kursivoitin, jotta en sekoittasi niitä kerrottuihin asioihin.

Haastattelujen litterointi ja saatujen tekstiaineistojen tiivis luku auttoivat teemoittelemaan aineistoa. Analyysin teemat olin saanut laatimistani haastattelurungoista. Teemoittelussa haastatteluaineistosta löytyi myös uusia, täydentäviä aihealueita, joiden myötä lisäsin teemoja. Haastattelujen pääteemoja

olivat salongin vaiheet ja käytännöt, puvun valmistus, ateljeeompelun tekniikat, Kaarlo Forsman suunnittelijana sekä haastateltavien koulutustausta ja päätyminen töihin salonkiin. Lenita Airiston haastattelu keskittyi salongin näytöksiin ja mannekiineihin. Teemoittelun aluksi luin aineistoa useaan kertaan läpi alleviivaten ja tehden sivumerkintöjä tulosteisiin. Tämän jälkeen poimin pääkohtia yhdistellen eri haastattelujen tekstiä tutkielmani tekstin lomaan sopivien otsikoiden alle. Pyrin löytämään aineistoista yhtäläisyyksiä, joiden avulla varmistuin muistinvarassa olevien asioiden todenperäisyydestä. Toisaalta sain samoista teema-alueista eri informanteilta erilaisia näkökulmia, joita yhdistelemällä sain monivivahteisempaa tietoa. Haastateltavat muistivat kuitenkin tilanteita ja käytänteitä hämmästyttävän samalla tavalla.

#### 4 RANSKALAINEN HAUTE COUTURE JA SUOMALAINEN ATELJEEKULTTUURI

Termi haute couture tarkoittaa sekä huippumuotia että korkeatasoista ompelutaitoa (Koskennurmi-Sivonen 1998, 33; Lindfors & Paimela 2004, 62). Siinä sulautuu yhteen laadukkain käsityötaito, upeimmat materiaalit ja tuhansien tuntien luomistyö. Siksi haute couture -muodista voidaan käyttää myös nimityksiä high fashion tai high sewing. (Kawamura 2004, 12, 75.) Kirjaimellisesti haute couture tarkoittaa tietynlaista tuotanto- ja markkinointiperiaatetta, jota on vain Pariisissa ja jota valvoo sekä protektionistinen järjestö että Rankan kauppa- ja teollisuusministeriö (Koskennurmi-Sivonen 2002, 1). Pukusuunnittelijoiden vuonna 1868 perustaman liiton, Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen, tarkoituksena oli torjua mallien plagiointi ja tukea sekä edistää yksilöllisten couturerojen ja Pariisin huippusuunnittelijoiden toimintaa. (O'Hara 1989,131; Palmer 2001, 14.) Nykyään haute couturea valvovan järjestön nimi on La fédération française de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode (Fédération française de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode -järjestön informaatiokirje 11.3.1997; [www.modeaparis.com](http://www.modeaparis.com) 18.10.1009). Ranskalaista muodin systeemiä on pidetty niin ideaalina, että sitä on kopioitu New Yorkiin, Lontooseen, Milanoon ja Tokioon (Kawamura 2004, 15).

Sanaa couture käytetään Koskennurmi-Sivosen (1998, 33, 44-45) mukaan usein lyhyempänä versiona haute couturesta, mutta se voi tarkoittaa myös muiden maiden haute couturen tapaista toimintaa, sillä haute couture on pariisilainen ilmiö. Tässä tutkielmassa termejä käytetään Koskennurmi-Sivosen (1998, 34) ja Palmerin (2001, 4) tapaan. Heidän mukaansa haute couture kuvaa Pariisin muotitalojen toimintaa ja couture tarkoittaa ammattitaitoista, käsityöhön perustuvien työtavoin toteutettua puvuntekoa, jossa vaate valmistetaan asiakkaan henkilökohtaisilla mitoilla korkealaatuisista materiaaleista Pariisin ulkopuolella.

Tässä työssä ateljeetyöhön liittyvät puitteet ja käytänteet on nimetty ateljeekulttuuriksi. Kulttuurin käsitteellä tarkoitetaan jonkin yhteisön tai yhteiskuntaluokan piirissä omaksuttua elämäntapaa sekä maailman hahmottamisen ja mielekkääksi kokemisen tapaa (Alasuutari 1994, 33). Pitkät perinteet, käsintekemisen työtavat ja erityisten tapojen noudattaminen tekivät suomalaisesta ateljeetyöstä kulttuuria. Kulttuuri on monimutkainen ja dynaaminen kokonaisuus, joka periytyy, muuttuu ja kasautuu. Sitä jaetaan ja siirretään, sen avulla kommunikoidaan. Kulttuuri ei siirry biologiassamme, vaan se opitaan kopioimalla ja omaksumalla mediasta ja aikaisemmilta sukupolvilta. Vaatteet ovat merkkejä kulttuurin muutoksesta, sillä kaikki ihmiset pukeutuvat jollain tavalla. Pukeutujan

ympäristö ja kulttuuri vaikuttavat pukeutujan vaatevalintoihin, joihin myös aika lyö oman leimansa. (Horn & Gurel 1981, 37-38, 83-84.)

Suomalainen ateljeekulttuuri muodostuu salongin työntekijöistä, asiakkaista, ateljeetyötavoista, käytänteistä, tiloista ja itse ateljeepuvuista sekä asiakkaan ja omistajan välisestä käytöksestä. Työntekijät, asiakkaat ja lehdistö pitivät yllä kulttuuria vaalimalla sen erityispiirteitä, kuten kokonaisvaltaista palvelua, salonkimaista ilmapiiriä, materiaalien ja työn korkeaa laatua ja tilaustyön ainutlaatuisuutta. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 258-263; 2001, 8.) Esikuvana suomalaisten muotitalonkien kulttuurille toimi Pariisin haute couture, jonka työtapoja ja käytänteitä jäljiteltiin mahdollisuuksien mukaan.

#### **4.1 Haute couturen alku**

Englantilaissyntyinen Charles Frederic Worth oli ensimmäinen suuri muotidiktaattori ja historian ensimmäinen tähtimuotisuunnittelija (de Marly 1980, 14; Kawamura 2005, 65). Worth muutti koko puvun tekemisen sosiaalista rakennetta sekä suunnittelijan ja asiakkaan suhdetta, sillä hän piti itseään enemmän taiteilijana kuin puvun tekijänä tai räätälinä. Worth oli niin suosittu, että kaikki naiset halusivat hänen vaatteitaan. (Kawamura 2005, 65.) Worthin vuonna 1858 Pariisin rue de la Paix'lle perustamasta muotitalosta ja sen käytänteistä lähti kehittymään haute couturena tunnettu tuotantokonsepti (de Marly 1980, 14).

Ritva Koskennurmi-Sivonen (1998, 31-32) on suomalaisia muotitalonkeja koskevassa tutkimuksessaan listannut de Marlyn (1980, 24-40; 100) kirjan pohjalta ne Worthin muotitalon piirteet, jotka ovat yhä keskeisiä haute couture -taloille. Charles Worth esimerkiksi solmi erinomaiset suhteet Ranskan tekstiiliteollisuuteen työskennellessään aikaisemmin kangaskaupan myyjänä. Laadukkaiden kankaiden saaminen oli edellytys haute couture -pukujen luomiselle. Hyvien suhteidensa vuoksi hän pystyi esittämään toivomuksia kankaiden kuvioista, materiaaleista ja väreistä. Hänet tunnettiin innovatiivisista puvuista, jotka muuttivat muotia ja yhdistettiin suoraan hänen nimeensä. Worth teki huomiota herättäviä vaikutuksia yksinkertaisin menetelmin. Hän arvosti yksinkertaista makua ja kritisoi ylipukeutumista. Hänen ajoistaan lähtien myös hienoin käsityötaito yhdistettiin osaksi couturen piirteitä. Worth osasi käyttää seurapiirejä hyväkseen esitellessään uusia mallejaan potentiaalisille asiakkaille. Hän puki niin Euroopan hovia kuin kaukaisempia miljonäärejäkin. Jo Worthin muotitalongissa tärkeät asiakkaat vastaanotti vendeuse eli eräänlainen henkilökohtainen

myyjätär, joka oli vastuussa koko tilauksesta; asiakkaan vastaanotosta ja puvun valinnasta aina sen toimitukseen asti. Vaikka Worth ei ollut ainut, joka käytti muotitalossaan eläviä mannekiineja, oli mannekiinien käyttö merkittävä piirre myöhempienkin haute couture -talojen toiminnassa. (de Marly 1980, 24-40, 98-99, 100; Shaeffer 1994, 16-17.) Mannekiinit esittelivät pukuja asiakkaille ja toimivat myös sovitusmalleina pukujen muotoiluvaiheessa (de Marly 1980, 100, 104-105).

Koska nämä piirteet elävät yhä haute couture -talojen toiminnassa, ei ole ihme, että Koskennurmi-Sivonen (1998, 35) mainitsee Claire Shaefferiä (1994, 12-16; 19) mukaellen, että haute couture on nykyään anakronismi työtapojensa- ja toimintamallinsa jähmettymisessä paikoilleen. Itseasiassa haute couture oli jo syntyessään anakronismi, sillä samaan aikaan kun Worthin muotialongissa hienoista materiaaleista valmistettiin käsin neulan ja langan avulla vaatteita, yleistyivät ompelukoneet nopeasti (Godfrey 1982, 83-144). Vaatetusteollisuus edistyi kuitenkin hitaasti, koska ompelukoneet yleistyivät ensin ammattimaisten ompelijoiden ja kotiompelijoiden työtä helpottavina laitteina ja vaatteiden sarjatuotannossa oli vielä paljon muitakin ongelmia ratkottavana kuin pelkkä koneistus (Koskennurmi-Sivonen 2002, 4).

#### **4.2 Haute couture -talojen kriteerit**

Vuonna 1945 haute couture jaettiin kahteen luokkaan, Coutureen ja Couture-Créationiin. Couturea edustivat alemman tason haute couture -talot, joilla oli oikeus markkinoida suunnittelijoitaan ja mallejaan nimillä Artisan Maître Couturier, Couturière ja Couture. Sitä vastoin Couture-Création luokkaan kuuluvat talot ja niiden suunnittelijat olivat ansainneet nimet Couturier, Haute Couture ja Couture-Création. Saadakseen Couture-Création luokituksen, tulee muotitalon täyttää useita eri kriteereitä, jotka ovat Ranskan kaupp- ja teollisuusministeriön valvonnassa. Kriteerit listasin Palmerin (2001, 15-16.) Couture-Création säädöspoimintojen, Chapsalin (1989, 371) laatiman listan ja Koskennurmi-Sivosen vuonna 1997 saaman tiedotelehtisen (Fédération française de la couture du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode -järjestöltä) mukaan seuraavasti:

- Haute couture -talon on oltava La fédération française de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode -organisaation jäsen.
- Kaikki työ on tehtävä Pariisissa.
- Haute couture -talon tulee joka vuosi esitellä uusien pukujen kokoelma, jota voidaan valmistaa asiakkaille näiden henkilökohtaisilla mitoilla.



- Uusi kokoelma on esiteltävä kahdesti vuodessa, tammikuussa ja heinäkuussa, julkisesti. Kokoelmassa on oltava vähintään 50 asua (uudet haute couture -talot valmistavat 25 asun kokoelman kahdesti vuodessa ja olemassa olevat muotitalot, jotka toivovat haute couture -talon asemaa esittelevät 35 asua syksyllä ja keväällä). (vrt. Palmer 2001; 25 asua kahdesti vuodessa).
- Kokoelmaa on esitettävä asiakkaille oman haute couture -talon siihen varatussa tilassa.
- Liikkeessä on oltava vähintään 20 kokopäivätoimista työntekijää (uusilla haute couture -taloilla 10 hengen vaatimus).

### 4.3 Haute couture leviää

Yksi onnistuneimpia haute couturen markkinointikeinoja Toisen Maailmansodan jälkeen oli minikokoisten muotinuukkien näyttely, Théâtre de la mode, joka kiersi kansainvälisesti ja antoi näkyvyyttä pariisilaisille suunnittelijoille. Minikokoisten nukkienvälikäytössä oli Pariisin huippusuunnittelijoiden suunnittelemissa vaatteissa, joista katsojat ympäri maailmaa saivat tiedokseen muodin suuntaukset. Nuket kävivät jopa Ruotsissa saakka. Aikaisemmin samantyyllisiä nukkeja oli käytetty muodin levittämiseen Ranskasta Euroopan hoveihin (Kawamura 2004, 47, 59; Palmer 2001, 19.) Pariisin haute couturen muotituulahdukset levisivät kuitenkin laajimmalle ja varmimmin sanoma- ja aikakauslehtien välityksellä. Ranskalaisilla muotilehdillä on pisin historia ja merkittävin rooli muodin virtausten esittelyssä. Ne jotka eivät päässeet haute couture -näytöksiä katsomaan, hakivat vaikutteita muotilehdistä. (Kawamura 2004, 59; 2005, 98.)

Suomalaisten muotialonkien omistajat pääsivät kontaktiensa avulla seuraamaan Pariisin haute couture -näytöksiä. Sisäänpääsy edellytti suhteita, ellei asiakas ollut muuten tunnettu henkilö. Muotisalongeille haute couture -näytösten merkitys oli ylitse kaiken muun, sillä ne toimivat ikään kuin trendiennusteina ennen trenditoimistojen aikaa. (Koskenurmi-Sivonen 2008, 32-33; Heikkilä-Rastas 2003, 84.) Suomessa 1950-luvulla Eeva-lehti oli foorumi, jossa haute couturea esiteltiin säännöllisimmin valokuvien ja yksityiskohtaisten selostusten kera. Myös suomalainen salonkimuoti sai palstatilaa lehdessä. Lehdistön rooli oli erittäin tärkeä suomalaiselle vaatetusosalalle ja muodille, sillä lehtien kautta tieto, uutiset, muodin muutokset ja tapahtumat välittyivät kaikkialle Suomeen helposti ja positiivisesti (Heikkilä-Rastas 2003, 103).

Toisen Maailmansodan jälkeen Yhdysvalloilla ja Kanadalla oli monipuoliset ja monimutkaiset suhteet Pariisiin, sillä niillä oli lailliset haute couturen osto-oikeudet, mallien vuokrausoikeudet ja

oikeudet kopioida haute couture -vaatteita eri tavoin (Palmer 2001, 47-78, 135-149, 168). Pohjois-Amerikan ostajia ja kansainvälistä lehdistöä tarvittiin turvaamaan Pariisin muotialonkien toimintaa ja historiallista asemaa muodin keskittymänä. Pariisi vapautui vuonna 1944, mutta vasta vuonna 1947 Pariisilaista haute couturea vietiin säännöllisesti Pohjois-Amerikkaan. (Palmer 2001, 16-18, 69.)

Alkuperäisen tuotantoajatuksen mukaan eri maiden ammattiostajat vierailivat haute couture -talossa ja ostivat haluamansa mallit toilena eli valkoisesta muotoilukankaasta valmistettuna pukuna, joka toimi kangaskaavana. Toinen tapa oli hankkia paperikaavat eli patron à papier avec référence, jonka mukana toimitettiin tarkat tiedot kaikista tarvittavista materiaaleista ja niiden hankintapaikoista. (Palmer 2001, 47-78.) Tullimääräysten kiertämiseksi keksittiin erikoinen tapa käyttää vuokramalleja, bonded models, jonka mukaan alkuperäinen pariisilainen pukumalli oli toisessa maassa määräajan, jolloin sopimusosapuoli saattoi kopioida sen ja panna alulle oman valmistuksen. Tämän jälkeen malli tuli toimittaa takaisin Pariisiin. Toiminta oli monimutkaista mutta laillista ja sopimuksen mukaista. Malleja voitiin kopioida niin sanotusti line-for-line eli yksi yhteen, mikä tarkoitti, että malli oli aivan pariisilaisen mukainen, mutta materiaali saattoi vaihdella. Toilen ostaja tai mallin vuokraaja saattoi kierrättää mallia myös laittomissa ideanäytöksissä saadakseen lisäansioita. Näiden näyttösten avulla muut valmistajat pääsivät tekemään omia toisintojaan puvuista ilman minkäänlaista kontrollia. (Palmer 2001, 135-149, 168.)

Ranskalaisen haute couturen jäljittelyn vakavuus tuli esille erityisesti Christin Diorin lanseeraaman corolle-linjan eli New Lookin myötä. Esimerkiksi englantilaiset naiset suorastaan panikoivat, kun tyyli oli esitelty Pariisissa, koska Englannissa kankaat olivat yhä säännösteltyjä sodan jälkeen. (de Marly 1980, 27-32.) Uusi muoti, joka teki naisesta Diorin mukaan kukkia, vaati suuria määriä kangasta, sillä New Lookin mukainen malli toi muotiin luisut, pyöreät olkapäät, kapean vyötärön ja hyvin leveän, pitkän hameenhelman. (Steele 1998, 270-271, 274). Suomessakin sodan loppumiseen ja New Lookin aiheuttamaan muodin muutokseen reagoitiin. Sodan loputtua ja Christian Diorin luoman New Lookin saavuttua maahan, muuttuivat vanhat vaatteet käyttökelvottomiksi. Sodasta vapautuminen merkitsi myös juhliä, joihin tarvittiin kauniita vaatteita. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 125.) Myös muissa maissa New Look aloitti uudenlaisten vaatteiden halun. Esimerkiksi Palmer kirjoittaa, että Kanadan kauppohenkilöiden liikevaihto kasvoi moninkertaiseksi kun New Look tavoitti kaikki kansaosat (Palmer 2001, 38).

#### 4.4 Prêt-à-porter

1950-luvun loppuun mennessä monet haute couture -talot sulki ovensa kannattamattomina. (O'Hara 1989, 131) Silloin haute couturen asemaa alkoi horjuttaa sosiaaliset ja taloudelliset muutokset, kuten massaturismin lisääntyminen sekä hyvinvointiyhteiskunnan työväestön sosiaalikulujen nousu ja nuoren, uudenlaista vaikutusvaltaa saaneen sukupolven lisääntynyt ostovoima (du Roselle 1980). Näiden seikkojen lisäksi ranskalaisetkin alkoivat vähitellen pitää pukujen teettämistä hitaana ja haute couturesta tuli liian kallista varakkaillekin ihmisille (du Roselle 1980, 244, 250). Vuonna 2006 järjestöön kuului enää vain 5 haute couture -taloa. (Koskennurmi-Sivosen tiedonanto; luento Leonardin näyttelyn yhteydessä, Lyon 2006) Liekö haute couturen arvostus noussut uuteen kukoistukseen, sillä järjestön internetsivujen mukaan haute couture -taloiksi itseään saivat kutsua vuonna 2009 11 muotitaloa; Adeline Andre, Anne Valérie Hash, Chanel, Christian Dior, Christian Lacroix, Dominique Sirop, Franck Sorbier, Givenchy, Jean Paul Gaultier, Maurizio Galante ja Stéphane Rolland ([www.modeparis.com](http://www.modeparis.com), 18.10.2009).

Valmisvaatetehtailijat, eturivissä Jean-Claude Weil, esittelivät ranskalaisille prêt-à-porter-käsitteen 1940-50-luvun vaihteessa (Koskennurmi-Sivonen 2008, 107). Du Rosellen (1980, 239) mukaan huippuhienon haute couturen ja tavallisen valmisvaateteollisuuden eli konfektio välissä ei ollut oikeastaan mitään ennen 1950-lukua. Uuden tuotantokonseptin ideana oli kehittää korkealaatuista teollista vaatetustuotantoa. Varsinaista suunnittelua suoraan prêt-à-porter-valmistusta varten ei kuitenkaan syntynyt ennen 1950-luvun loppua. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 106-107.) Raken-teellisen muutoksen virallistaminen tapahtui vasta 1973, jolloin haute couturen kattojärjestön rinnalle tuli La Chambre Syndicale du Prêt-à-porter des Couturiers et des Créateurs de Mode (Fédération française de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode-järjestön informaatiokirje 11.3.1997).

Prêt-à-porter tarkoittaa kirjaimellisesti valmisvaatetta, joka edustaa suunnittelultaan ja materiaaleiltaan korkealaatuista muotia erotukseksi huonomaineisesta konfektioista (Koskennurmi-Sivonen 1998, 43; 2008, 107). Prêt-à-porter-mallistojen vaatteet ovat suunnittelijoiden nimilapulla varustettuja, mutta ne on valmistettu alihankintatyönä. Tällaisten boutiqueissa myytävien mallistojen ideana on tarjota vaatteita, joiden hankkiminen ei vaadi pitkää valinta-, sovitus-, tai valmistusprosessia. (Palmer 2001, 187, 193.) Prêt-à-porter käsittää myös parfyymien, kosmetiikan, sisustustuotteiden ja asusteiden lisenssivalmistuksen, eikä se rajoitu pelkästään naisten vaatteisiin, kuten haute couture (Koskennurmi-Sivonen 1998, 43; de Marly 1980, 106). Christian Dior oli

ensimmäinen couturier, joka antoi nimensä käytön lisenssin oheistuotteille. Muotitalo Diorilla ymmärrettiin näiden tuotteiden merkitys haute couturen rahoittamisessa jo vuosi perustamisensa jälkeen. Muut muotitalot seurasivat Diorin esimerkkiä vasta vuosien kuluttua. (de Marly 1980, 109.) Nykyisin jokaisella couturalolla on oma prêt-à-porter-mallistonsa. (de Marly 1980, 109, 110.)

Myöhemmin prêt-à-porter sai lisämääreen prêt-à-porter de luxen, mikä tarkoittaa erityisen hienoista materiaaleista huolellisesti valmistettuja vaatteita (Koskennurmi-Sivonen 2008, 107). Demi-couture taas tarkoittaa puoliksi haute couturen tapaan valmistettua. Termi nähtiin ensimmäisen kerran International Herald Tribunen muotitoimittajan Suzy Menkesin kirjoittamana 1996. Vaikka termillä ei vielä ole virallista sijaa Ranskassa, ovat jotkin muotitalot turvautuneet siihen. Demi-couturen nimissä ne voivat valmistaa muotiluomuksistaan halvempia kuin alusta saakka yksilöllisesti ja täysin käsin valmistetuista vaatteista ja silti tehdä niistä paremmin istuvia kuin prêt-à-porter-vaatteista. (Kawamura 2004, 82-83.)

Monet suomalaisten muotialonkien asiakkaat perustelivat Koskennurmi-Sivosen (2008, 106) mukaan vaatteiden hankintaa salongista yksilöllisyyden ja korkeanlaadun lisäksi sillä, että valmisvaateteollisuutta ei yksinkertaisesti ollut olemassa 1940-luvulta 1960-luvun alkuun. Koko totuus tämä ei kuitenkaan ollut, sillä Suomessa oli mainostettua valmisvaateteollisuutta jo 1910-luvulta lähtien (Lappalainen & Almay 1996, 23; Aikasalo 2000). Pariisin mallin mukaisia prêt-à-porter kokeiluja nähtiin Suomessakin niinkin varhain kuin syksyn 1952 muotikatselmuksen yhteydessä, jolloin La Robe esitteli linjaan sopivan mallistonsa. Jotkin salongit seurasivat esimerkkiä ja jotkut jopa pohtivat boutiqueen avaamista, mutta valmiit puvut jäivät kuitenkin vielä pitkäksi aikaa salonkien omissa tiloissa myytäväksi tuotteiksi. (Hopeapeili 12/1952; Koskennurmi-Sivonen 2008, 195.)

#### **4.5 Suomalainen muotialonki ja ateljee**

Suomalainen muotialonki, josta Koskennurmi-Sivonen (1998; 2002, 1; 2008) tutkimuksissaan kertoo, oli sekä paikka että instituutio. Siellä naiset teettivät yksilöllisesti suunniteltuja ja käsin valmistettuja vaatteita korkealaatuisista materiaaleista. Suomalaisten muotialonkien varhaisvaiheista on hyvin vähän virallisia dokumentteja, joiden mukaan niiden vaiheita voisi kuvata tai edes ajallisesti määrittää. Helsingin huomattavimmat muotiliikkeet 1880-luvun lopussa olivat H. G. Hagen ja Arthur Nurmelinin perustama Magasin du Nord ja A la Parisienne, jonka Arthur Nurmelin perusti muutamia vuosia edellistä myöhemmin. Ne valmistivat salonkien tapaan korkeatasoisia,

muodinmukaisesti suunniteltuja ja taidolla valmistettuja naisten pukuja, jotka oli signeerattu. (Koskennurmi-Sivonen 1979, 16; Lehto 1984, 61.) 1920-luvulla perustettuja ja pitkään toimineita muotitalonkeja olivat Atelier Nina Bergman, Salon Stålberg, Salon de Mode Kuosmanen ja Ika. 1930-luvulla perustettuja muotitalonkeja olivat puolestaan Atelier Söderlind, Atelier Hjördis Melén ja La Robe. Ulla Bergin Taidekutomo kehittyi vähitellen neulesalongiksi 1930-luvulla. Salon Forsmanin juuret juontavat 1920-luvulle, jolloin Forsman aloitti hattuliikkeen Lohjalla. Hän siirtyi 1930-luvulla Helsinkiin, missä liike muuttui vähitellen muotitalongiksi. Atelier Irja Palonen ja Atelier Riitta Immonen olivat 1940-luvulla perustettuja salonkeja. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 5.)

Muotitalonkien nimet noudattivat kolmea perustyyppiä. Nimi saattoi viitata etuliitteellään Ranskaan ja haute couture -taloon, mutta sen eri osastoon. Esimerkiksi Salon Forsmanin etuliite Salon tarkoittaa asiakkaan vastaanottamiseen käytettyä tilaa. Atelier etuliite salonginimessä puolestaan tarkoittaa työhuonetta. Kolmas vaihtoehto oli jättää liikkeen luonnetta määrittelevä sana kokonaan pois, kuten nimissä Ika tai La Robe. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 29-30.) Eri etuliittein tai ilman etuliitteitä olevat salongit toimivat nimestään huolimatta samalla tavalla; muotitalonkeina, jotka valmistivat käsityönä asiakkailleen uniikkeja pukuja ja asusteita.

Ihmisten kulutustottumukset ja pukeutumiskulttuuri muuttuivat 1960-luvulla. Varakkaiden perheiden tyttäret eivät enää seuranneet äitejään salonkeihin, vaan ostivat mieluummin merkkivaatteita boutiqueista. Näiden seurauksena käsityö joutui antamaan periksi valmisvaateteollisuudelle. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 8.) Salonkien aika päättyikin vaikeiden vaiheiden jälkeen 1970-luvun puolivälissä, sillä melkein kaikki helsinkiläiset muotitalongit toimivat yhden hengen, omistaja-suunnittelijan varassa. Monet salongit lopettivat toimintaansa 60-luvulla. 70-luvulle jatkoivat taivaan Ika uusien omistajiensa Ann-Mari ja Timo Sarpanevan ohjaksissa, Hjördis Melén, Irja Palonen ja Riitta Immonen. Salon Kaarlo Forsman oli ainut muotitalonki joka jatkoi alkuperäisen salonki-konseptin ylläpitoa aina vuoteen 1986 saakka. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 114-148; 2001, 5.)

#### **4.6 Salonkijaosto**

Suomessa varsinaisiksi muotitalongeiksi kutsuttiin niitä liikkeitä, jotka olivat Pukimo- ja turkisliittoon kuuluneen salonkijaoston jäseniä. Termiä muotitalonki ei kuitenkaan koskaan virallistettu, joten sen käyttö oli vapaata. Suurimmillaan salonkijaosto oli 1950-luvun puolivälissä, jolloin jäseniä oli neljätoista. Jaostoon kuuluivat tuolloin Atelier Hjördis Melén, Ika, La Robe, Salon

Stålberg, Atelier Söderlind, Atelier Nina Bergman, Salon Kaarlo Forsman, Atelier Riitta Immonen, Atelier Irja Palonen, Taidekutomo, Atelier Annette, Salon Oljemark, Stockmannin salonki ja Salon Mannequin Turusta. (Koskennurmi-Sivonen 2002, 1.)

Muotiateljeen johtajatar Hjördin Melén oli saanut koulutuksensa Pariisissa, jossa tutustui myös haute couture -taloihin ja niiden yhteistoimintaelimeen, Chambre Syndicale de la Couture Parisienneen. Luultavaa on, että hänen aloitteestaan 1930-luvulla viisi salonkia; Atelier Hjördis Melén, Ika, La Robe, Salon Stålberg ja Atelier Söderlind perustivat Helsinkiin Pariisin mallia mukailevan Salonkijaoston. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 151-152; 2002, 2; 2008, 50.) Salonkijaoston jäsenyys edusti tietynlaista statusta ja tunnustusta jaostoon jo kuuluvien yritysten keskuudessa, mikä voidaan Koskennurmi-Sivosen mukaan lukea yhtäläisyydeksi pariisilaiseen esikuvaan, haute couture -yritysten järjestöön. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 50-51).

Suomalaiset muotialongit samaistuivat nimenomaan pariisilaiseen muotiin, koska kokivat sukulaisuutta haute couturen kanssa. Salonkimuodin aikana vuosina 1945-1975 Pariisi oli länsimaisten naisten muodin keskipisteenä (Koskennurmi-Sivonen 1998, 8-10; 2002, 3). Haute couturen kulta-aikoina aina 1970-luvulle saakka muotinäytöksissä ja lehdistössä näkyvät vaatteet olivat samoja malleja kuin ne, joita todella valmistettiin asiakkaille. Myöhemmin haute couture -näytöksistä tuli teatraalisia mediatapahtumia, joissa esiteltiin aivan eri luomuksia kuin ne, joita asiakkaille myytiin. Salonkijaosto ei kuitenkaan määrännyt esikuvansa mukaan yhtä tarkkoja säännöksiä esimerkiksi näyttösten järjestämisestä tai pukujen valmistuksesta. Kuitenkin korkea työnlaatu oli edellytys salonkijaoston jäseneksi pääsulle. Jaosto kutsui sopivaksi katsomansa jäsenet mukaan toimintaan. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 36, 50-51.)

Salonkijaostoon kuulumisella oli ennen muuta käytännöllinen merkitys jäsenilleen. Esimerkiksi jaostolla oli yhteinen asiamies, joka antoi käytännöllisiä neuvoja viranomaisten kanssa asioimisesta ja säännösten tulkinnasta. Lisäksi salonkijaosto jakoi keskenään tuontilisenssejä ja pyrki valvomaan tasapuolisesti kaikkien etuja. Toimintansa loppupuolella 1960-luvun lopussa ja 1970-luvulla Salonkijaoston tehtäväksi tuli puolustaa salonkimuotia, kun jäsenet katsoivat sitä vastaan hyökätyn, tai oikaista, kun lehdistössä muuten oli jäsenten mielestä epäasiallista tietoa. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 151-153; 2008, 51.) Yhteisistä hinnoitteluperiaatteistakin käytiin jaostossa keskusteluja, joissa ei kuitenkaan onnistuttu, sillä kukaan ei valvonut, miten jäsenyritykset hinnoittelivat työnsä. Salonkijaosto oli tärkeä nimenomaan jäsenilleen, sillä asiakkaat eivät tieneet sen olemassaolosta lainkaan tai eivät ainakaan valinneet salonkia jäsenyyden mukaan. Jaostoa ei myöskään

erityisemmin mainittu näyttösten yhteydessä, vaikka jäsenet järjestivätkin yhteisnäytöksi, eikä asia näkynyt näyttöksiä koskevissa lehtikirjoituksissakaan. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 51.)

Käännekohtaansa suomalainen salonkikulttuuri tuli 1970-luvulla, jolloin salonkijaosto lopetti toimintansa, koska kukaan ei jatkanut keskeisen henkilön ja puheenjohtajan Hjördis Melénin työtä. Melén sulki tuolloin oman salonkinsa. 1970-luvulla jaostoon kuului kahdeksan salonkia, joista 1980-luvulla salonkina toimi enää Salon Kaarlo Forsman. Riitta Immonen puolestaan valmisti uniikki-vaatteita mittatilaustyönä aina vuoteen 1986 saakka, vaikka siirsi pääpainon boutiquensa valmisvaatteisiin. (Koskennurmi-Sivonen 2002, 2; 2008, 51.)

#### **4.7 Suomalainen muotialonki ja haute couture**

Haute couture ei ole kirjaimellisestikaan katutason muotia, sillä käynti haute couture -taloon kulkee usein alatasolla sijaitsevan boutiquen kautta. Jokaisella haute couture -talolla on kaksi pääosastoa omissa tiloissaan, atelier de tailleur, jossa valmistetaan räätälöityjä päällysvaatteita kuten jakut ja takit ja atelier de flou-osasto, jossa tehdään kevyemmät vaatteet kuten mekot ja paidat. Näiden lisäksi liikkeissä saattaa olla omat osastot hattujen ja muiden asusteiden tekijöille. Jokaisessa työhuoneessa on omat työnjohtajat, première d'atelier, joiden alaisena työskentelee useita ompelijoita, joilla on oma hierarkiansa. (Shaeffer 1994, 12-16; De Marly 1980, 99.) Työtilojen lisäksi haute couture -talossa on salonkitilat, joissa mallistoja esitellään ja joissa yleensä sijaitsee asiakkaan vastaanottotilat. Erikseen talossa sijaitsee vielä pukujen sovitus-, ja materiaalien varastointitilat. (Shaeffer 1994, 14-15.)

Haute couture -talossa asiakkaan ottaa vastaan vendeuse, myyjätär, joka toimii asiakkaan henkilökohtaisena opastajana mallia valittaessa sekä ateljeeosastojen ja asiakkaan välisenä tietojen välittäjänä puvun lopulliseen toimitukseen saakka. Hän myös huolehtii ateljeen tilauksista, materiaalien tarkistuksesta ja toimitettavan vaateen mittasuhteiden ja mallin vertailusta alkuperäiseen. Asiakkaan suhde vendeuseensa on hyvin henkilökohtainen ja kestää yleensä hyvin pitkään. Vendeusen vastuulla on, että puku sopii asiakkaan tyyliin, vartaloon ja elämäntapaan. Hänen on tunnettava talon mallistot tarkasti, jotta pystyy esittelemään asiakkaalleen juuri oikeat mallit. (de Marly 1980, 99; Palmer 2001, 43-45; Shaeffer 1994, 14-15.)

Kaikki suomalaiset muotialongitkin toimivat kerroksissa esikuvansa tapaan (Heikkilä-Rastas 2003, 80; Koskennurmi-Sivonen 1998, 36; 2008, 73). Suomalaisten muotialonkien työnjakokin noudatteli haute couture -talojen työnjakoa, sillä yrityksissä työskenteli erikseen pukuompelijat, jotka valmistivat leningit ja kevyemmät vaatteet kun taas räätälit työstivät takit ja kävelypukujen jakut. Ompelijat olivat haute couture -talojen työntekijöiden tapaan hyvin tietoisia omasta kädenjäljestään, ja ompelijoiden tuntemus oli erittäin tärkeää myös työnjohtajalle, jotta tämä osasi antaa kullekin sopivan työn. Joillekin sopi paremmin villapukujen valmistus, joidenkin kädenjälki taas sopi herkkiin silkkikankaisiin. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 54-56; Perkiömäki 25.2.2009.) Pukuompelijoilla ja vaattureilla oli omat työtilansa tai tiloista riippuen oma työpöytä. Ompelijoiden työtilat olivat pariisilaiseen tapaan erillään salonkitiloista. Salonki oli asiakkaan vastaanotto-tila ja toimi yleensä näyttösten esittelypaikkana kuten haute couture -taloissakin. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, 153, 170; 2008, 48.) Salongeissa asiakkaat vastaanotti haute couture -talojen vendeuseja vastaava sihteeri, jota kutsuttiin Salon Forsmanilla salonkirouvaksi (Koskennurmi-Sivonen 2008, 54; Perkiömäki 25.2.2009). Sihteerin tehtävät olivat moninaisia Suomen muotitaloissa, esimerkiksi Riitta Immonen kutsui ateljeensa sihteeriksi monitoimijohtajattareksi. Salon Forsmanilla, kuten Immosellakin, sihteerin tehtäviin kuului asiakkaiden vastaanoton lisäksi laskutus, palkanmaksu ja loppuvuosina jopa asiakkaiden houkuttelu liikkeeseen. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 54; Perkiömäki 25.2.2009; Lehkonen 16.6.2009.)

Suomalainen salonkimuoti on sukua pariisilaiselle haute couturelle myös käyttämiensä materiaalien ja osittain työtapojensakin puolesta (Koskennurmi-Sivonen 1998, 1-2; 31-38; 2002, 1). Salongeissa käytettiin jopa samoja kankaita, joita valmistajat saivat myydä muille liikkeille haute couture -sesongin jälkeen (Koskennurmi-Sivonen 2008, 62). Suomalaisen salonkimuodin parhaina aikoina monet pariisilaiset ja eurooppalaiset kangastalot lähettivät esittelijöitään muotialonkeihin helpottaakseen niiden kankaiden hankintaa. Joillakin toimittajilla oli jopa pysyvät suomalaiset agentit. Muotialonkien uniikkien pukujen valmistuksen kannalta oli erittäin merkittävää, että kangastoimittajat suostuivat myymään yhtä kangasta pieniä määriä. Ulkomaalaiset kangaskauppiat ymmärsivät ja tukivat tätä uniikin puvun ajatusta. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 168.) Toimitusten luotettavuus, lojaalius ja liikesuhteiden pitkäaikaisuus näyttävätkin kuvastavan suomalaisten muotiliikkeiden suhteita ulkomaalaisiin kankaiden ja tavaroiden toimittajiin.

Suomalaisten muotialonkien kohdalla käsityö merkitsi sitä, että vaatteet suunniteltiin yksilöllisesti suoraan asiakkaalle tai mannekiinille näyttökseen. Samanlaista pukua valmistettiin vain yksi kappale. Kirjaimellisesti käsityö tarkoitti käsin tehtyä työtä, sillä vain pitkät saumat ommeltiin koneella, ja



kaikki muu työ saumanvarojen huolittelua myöten tehtiin neulalla ja langalla. (Heikkilä-Rastas 2003, 92-93; Koskennurmi-Sivonen 2002, 5.) Sekä suomalaisessa muotialongissa, että haute couture -talossa valmistetun puvun yksilöllisyys saatiin aikaan nimenomaan sovitusten avulla (Kawamura 2004, 76; Koskennurmi-Sivonen 2008, 34; Perkiömäki 25.2.2009), vaikka puvun yksilöllisyys merkitsikin täysin eri asiaa näissä muotiyrityksissä. Käsityö merkitsi myös haute couture -taloille jähmettymistä perinteisiin työtapoihin, vaikka käytetyt materiaalit olivatkin aina aikansa uutuuksia (Beward 1995, 157-163; Martin 1990, 210-212). Haute couture -puvut eivät kuitenkaan olleet uniikkeja, vaan saman malliston pukuja valmistettiin eri asiakkaille heidän henkilökohtaisilla mitoillaan tilauksesta. Suunnittelijan alkuperäistä mallia oli mahdollista muuttaakin hiukan, mikäli asiakkaan mittasuhteet sitä vaativat. Alkuperäisen idean tuli näkyä muutostenkin jälkeen, tästä piti huolta henkilökohtainen myyjätär, vendeuse. (Palmer 2001, 47-49.)

Vaikka ompelukoneet kehittyivät 1900-luvun alkupuolella, asialla ei ollut vaikutusta haute couture -talojen tai suomalaisten muotialonkien koneistukseen (Godfrey 1982, 157-169; Koskennurmi-Sivonen 2008, 56.) Esimerkiksi Riitta Immosen ateljeessa vaiheessa, jolloin työntekijöitä oli 20, oli polkukoneita käytössä vain kolme. Tämä kertoo käsin tehtävän ompelun määrästä. Vuonna 1955 ateljeeseen ilmestyi kone, jolla voitiin tehdä siksakia. Sitä kuitenkin käytettiin vain Immosen toisen yrityksen valmisvaatetuotannon mallikappaleiden valmistuksessa. Saumuri otettiin käyttöön vasta 1970-luvulla boutique vaatteiden ompelussa. Koskennurmi-Sivosen mukaan silloinkin saumurihuolittelu oli vain harkiten käytetty vaihtoehto käsin tehdyn luotospistohuolittelun rinnalla. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 56.) Salon Forsmanissa oli käytössä polkukoneet salongin viimeisille vuosikymmenille saakka. Niillä ommeltiin tarkkuutta vaativat kohdat ja hienot materiaalit. Yksi sähköllä toimiva Singerkin kuului Salongin laitteisiin. Myöhemmin kaikki suoraommelkoneet olivat sähkökäyttöisiä. Rätäleillä oli käytössään vahvempi teollisuusompelukone, heidän käyttämistään materiaaleista johtuen. Teollisuuskonetta käyttivät loppuaikoina myös puvuntekijät, sillä oli huomattu, että se teki siisteimmän jäljen ohuimpiin silkkeihin. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009.)

Kaikkein selvimmin käsityö näkyi kirjonnassa, sillä kirjonta toteutettiin pisto pistolta, helmi helmeltä käsin ommellen. Käsin kirjatut puvut ovatkin sekä ranskalaisen haute couturen että suomalaisen salonkimuodin lippulaivoja (Koskennurmi-Sivonen 1998, 122; 2008, 58; Martin & Koda 1995, 73-74). Haute couture -kirjojat saattoivat työskennellä talossa, mutta yleisempää oli teettää kirjonnat siihen erikoistuneissa yrityksissä, kuten Lesage'ssa, Pariisin tunnetuimmassa kirjonta-yrityksessä (Martin 1990, 28-30). Suomalaisissa muotialongeissa kirjontoja valmistivat yleensä

kirjojat. Salon Forsmanissa helmikirjonnat valmistivat pukuompelijat tai harjoittelijat. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 50-60; Perkiömäki 25.2.2009.)

Korkeatasoisissa suomalaisissa ompeluateljeissa kaavoitus oli ratkaisevasti erilaista kuin Pariisin haute couture -taloissa, vaikka ateljeissa vaatteita pyrittiinkin valmistamaan monessa suhteessa haute couturen tapaan. Pariisilaiset muotoilivat Shaefferin (1994, 10-12) mukaan vaatteen ensin toilesta, eli kaava-ajattelu oli kolmiulotteista alausta alkaen. Suomalaiset ompeluateljeet taas käyttivät Koskennurmi-Sivosen (2008, 34) mukaan yksinomaan tai enimmäkseen tasokaavoja, joiden piirustusjärjestys ohjasi tekemään saumat ja muotolaskokset tietyille vakiopaikoille, joita tosin voitiin kuosittelussa muuttaa paljonkin ja hyvin vapaasti. Salon Kaarlo Forsman oli suomalaisten muotitalonkien joukossa ainoita poikkeuksia kaavoituksen suhteen, sillä siellä puku tehtiin asiakkaan ylle haute couturen tapaan muotoilemalla ensin paksusta puuvillakankaasta sovitussuhteesta. (Helenius 17.6.2009; Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Shaeffer 1994, 10.)

Vaatteiden etiketointi oli haute couture -talojen tapa jo Worthin ajoista saakka. Hän oli ensimmäinen nimensä laajasti näkyväksi tehnyt muotisuunnittelija, joka merkitsi liikkeensä tehdyt tuotteet etiketein. Tämä perinne jatkui myöhemmissäkin haute couture -taloissa ja useimmat suomalaisetkin muotitalot omaksuivat tavan esikuvaansa jäljitellen. (de Marly 1980; Koskennurmi-Sivonen 1998, 31, 285; 2008, 48.)

Ranskalaiseen haute coutureen ja suomalaiseen salonkimuotiin liittyi olennaisena osana julkisuus, sillä liikkeet pitivät varta vasten näytöksiä ja esittäytyivät lehdistölle myös muilla tavoin (Koskennurmi-Sivonen 1998, 32; 119-121; 170-179; 2002,6). Pariisissa haute couturen määritelmään kuului kaksi kertaa vuodessa julkaistavan pukukokoelman jatkuva julkinen esittely liikkeen omissa tiloissa. Tämä tarkoitti käytännössä vuodesta 1910 alkaen 1970-luvulle saakka näytöstä salongissa joka arki-iltapäivä. (Kawamura 2004, 61; De Marly 1980.) Suomalaiset muotitalongit ja etenkin Salonkijaoston jäsenet omaksuivat samantapaisen julkisuusperiaatteen, mutta toteuttivat sen suppeammassa muodossa. Näytöksiä järjestettiin yksin tai yhdessä muiden salonkien kanssa ravintoloissa tai muotitalongissa. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 74.) Usein näytöstulot lahjoitettiin hyväntekeväisyyteen (Kopisto 1997, 58). Koska suomalaisten muotitalonkien tuotanto perustui ainutkertaisiin luomuksiin, ei vaatteita esitelty päivittäin salongissa, vaan vuodessa oli yksi tai kaksi näytöstä. Näytösten jälkeen puvut myytiin sellaisenaan tai pienin korjauksin. Haute couture -näytöksien vaatteista taas valmistettiin lukuisia toisintoja asiakkaille heidän mitoillaan. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 32, 170.) Pariisissa haute couture -talon omien mannekiinien osuus oli

tärkeä paitsi säännöllisissä iltapäivänäytöksissä, myös uusien kokoelmien suunnittelussa (Koskennurmi-Sivosen haastattelu Mäkinen 2.2.1996; 2008, 74). Haute couture -vaatteiden markkinointiin osallistuivat myös talon myyjättäret ja mallit, jotka käyttivät malliston vaatteita julkisissa tilaisuuksissa. Tällainen ”hiljainen” mainonta oli tyypillistä niin Pariisin haute couture -taloille kuin suomalaisille muotisalongeillekin. (Palmer 2001, 60; Koskennurmi-Sivonen 1998.)

Yhteydet Pariisiin olivat erityisen tärkeitä Helsingin muotisalongeille, sillä lopulta muotia oli se, mitä Pariisissa esiteltiin. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 6). Koskennurmi-Sivosen mukaan kysymys ei ollut vain muodin abstraktista symboliominaisuudesta, eikä siitä, millaiset linjat kulloinkin nähtiin esteettisinä. Tärkeintä oli se, että Pariisista löytyivät hienoimmat kankaat, täydellisin valikoima kirjontamateriaaleja ja kaikkia muita tarvikkeita ja välineitä, mitä ikinä uskallettiin toivoa. Sodan aikana matkustaminen ja kankaiden tuonti oli mahdotonta. Siksi heti sotien jälkeen salonkien omistajat matkustivat Pariisiin saamaan vaikutteita ja materiaaleja. Pariisiin matkustelua ja etenki suurien hankintojen tekemistä rajoittivat kuitenkin sodanjälkeenkin monet säännökset, rajoitukset ja lupa-anomukset. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 30, 32.) Vielä vuoden 1980 syksyllä Helsingin Sanomissa olleessa haastattelussa Riitta Immonen korosti Pariisin ja koko maailman muodin tuntemisen merkitystä. Tuolloin Immonen oli jo siirtänyt suunnittelunsa pääpainon boutique-vaatteisiin. Salon Forsmanin johtaja Kaarlo Forsman sen sijaan vähätteli Pariisin merkitystä suunnittelussaan, vaikka edelleen suunnitteli yksilöllisiä salonkivaatteita. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 35; Helsingin Sanomat 1.11.1980.)

Useiden vuosikymmenien ajan suomalaisilla salongeilla oli korvaamattoman arvokas kontaktihenkilö Pariisissa. Gurli Sevon-Rosenbröijer, toimittaja ja kirjevaihtaja oli asettunut Pariisiin jo vuonna 1936. (Heikkilä-Rastas 2003, 84; Koskennurmi-Sivonen 1998, 136-137; 2008, 32.) Hän oli täydellisen sopeutunut pariisilaiseen elämään ja nautti myös arvostusta, joka avasi ovia hänen suomalaisille seurueilleenkin. Korvaamattomin hän oli suomalaisille muotisalongeille auttaessaan suomalaista muotiväkeä pääsemään haute couture -talojen muotinäytöksiin. Kaarlo Forsmankin vieraili säännöllisesti vuosittain Pariisissa (Perkiömäki 25.2.2009), mutta ei tiedetä, toimiko Rosenbröijer myös hänen opastajanaan. Rosenbröijer oli tunnettu myös kulttuuripiireistään. Toinen tärkeä tehtävä suomalaisten muotisalonkien kannalta Gurli Rosenbröijerillä oli liikesuhteiden tulkauksessa ja opastuksessa, jotta salongit pääsivät hyvään alkuun. Tunnettuna henkilönä Rosenbröijerin esittely toimi hyvänä avauksena, sillä ranskalaisten kanssa piti osata toimia oikein. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 136; 2008, 32-33; 2008, 33.)

Vuosina 1949-1969 Gurli Rosenbröijer kirjoitti Message-utiskirjeitään muodista ja Pariisin tunnelmista niitä tilanneille muotialongeilta. Sevon-Rosenbröijerin viestit perustuivat kokonaan tekstiin, eivätkä ne olleet koskaan kuvitettuja. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 137-140.) Muoti-messaget olivat eräänlaisia minilehtiä, sillä ne olivat tiheästi kirjoitettuja, 6-8 sivuisia arkkeja, jotka ilmestyivät säännöllisesti kuukausittain. Viestien tilaajia olivat helsinkiläiset muotialongit, tilaajien tarkka lukumäärä ei kuitenkaan ole tiedossa. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 36.)

#### **4.8 Ateljeeompelu suhteessa muuhun ompelutoimintaan**

Kaipaisen (2008) tutkimuksen innoittamana laadin hänen tekemänsä Tiaisen sisarusten vaatturi- ja ompelutoiminnan eri osa-alueiden vertailua mukailevan ompelutoimintaa ja ateljeeompelua vertailevan taulukon. Ompelutoiminnan osa-alueet pohjautuvat Kaipaisen (2008, 216-217) tutkimuksen kohteena olleen Enni Tiaisen ompelutoimintaan 1920-1960-luvuilla eteläkarjalaisella maaseudulla. Taulukon 2 avulla kuvaan ompelutoiminnan ja ateljeeompelun eroja ja yhtäläisyyksiä.

Kaipaisen (2008, 151) tutkimuksen mukaan ompelijoiden ja ateljeeompelijoiden ompelu- ja käsityötekniikkavalinnat perustuivat pitkälti käsityöllisen toiminnan perinteeseen, tottumiskysymyksiin, kustannuksiin ja aiempaan työkokemukseen tai koulutukseen. Naisten vaatteiden valmistus muuttui vähitellen kotiompeluksi ja ompelijattarien työksi leikkaukseltaan yksinkertaisen paitapuvun yleistyessä ja korseteista ja kureliiveistä luovuttaessa. Ainoastaan naisten villakankaiset päällysvaatteet jäivät räätälien tehtäväksi, sillä naisten takeissa ja miesten puvuissa käytetyn villakankaan käsittelytaito erotti vaatturin ompelijasta. Miesräätäleiden ansiotyötä lukuun ottamatta ompelu määräytyi sekä kulttuurisesti että sosiaalisesti lähinnä naisten toimeksi. Naiset ompelivat naisten ja lasten vaatteiden lisäksi myös miesten paidat ja alusvaatteet. (Pylkkänen 1982, 72-76; Tarrant 1994, 104; Vainio-Korhonen 1998, 89-91.) Käsityö oli naisille vaihtelevasti tarjolla oleva sääntelemätön ja statukseton elanto, joka ei vaatinut muodollista koulutusta. Siksi ompelutaitoja opittiin yleensä vanhemmilta taitajilta. Koska pukuompelu ei vaatinut erityistä koluttautumista ja vaatteita valmistettiin miehille, naisille ja lapsille, olivat vaatteiden mallit melko yksinkertaisia. (Kaipainen 2008, 53, 218-219).

Taulukko 2. 1900-1960-lukujen ompelutoiminnan ja ateljeeompelun eri osa-alueiden vertailua.

Osa-alueet	Ompelutoiminta	Ateljeeompelu
<b>Koulutus</b>	Yleensä oppitytönä hankittu.	Koulutus Oppitytönä ateljeessa, ammatillinen koulutus.
<b>Asiakkaat</b>	Naiset, lapset, miehet	Naiset
<b>Vaatteet</b>	Pääosin sisävaatteet	Sisä- ja ulkovaatteet, (hatut)
	Naisten ja lasten arki- ja juhlavaatteet, miesten alus- ja arkivaatteet, housut. Taitavimmat valmistivat myös kävelykukuja ja takkeja.	Naisten paremmat arki- ja juhlavaatteet. Kaikki valmistettiin täysin uniikkeina kappaleina.
<b>Materiaalin hankinta</b>	Asiakas toi mukanaan.	Asiakas saattoi tuoda mukanaan, mutta yleensä suunnittelija valitsi kankaan kankaantoimittajien mallistoista ehdottaen asiakkaalle muutamaa vaihtoehtoa. Kankaita hankittiin yleensä Pariisista ja Milanosta sekä muista muotikaupungeista.
<b>Materiaalit</b>	Villaa, puuvillaa, viskoosia, sekoitekankaita ym.	Parhaimpia saatavissa olevia materiaaleja kuten villaa, silkkiä jne. Yleensä käytettiin luonnonkuituja.
<b>Suunnittelu</b>	Mallilehtien, yleisen muodin tai asiakkaan toiveiden ja suunnitelmien mukaisia: ompelija ja/tai asiakas suunnittelivat puvun ja sen yksityiskohdat.	Suunnittelija, yleensä ateljeen omistaja, suunnitteli asiakkaan tarpeisiin ja vartaloon sopivan puvun ja siihen sopivat asusteet.
<b>Suunnittelun ja kaavoituksen apuna ja ideana</b>	Suunnittelun apuna Sorja-lehtiä ym.	Pariisin matkat ja muotilehdet inspiraationa suunnittelulle. Vaikutteita Pariisin haute couturesta.
<b>Kaavoitus</b>	Mittojen mukaan kaavat, jotka piirrettiin suoraan kankaalle tai käytettiin paperikaavoja. Tai käytettiin standardin mukaisia valmiskaavoja, joita kuositettiin tarpeen mukaan.	Suunnittelija saattoi muotoilla puvun asiakkaan päälle muotoilukankaasta, josta saatiin kaavat. Tai suunnittelija luonnosteli kuvan puvusta ja leikkaaja kaavoitti puvun suoraan kankaalle, nuku päälle muotoillen tai kaavat paperille piirtäen. Menetelmä vaihteli ateljeen ja sen omistajan mukaan.
<b>Vaatteen muodon tuottaminen</b>	Muotolaskokset ja vaateen leikkaukset tuottavat vaateen muodon.	Taidokkaat muotolaskokset ja leikkaukset yhdessä erilaisten tukirakenteiden kanssa tuottavat vaateen muodon.
<b>Valmistus</b>	Melko yksinkertainen ja nopea. Leikkuussa materiaalin ekonominen käyttö. Puvun valmistaa ompelija itse apunaan mahdollisesti aputyttö. Ompelukonetta käytettiin mahdollisimman paljon hyväksi.	Puvun leikkaa leikkaaja, ompelijattaret ompelivat leningit, juhlapuvut ja kevyemmät päällysvaatteet. Räätilit valmistavat jakut ja päällystäkit ja kävelypuvut. Käsinompelu ja käsityö pääosassa valmistusta.
<b>Tukeminen</b>	Leningeissä ei tukikankaita.	Pukuja tuettiin tarpeen ja tilanteen mukaan irtotukikankailta. Kaikissa salongeissa ei tukikankaita käytetty.
<b>Vuoritus</b>	Leningeissä ei vuoritusta.	Vuoritus yleinen kaikissa valmistetuissa vaatteissa.
<b>Kirjonta</b>	Ompelijat osasivat pistokirjontaa, mutta käyttivät sitä harvoin leninkien koristelussa.	Kirjojat, ateljeen pukuompelijat tai harjoittelijat valmistivat kirjonnat suunnittelijan antamien suuntaviivojen mukaan. Näyttävät haute couturenomaiset helmikirjonnat tyyppillisiä.
<b>Hinta</b>	Kohtuullinen	Korkeahko johtuen valmistusmenetelmästä ja materiaaleista sekä pukujen uniikkisuudesta.

Ateljeessa pukuja valmistettiin vain naisille. Naiset saattoivat teettää koko vaatekaappinsa sisällön arkivaatteista päällystakkeihin. Monissa ateljeissa, kuten Salon Forsmanissakin, osattiin myös asusteiden valmistus, joten ateljeiden palvelut olivat hyvin kokonaisvaltaisia. Ateljeen ompelijoilla oli yleensä pohjakoulutuksena ompelijan ammatilliset opinnot. Ne kuitenkin harvoin riittivät ateljee-ompelun korkean tason ylläpitoon, joten esimerkiksi Riitta Immosen ateljeessa ompelijat toimivat ensin harjoittelijoina, kunnes olivat oppineet työvaiheet vanhemmilta ateljeeompelijoilta. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 154.) Salon Forsmanin haastatellut työntekijät olivat joko hankineet pohjakoulutusta ammatillisista opinnoista tai heidät oli otettu liikkeeseen harjoittelijoina, joskus ilman pukuaompelukokemusta. Esimerkiksi yrityksen taitavaksi rääätäliseksi kehittynyt Mirja Saarela haki töitä Forsmanilta lehti-ilmoituksen perusteella. Haastattelussa hän myönsi, ettei osannut hienoja työtapoja, mutta olisi kovasti innokas oppimaan. Saarela pääsi töihin ja opetteli seuraamalla rääätäläisten työtä ja kokeilemalla työtapoja. (Saarela 20.4.2009.) Pukuompelija Aino Helenius oli lähtenyt ompelijan oppiin 15-vuotiaana. Näillä taidoilla hän haki töitä Forsmanilta pukuompelijana. (Helenius 16.6.2009.) Liikkeessä leikkaajana viimeisten vuosikymmenten aikana toiminut Taimi Perkiömäki oli kouluttautunut ammattikoulussa ja pyörittänyt vuosia leikkuupalvelua ennen Forsmanin palvelukseen astumista. Hän kuitenkin kertoo joutuneensa heittämään aikaisemmat oppinsa romukoppaan, koska salongissa hän oppi uudet, toimivimmat työtavat. (Perkiömäki 25.2.2009.) Leininkiompelija Leena Oksasella oli takanaan kolmen vuoden pukuompelijan ammattikoulutus sekä käsityöopettajaopistossa suoritettu kahden vuoden pukuompelukoulutus. Koulun opettaja suositteli Oksasta Forsmanille tämän kaivatessa uusia, osaavia työntekijöitä salonkiinsa. (Oksanen 21.3.2009.)

Ompelijoiden asiakkaat osallistuivat vaateen suunnitteluun, ja osa asiakkaista jopa suunnitteli vaatteensa itse. Asiakkaat tekivät päätöksen vaateen väristä ja materiaalista sekä osittain mallistakin jo ennen ompelijalle tuloa, koska hankkivat materiaalit itse. Hankitun materiaalin määrä vaikutti valmistettavan vaateen malliin. Vaikka ompelijat käyttivät kangasta mahdollisimman taloudellisesti, usein kankaan niukkuus mahdollisti vain yksinkertaisen ja perinteisen leningin, jonka helman leveyttä maksimoitaessa kankaan langansuunta ei ollut ompelijalle olennainen. Muotivaikutteita asiakkaat saivat toisilta ihmisiltä, kaupunkikäynneillä ja erilaisten julkaisujen kautta. Ompelijat käyttivät idealehtenään Sorjaa, joka oli alunperin valmiskaavojen myyntikatalogi. (Kaipainen, 2008, 218-219.)

Tavallinen muotia kopioiva ompelutoiminta erosi selkeästi ateljeeompelusta valmiiden vaatemallien ja kaavojen käytön vuoksi. Tilausompelija teki asiakkaan toiveen mukaisen palvelukäsityötuotteen,

kun taas salongeissa luotiin uutta, ennennäkemätöntä ja ainutkertaista. Muotitaiteilija, joka loi salonkivaatteen, oli aikaansa edellä, hänellä oli tarkka ja vahva näkemys vaatteesta, ja hän otti siitä vastuun. Asiakas oli yleensä vakuuttunut muotitaiteilijan näkemyksestä ja jättäytyi hänen huomaansa. (Kaipainen 2008, 152.) Muotisalonkien suunnittelijoiden esikuvana ja suunnittelun innoittajana toimi Pariisin haute couture. Suoraa mallien kopiointia ei kuitenkaan harrastettu ompeluyrittäjien tapaan. Pariisista haettiin korkealaatuisten materiaalien ohella muotivaikutteita haute couture -näytöksistä, pariisilaisia ihmisiä ja tunnelmia seuraamalla sekä muotilehtiä lukemalla (Koskennurmi-Sivonen 2008, 30-36).

Pukuompelijat valmistivat vaatteita suhteellisen nopeasti. Esimerkiksi Kaipaisen tutkima Enni Tiainen käytti nopeaa kaavoitusta ja leikkaamista, joiden muodonantoa täydennettiin sovituksissa muotolaskoksia lisäämällä. Mekot valmistettiin vuorittomina, eikä niitä tuettu tukikankain. Niiden saumarakenteetkin olivat yksinkertaisia. Tällä pyrittiin Kaipaisen mukaan rationaaliseen ja edulliseen valmistusprosessiin, sillä ompelijoiden hinnoittelu oli hyvin kohtuullista. (Kaipainen 2008, 218-219, 223.) Ateljeessa taas käytettiin tavallista ompelimoa enemmän aikaa suunnitteluun, kaavoitukseen ja ompeluun, mistä johtui tuotettujen vaatteiden pienet määrät ja tavallista ompelimoa korkeammat hinnat. Perinteisessä ateljeessa vaatteet valmistettiin tietyn, totutun tavoin, vain ompelukoneen suoraompeleella ja käsin ommellen. (Kaipainen 2008, 151.) Myöhemmin ateljeissakin omaksuttiin siksakin käyttö huolitteluissa käsinommeltujen luotospistojen sijaan ajan säästämiseksi ja valmistushinnan madaltamiseksi. Käsin kuitenkin huoliteltiin, mikäli materiaali sitä ehdottomasti vaati. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009.)

Pukuompelija Enni Tiainen valmisti kankaiden reunahuolittelut käsin ylikuotellen ennen siksakompelukoneiden hankintaa. Apulaiset tekivät yleensä huolittelut, joita tehtiin käsin vielä 1950-luvun puolivälin jälkeenkin. Pukuompelijat osasivat pistokirjontaa (Maisniemi 1949, 53-65), mutta käyttivät sitä harvoin leninkien koristeluun. Napinläpiä ei juuri käytetty, koska konenapinläpiä ei voinut tehdä käytössä olleilla suoraommelkoneilla. Siksak-koneiden napinläpitoiminta oli vaikea, joten sitäkään ei käytetty mielellään. Nopean ja rationaalisen valmistustavan vuoksi pukujen kiinnittiminä oli painonapit tai vetoketjut. Tukikankaidenkaan käyttö ompelutyössä ei ollut yleistä, vaikka liimatukikankaitakin oli saatavilla koti- ja ammattiompeluun 1950-luvun lopulta lähtien. (Kaipainen 2008, 212-213.)

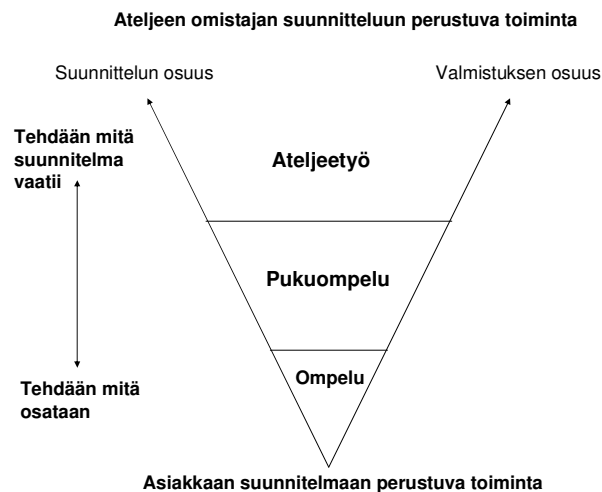
Ateljeissa vaatteet leikkasi johtaja assistenttinsa kanssa tai erikseen leikkaajana työskentelevä henkilö. Riitta Immosella oli taitava leikkaaja Aino Talusen, joka suunnittelijan ohjeen mukaan

leikkasi kappaleet kankaasta jättäen niihin sovituksia varten muotoiluvaraa. Talusenin leikkaustaidot ja yhteisymmärrys suunnittelijan kanssa muodostivat ateljeen toiminnan kulmakiven. (Koskennurmi-Sivonen 2008, 17.) Hjördin Melén taas leikkasi itse salonkinsa puvut asiakkaan yllä (Rovio 2006, 38). Kaarlo Forsman ja hänen leikkaaja-assistenttinsa taas leikkasivat puuvillakankaasta asiakkaan ylle muotoiltujen peruskaavojen avulla kappaleet pukukankaasta. Kaavoitusta ja kappaleiden leikkaamista edelsi siis peruskaavan muotoilu ja puvun leikkausten pääpiirteiden huolellinen suunnittelu, siksi työvaiheet vaativat aikaa verrattuna tavalliseen pukuompeluun. (Lehkonen & Helenius 16.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009.)

Ateljeepuvun valmistuksesta vastasivat pukuompelijat sekä räätälit ja kirjonnoista kirjojat. Aputyöt valmistivat reunahuollittelut käsin luotospistoin ommellen. Vain suorien saumojen ompelussa käytettiin ompelukonetta, kaikki muu valmistettiin käsin neulan ja langan avulla. Vuorittaminen oli olennainen osa ateljeepukua, vaikka ilman vuoriakin valmistettiin vaatteita, koska salonkimuodin aikana naiset käyttivät alushameita. Materiaaleja pukuihin hankittiin erityisesti Pariisista ja Milanosta. Salongeissa käytettiin irtotukikankaita vain tarvittaessa. Esimerkiksi Salon Forsmanilla tuettiin ainoastaan jakkujen ja takkien kauluksia. Yksityiskohtien ja rakenteiden valmistuksessa ei säästelyä aikaa eikä materiaalia, koska lopputuloksen oli oltava korkealaatuinen, yksilöllinen, asiakkaalle istuva puku. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 153-154; 2008, 54-60; Perkiömäki 25.2.2009.) Näyttävintä ateliertyötä olivat käsinkirjutut puvut. Niissä upeat materiaalit liittyivät käsityöhön näyttävimmällä tavalla. Sodan jälkeisenä pula-aikana salonkien kirjonnoissa hyödynnettiin usein perinteisiä suomalaisia tekniikoita ja materiaaleja. Heti kun materiaalien saanti alkoi helpottua, kirjonta mannermaistui. Paljetit, erilaiset lasihelmet ja helmijäljitelmät sekä kimaltavat kristallit koristivat varsinkin iltapukuja salongin omaan tyyliin sovellettuna. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 8.)

Seuraava kuvio 2 perustuu alunperin Anna-Marja Ihatsun (1998, 156) laatimaan käsityön, muotoilun ja taidekäsityön jaotteluun. Tätä kuviota muokkasi Minna Kaipainen (2008, 222) väitöskirjassaan ”Ken Tilauspukua käyttää, hän herrasmieheltä näyttää” (2008). Kaipainen halusi muokkaamallaan kuviolla osoittaa vaattureiden ja ompelijoiden toiminnan tyypittelyä. Hänen työnsä pohjalta lähdin hahmottelemaan kuviota, jolla voisin osoittaa ateljeetyön ja tavallisen ompelun keskeiset erot vaateen suunnittelussa ja valmistuksessa.





Kuvio 2. Ateljeetyön ja ompelutoiminnan tyypittelyä.

Kuviolla 2 haluan esittää, miten vaatteen suunnittelun ja valmistuksen osuus lisääntyvät siirryttäessä ompeluyrittämisestä kohti kaaviossa ylimpänä olevaa ateljeetyötä. Ompeluyrittämisessä suunnittelun ja valmistuksen perustana oli asiakkaan suunnitelma teettää tietynlainen puku tietystä kankaasta. Mallit olivat yksinkertaisia ja perustuivat siihen, mitä ompelija osasi toteuttaa. Pukuompelussa mukaan tuli hiukan ompeluyrittäjän omia suunnitteluideoita ja puvun valmistuskeskeisyyskin lisääntyi. Valmistettavan puvun helma kiinnittyi käsin ja koristeena saattoi olla pieni kirjontakin (Heikkilä-Rastas 2003, 92-92). Ateljeetyössä puolestaan sekä suunnittelu että valmistuskeskeisyys olivat pääosassa. Asiakas tilasi pukusuunnitelman tiettyyn tilaisuuteen. Yleensä suunnitelmia tehtiin yksi, ja sen yksityiskohtia hiottiin asiakkaan kanssa vain hyvin vähän. Ateljeen omistajan suunnitelmaan ja makuun luotettiin eikä pukusuunnitelmaa yleensä ollut tarpeellista muuttaa (Perkiömäki 25.2.2009).

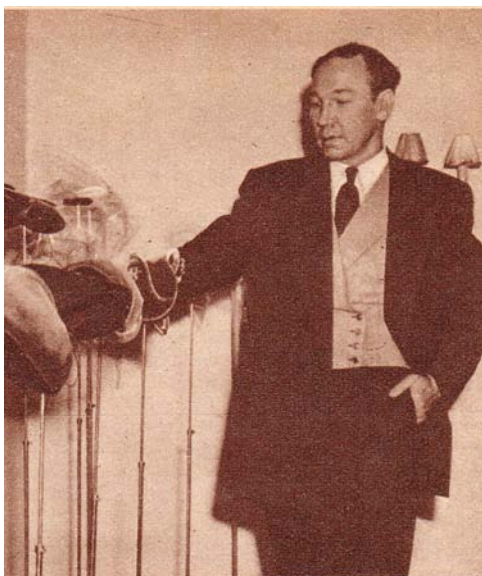
Ompelija pyrki valmistamaan pukuja mahdollisimman yksinkertaisesti ja taloudellisesti, kun taas ateljeetyössä hienommista materiaaleista ja ompelutekniikoista ei tingitty. Se tehtiin, mikä vaadittiin suunnitellun mallin toteuttamiseksi. Aikaa puvun valmistamiseen kului, mikä varmisti hienon laadun. Aina pyrittiin korkeaan tasoon ja asiakkaat myös maksoivat arvokkaasta käsityöstä hyvin. Ateljeissa pukujen materiaalit valittiin omista valikoimista tai tilaamalla kupongin verran kangasta juuri tiettyä pukua varten ulkomaisilta toimittajilta. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 168-170; Perkiömäki 25.2.2009) Pukuompelijan luokse asiakas taas tuli valmiiksi hankkimansa kankaan kanssa, jolloin puvun mallikin oli osittain mietitty. Kangasta kun ei ostettu tuhlailevasti, vaan juuri tietyn puvun verran. (Kaipainen 2008, 218-219.)

## 5 SALON KAARLO FORSMAN

Kaarlo Forsman perusti Salon Forsmanin Helsinkiin vuonna 1937. Alussa yritys keskittyi hattuhin ja valmisvaatteiden myyntiin mutta kehittyi vähitellen uniikkeja pukuja valmistavaksi muotisalongiksi. (Lappalainen & Almay 1996, 18.) Salongin erikoisuutena oli, että siellä naisasiakas saattoi teettää asut ja asusteet aina hatuista sisäturkkeihin (Perkiömäki 25.2.2009). Salonki tunnettiin muotitaiteilija Kaarlo Forsmanin suunnittelemissa ainutlaatuisista helmikirjonnoista, näyttävistä drapeerauksista sekä uskomattomista leikkauksista (Uusi Suomi 22.11.1985).

Toimittuaan kymmenen vuotta Helsingissä järjesti Kaarlo Forsman ensimmäisen salongin muotinäytöksen, jonka myötä tuli laajemmin yleisön tietoisuuteen (Viuhka 2/1948). Myöhemminkin salongin mainostaminen oli hyvin hienovaraista keskittyen lehtien muotijuttuihin ja tyytyväisten asiakkaiden hiljaiseen mainontaan. Ensimmäisen muotinäytöksen aikoihin Salon Forsman oli jo täydellinen, pariisin haute couture -talojen tapaan toimiva muotisalonki, jossa vaatteet valmistettiin uniikkeina asiakkaille pääosin käsin neulan ja langan avulla. Helsingin yhdeksi merkittävimmistä muotisalongeista kehittynyt liike jatkoi uniikkien pukujen valmistusta aina vuoteen 1986 saakka Kaarlo Forsmanin johdossa (Lappalainen & Almay 1996, 18).

### 5.1 Muotitaiteilija ja salongin omistaja Kaarlo Forsman



Kuva 1. Kaarlo Forsman muotisalonginsa alkuaikana kuvattuna salongissaan. Seura 7/1953, 3.

Kaarlo Villehart Forsman, suomalaisen salonkimuodin grand old man (kuva 1), syntyi 10.5.1907 Kiikalassa Lohjalla (Lappalainen & Almay, 1996, 18). Hän syntyi maalaistaloon 8-henkisen sisarussarjan keskimmäiseksi. Muodista Forsman kiinnostui jo hyvin varhain auttaessaan äitiään ja sisariaan uusien pukumallien valinnassa. (Perkiömäki 21.1.2010; Viuhka 2/1948.) Ensimmäisen hattunsa, joka myytiin välittömästi, Forsman kertoi valmistaneensa 13-vuotiaana sisarensa muotiliikkeessä Lohjalla (Hopeapeili 3/1965). Kaarlo Forsman loi pohjan uralleen opettelemalla leikkuu- ja ompelutaitoja Lohjalla sisartensa omistamassa räätälinliikkeessä sekä toimimalla modistina 21-vuotiaana Lohjalle perustamassaan hattuliikkeessä. Salon Kaarlo Forsmanin hän perusti Helsinkiin vuonna 1937 Lohjan hattuliikkeen rinnalle. Hän sai hyvää mainetta jo 1940-luvulla osallistuen tuolloin ahkerasti pääkaupungin muotisalونkien yhteisnäytöksiin. (Apu 49/7.12.1984; Kopisto, 1997, 117.) Lohjan liikkeen hän lahjoitti myöhemmin sisarelleen, koska kahden liikkeen pito kävi muotitaiteilijalle liian raskaaksi (Viuhka 2/1948,17). Ensimmäisen julkisen salonkimuotinäytöksen Forsman järjesti kymmenen vuotta Helsingin liikkeen avaamisen jälkeen omassa talossaan Espoon West Endissä. Ainakin Viuhka-lehti esitteli Kaarlo Forsmanin lupaavana ja tasokkaana suunnittelijana. Samana vuonna Salon Forsmania esiteltiin ensimmäisen kerran useissa aikakauslehdissä. (Eeva 6/1948; Hopeapeili 1/1948; Muotikuva 2/1948; Viuhka 2/1948.)

Forsman oli tunnettu voimakkaasta persoonallisuudestaan ja ehdottoman varmasta maustaan. Esimerkiksi hameen tuli Forsmanin mukaan ulottua juuri polveen tai hiukan sen alapuolelle. Housut taas olivat sopiva asu vain maalla retkeilyyn. (Jaana 5/1967, 18, 24.) Uransa alussa Forsmanille oli etua sukupuolestaan, sillä hänet mainittiin muotiselostuksissa maamme ainoana muodin alalla toimivana miehenä (Kopisto 1997, 72). Jaana-lehden haastattelussa vuonna 1967 (5/1967, 18) Forsman kertoi menestyksensä salaisuudeksi synnynnäiset lahjat ja kovan työn. Synnynnäisistä lahjoista muotitaiteilijan työhön hän on maininnut myös jäähyväisnäytöksestä tehdyssä artikkelissa (Uusi Suomi 22.11.1985). Kova työ ja toisaalta intohimo muotitaiteilijan työhön näkyivät pitkässä urassa. Forsmanhan lopetti salonkinsa vasta 78 vuoden iässä (Perkiömäki 25.2.2009.)

Kaarlo Forsman käytti itsestään mieluiten nimitystä muotitaiteilija. Tämän nimityksen omaksuivat myös työntekijät, lehdistön edustajat ja Salon Forsmanin asiakkaat sekä mannekiinit, jotka työskentelivät muotisalongissa. Salongissa työntekijät kutsuivat Forsmania johtajaksi. (Eeva 9/1971; Hopeapeili 3/1965, 50; Uusi Suomi 4.11.1980; Viuhka 2/1948, 16; Airisto 8.6.2009; Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009.) Tutkimuksessaan Heikkilä-Rastas toteaa, että Suomessa käytetään melko kirjavasti couturierin, muodinluojan ja muotitaiteilijan titteleitä, eikä kukaan tai mikään varsinaisesti rajoita näiden nimikkeiden käyttöä. Hän ehdottaakin, että pelkkä designer tai vaatetus-

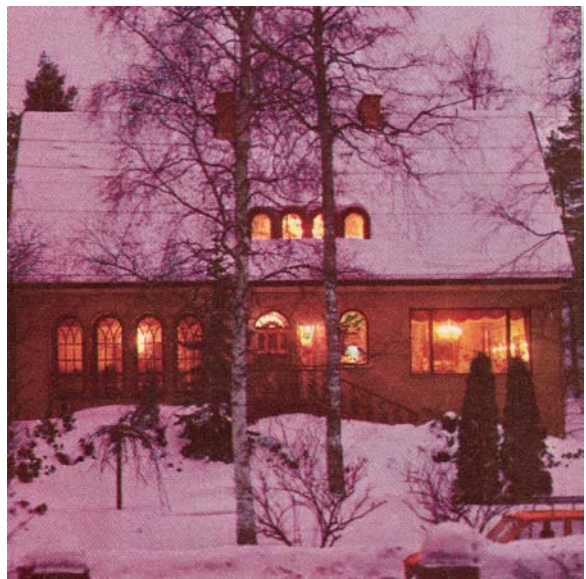
suunnittelija sopivat käyttöön useinmiten parhaiten, koska ne kuvaavat vaate-suunnittelun parissa tehtävää työtä. Hänen mukaansa suunnittelu on työtä, jonka suorittaa designer, ja työ, jota hän tekee, on designia tai muotoilua. (Heikkilä-Rastas 2003, 20-22.) Kaarlo Forsmania olisi kuitenkin erittäin vaikea kutsua designeriksi tai vaate-suunnittelijaksi näiden sanojen teollisuuteen viittaavien konnotaatioiden vuoksi. Forsman oli käsityön arvostuksen sekä työskentelytapansa, asiakkaan päälle muotoilun, vuoksi hyvin kaukana nykyaikaisesta vaate-suunnittelusta. Muotoillessaan hän kuvanveistäjän tapaan ”veisti” vaateen asiakkaansa ylle (Airisto 8.6.2009; Uusi Suomi 22.11.1985). Hän itse kuvaili liikkuvansa taiteilijan ja arkkitehdin välimaastossa (Jaana 5/1967, 20).

Kaarlo Forsman pitäytyi koko salonkinsa toiminnan ajan samoilla muodin linjoilla. Muoti merkitsi hänelle haute couturea ja jotain, mikä antoi ihmiselle varmuutta ja teki hänet mielenkiintoiseksi. Hieno muoti oli hänen mukaansa myös pitkäikäistä. (Jaana 5/1967, 18, 22.) Forsman piti tärkeänä yksilöllisyyttä, laatua ja tyylikkyyttä (Kopisto 1997, 117). Suunnittelussaan hän pyrki yksinkertaisuuteen, sillä koki sen kauneimmaksi. Forsman kuitenkin totesi, että on tietenkin täysin eri asia, miten yksinkertaisuuden saa aikaan. (Jaana 5/1967, 22.) Hänen suunnittelemansa vaatteiden salaisuus piili loistokkaissa leikkauksissa, taidokkaassa työssä ja oikein valituissa kankaissa (Uusi Suomi 4.11.1980). Päämääränä Forsmanilla oli suunnitellessaan aina kaunis nainen (Eeva 9/1970; Helsingin Sanomat 25.4.1994).

Pariisilaisista suunnittelijoista Kaarlo Forsman arvosti etenkin Christian Diorin ja Bailmanin työtä (Jaana 5/1967, 23; Perkiömäki 29.6.2009). Dior oli kuuluisa siitä, että piirsi pukunsa sekä suunnitteli niitä esittävien mannekiinien asukokonaisuudet, kampaukset, hatut, korut ja kengät (kuva 5). Kaarlo Forsman on haastatteluissa kertonut pitävänsä juuri tästä syystä Dioria esikuvanaan, sillä Forsmankin suunnitteli Diorin tapaan hatut pukujen ja takkien yhteyteen, sekä näytöskokonaisuudet kenkineen. (Apu 49/7.12.1984; Kopisto 1997, 72; Perkiömäki 25.2.2009.) Vaikka Forsman arvosti haute couturea, hän väheksyi Pariisin muodin merkitystä omassa työssään. Muutamissa haastatteluissa hän kertoo saaneensa jonkin idean useita vuosia ennen sen esittelyä Pariisissa. Toisaalta hän myös myöntää omaksuneensa joitain ideoita myös Pariisin matkoillaan. (Helsingin Sanomat 1.11.1980; Jaana 5/1967, 23.)

Kaarlo Forsman keskittyi vapaa-ajallaankin kauneuden vaalintaan. Hänen rakkain harrastuksensa oli upeasta kodista huolehtiminen ja kauniiden, vanhojen esineiden keräily. (Jaana 5/1967, 24.) Ainutlaatuisen talonsa Forsman rakennutti suunnitelmiansa mukaan alkuaikojen valmisvaate-myynnillä saamallaan tuloilla (kuvat 2 ja 3). Talo oli kauan odotettu unelma, jonka valmistumisen

jälkeen hän päätti toteuttaa suurimman unelmansa, oikean muotialongin perustamisen. (Perkiömäki 25.2.2009.) Kaiken salongilta liikenevän aikansa Kaarlo Forsman uhrasi kodilleen, jotta siitä muodostuisi viihtyisä, tarkoin harkittu kokonaisuus. Talon suunnittelun ohella myös sisustus oli johtajan omaa käsialaa. (Jaana 5/1967, 24.) Kodissaan Forsman järjesti näyttösten ja salonkipukukuvausten (kuva 4) ohella päivällisiä ja illallisia asiakkailleen, joten se toimi myös edustuskäytössä. Lukuisat antiikki- ja taidearteensa Forsman keräsi muotiliikkensä varakkaana alkuaikana, jolloin keskittyi valmisvaatteiden tuottavaan myyntiin (Apu 49/7.12.1984; Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010). Hän hankki esineitä Pariisiin kirpputoreilta, missä kulki vaatimattomasti pukeutuneena, koska ei halunnut näyttää varakkuuttaan (Hannus 10.1.2002).



Kuva 2. Forsmanin talo West Endissä.  
Kuva Olavi Kaskisuo, Jaana 5/1967, 22.

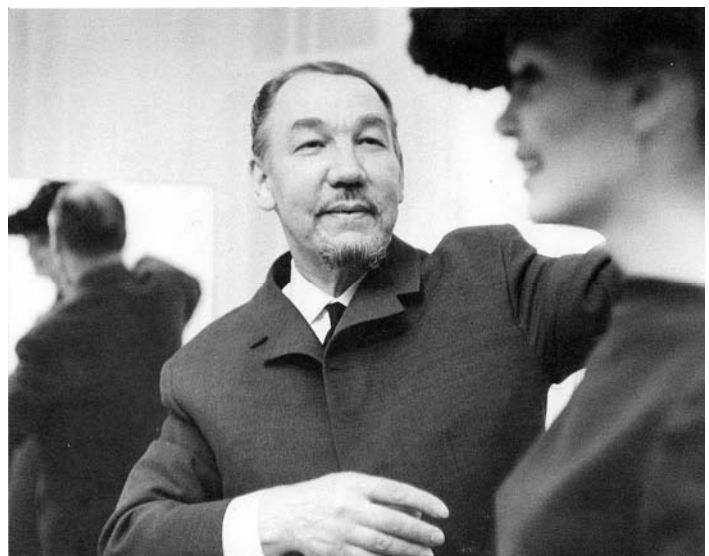


Kuva 3. Forsmanin kodin salonki.  
Kuva Olavi Kaskisuo, Jaana 5/1967, 21.



Kuva 4. Forsmanin upea koti toimi etenkin salongin alkuaikojen muotikuvien taustana. Kuvassa aikansa huippumalli Nora Mäkinen vuonna 1949. Kuva Pietinen, Kopisto 1997, 71.

Kaarlo Forsmanin harrastukset liittyivät myös musiikkiin, etenkin oopperoiden seuraamiseen ja klassisen musiikin kuunteluun. Hänen perheensä oli musikaalinen, siskosta, Aune Forsman-Nylanderista tuli esimerkiksi menestynyt laulajatar. Muodin parissa aloittaessaan Forsman kertoi kuulleensa erilaisia musiikkeja päässään asiakkaan saapuessa salonkiin. Kuultu musiikki toimi inspiraationa pukujen suunnittelussa. Myös luonto toimi Forsmanin suunnittelun innoittajana. Toisinaan ideat pukuihin syntyivät aamuyöstä nukkuessa muotoina, jotka muotitaiteilija aamulla kirjasi muistiin (Apu 49/7.12.1984; Eeva 9/1970; Hopeapeili 3/1965; Jaana 5/1967; Viuhka 2/1948.)



Kuva 5. Kaarlo Forsmania kutsuttiin Suomen Dioriksi. Kuva Antti Taskinen/ Suomen kuvapalvelu Oy, Rovio, 2006, 22.

Johtaja Kaarlo Forsman oli 78 vuotias joutuessaan lopettamaan muotialonkinsa. Hän ei enää loppu-aikoina jaksanut olla sataprosenttisesti koko päivää työssä mukana sairastuttuaan vakavasti keväällä 1985. (Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010.) Hän ei kuitenkaan nähnyt vanhuutta ikävänä, vaan hänelle vanhuus merkitsi värikästä syksyä. Hän nautti elämästä sellaisena kuin se eteen tuli. (Apu 49/7.12.1984; Kodin Kuvalehti 8.1.1980.) Forsmanille myönnettiin taiteilijaeläke salongin lopettamisen jälkeen. Kaarlo Forsman kuoli 26.3.1994 Espoossa 86-vuotiaana. Johtajan sisaren tytär peri Forsmanin talon ja omaisuuden. Myöhemmin Forsmanin talon osti perheelleen Tapani Kansa (Helsingin Sanomat 25.4.1994; Kopisto, 1997, 117; Koti ja Keittiö 10/1999; Lappalainen & Almay 1996, 18; Perkiömäki 25.2.2009.)

## **5.2 Salongin toiminta**

Salon Forsman avattiin vuonna 1937 Helsingissä Runeberginkatu 50:ssä Taka-Töölössä. Tuolloin yritys mainosti itseään hattu- ja leninkiliikkeenä Varsinaisen kommandiittiyhtiö Salon Forsmanin rekisteröinti kaupparekisteriin tapahtui 31.12.1959. (Kaupparekisteri nro 153.915. Patenti ja rekisterihallitus; Sininen kirja 1949-50, 249.) Tuolloin tehtyyn ilmoitukseen yhtiömieheksi kirjattiin Kaarlo Villehart Forsman ja äänettömäksi yhtiömieheksi Lilja Martta Rinne 80 000 markan panoksella (Kaupparekisteri-ilmoitus 665850, Patenti ja rekisterihallitus). Runeberginkadulta salonki siirtyi joksikin aikaa Lönnrotinkadulle Marskin taloon (Aino Helenius 17.6.2009). Sieltä salonki muutti Skop-pankin tiloihin neljänteen kerrokseen vuonna 1959 osoitteeseen Aleksanterinkatu 46 A, kymmeneksi vuodeksi (Lehkosen työtodistus 19.8.1961; Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009). Tilat oli neuvoteltu Skopin silloisen pääjohtajan, Vainikaisen kanssa. Kun Skop halusi Aleksanterinkadun tilat itselleen, pankki osti Vainikaisen johdolla uuden 250 neliön huoneiston Salon Forsmania varten Mariankatu 8:sta. Tilojen vuokra ei ollut korkea, eikä se vuosien mittaan noussut, mikä mahdollisti salongin toiminnan lamavuosinakin aina vuoden 1986 huhtikuun loppuun asti. Kun Skopin johtaja vaihtui, annettiin salongille kolme vuotta jatkoaikaa. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009.) Johtaja Forsman kävi tuona aikana katsomassa kaikki mahdolliset kohteet, mutta tilojen vuokrahinnat olivat moninkertaistuneet, eikä toimintaa olisi ollut mahdollista jatkaa samassa mitassa. Johtajan haaveena oli laskeutua alas kerroksista ja perustaa katutason butiikki, jonka yhteydessä salonkimainen toiminta olisi saanut jatkoaikaa. (Perkiömäki 25.2.2009.)



Butiikki-tyylisesti myytävien vaatteiden valmistusta oli harjoitettu liikkeessä ainakin kymmenen vuoden ajan ennen sulkemista (Perkiömäki 25.6.2009). Vielä vuonna 1970 Eeva-lehteen (9/1970) tehdyssä haastattelussa Forsman pohti, että taloudellisesti hänelle olisi edullisempaa myydä valmisvaatteita, mutta totesi esteettisesti olevansa sellaiseen ihan liian vaativa. Muotisalongin sisällä elettiin kuitenkin toisenlaisissa tunnelmissa viimeiset vuodet, sillä butiikkivaatteiden valmistus alkoi pikkuhiljaa uniikkien vaatteiden valmistuksen ohella, kun tilaukset alkoivat vähentyä. Näytös-pukujakin jäi myymättä, ja niille piti löytää sopiva säilytyspaikka. Johtaja teettikin hienot tammikaapit sovitushuoneen yhteyteen. Malleja ei mainostettu, joten ne olivat ainoastaan salongin asiakkaiden tiedossa ja ostettavissa. Nämä butiikkivaatteet oli tehty puolivalmiiksi, eli niiden helmaa ei oltu käännetty tai vetoketju oli ompelematta. Mitään valmisvaatetuotantoa ei siis salongin aikana kokeiltu, kuten ei sarjavalmistustakaan. Salongissa ei myöskään käytetty standardikaavoja, vaan valmistettavat asut sovitettiin henkilökohtaisen sihteerin, modisti Lili Rinteen ylle. Siksi niihin jouduttiin aina tekemään muutokset asiakkaan mukaan. (Perkiömäki 25.6.2009.)

Salongin toiminta oli ollut kannattavaa aina sosiaalikulujen tuloon asti (Perkiömäki 25.2.2009). Ilman tilojen edullista vuokraa salonki tuskin olisi jatkanut sellaisenaan näin pitkään. Kaarlo Forsmanin suunnitelmana oli, että Taimi Perkiömäki jäisi hoitamaan butiikkia. Kun tiloja ei yrityksistä huolimatta löytynyt, johtaja aikoi perustaa tilat kotiinsa Espooseen. Perkiömäki kuitenkin kieltäytyi tulemasta töihin Westendiin, koska kulku sinne hänen kotoaan oli monimutkaista ja lastensa vuoksi hän halusi olla ajoissa illalla kotona. Perkiömäen viisitoista vuotta kestäneeseen yhteistyöhön tottuneen temperamenttisen johtajan olisi ollut erittäin vaikeaa saada yhtä pätevää ja monella tavalla kestäväää henkilöä läheiseksi työntekijäkseen. Kaarlo Forsman oli jo sen ikäinenkin, että uuden pätevän henkilökunnan koulutus olisi ollut ylivoimaista. Siksi Salon Forsmanin taival päättyi vuonna 1986, vaikka Kaarlo Forsman olisi halunnut jatkaa kuolemaansa saakka muotitaiteilijan työtään (Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010; 21.1.2010.)

Johtaja Forsman hankki salongin materiaalit pari kertaa vuodessa ostosmatkoilta, jotka suuntautuivat lähinnä Milanoon ja Pariisiin. Hän tilasi kankaat matkoillaan suoraan tehtailta, jotka toimittivat materiaaleja vain Euroopan hienoihin muotitaloihin. (Jaana 5/1967, 23; Perkiömäki 25.2.2009). Salongissa käytettiin lähes ainoastaan luonnonkuituja, koska Forsmanin mielestä aito materiaali oli elävämpää ja ajattomampaa. (Jaana 5/1967, 23.) Sotavuosista salonki selviytyi, koska Saksasta ja Ranskasta tilatut kankaat tulivat ajoissa perille. Säännöstelyn vuosina oli apua Pukimo- ja turkisliiton jäsenyydestä. Pukimo- ja turkisliiton alaisuudessa toiminut salonkijaosto, jonka jäseneksi



kutsuttiin, hoiti esimerkiksi alalle myönnettyjen kangaslisenssien jaon. (Lappalainen & Almay 1996, 18.)

1950-luvulla Forsmanin ateljeessa työskenteli 15-16 henkeä; ompelijoita, räätäleitä, harjoittelijoita, sovittaja ja modisti (kuva 7) (Kopisto 1997, 117). Ei tule myöskään unohtaa salonkirouvaa, jolla oli oma pöytä sovitustiloissa. Hän otti vastaan asiakkaat, sopi heidän kanssaan tapaamiset, laskutti ja maksoi työntekijöiden palkat. Vaikeimpina salonkivuosina rouvan tehtäviin kuului myös asiakkaiden houkuttelu liikkeeseen. (Lehkonen & Helenius 17.6.2009; Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009.) Loppuvuosina liikkeen päämodisti ja butiikkivaatteiden sovitusmalli Lili Rinne (kuva 6) (1918-1994) hoiti salonkirouvan eli yksityissihteerin tehtäviä, eikä liikkeessä enää ollut räätäliä. Taitava pukuompelija Sirkka-Liisa Myrrä valmisti räätäleiden työt. Hänen lisäksi liikkeessä oli kolme pukuompelijaa, Oksanen, Mäntymäki ja Honkanen sekä Perkiömäki sovittamssa ja leikkaamassa pukuja. (Kopisto, 1997, 117; Oksanen 21.3 2009; Perkiömäki 25.2.2009; 21.1.2010.)



Kuva 6. Kaarlo Forsman ja hänen daaminsa ja salonkinsa modisti Lili Rinne Forsmanin talossa kuvattuna salongin henkilöstökutsuilla. Neiti Rinteellä yllään salongissa valmistettu puku. Kuva Leena Oksanen, Leena Oksasen arkisto.



Kuva 7. Salongin ompelijoita työnsä äärellä 1970-luvulla. Räätäli Mirja Saarela toisena vasemmalta, kolmantena salongin pitkäaikaisin työntekijä pukuompelija Anni Porttila. Pukuompelija Leena Oksanen toisena oikealta. Muut työntekijät kuvassa ovat harjoittelijoita, joiden paikka oli aina vanhemman ompelija vieressä (Perkiömäki 14.1.2010). Mirja Saarelan arkisto.

Ompelijat olivat joko pukuompelijoita tai räätäleitä, joiden työnä oli valmistaa raskaammat päällysvaatteet kuten takit, sisäturkit ja kävelypuvut. Työntekijät kutsuivat itseään takkitekijöiksi tai leninkitekijöiksi. Räätäleitä salongissa oli yleensä kaksi tai kolme, loput ompelijoista olivat pukuompelijoita tai harjoittelijoita. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Saarela 20.4.2009.) Räätälit Mirja Saarela ja Aino Juvonen valmistivat salongissa kävelypukuja, takkeja, sisäturkkeja ja Saarela loppuaikoinaan myös Kaarlo Forsmanin omat puvut (Kopisto 1997, 117; Perkiömäki 14.1.2010). Salongin pukuompelijoita olivat esimerkiksi Anni Porttila, Kerttu Reinikainen, Leena Oksanen ja Aino Helenius (Oksanen 21.3.2009; Aino Helenius 17.6.2009).

Salongin työpäivä alkoi tavallisesti kello kahdeksan ja päättyi kello kuusitoista. Kiireisenä aikana, kuten ennen näytöksiä, saatettiin töitä tehdä jopa 12 tuntia. Kaksi kertaa päivässä juotiin kahvit yhdessä. Taukojenkin ajan johtaja Forsman oli paikalla varmistamassa, etteivät työntekijät juoruilleet ja tauko päätettiin ajallaan. Asiakkaista ei saanut puhua vapaa-ajallakaan. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010; Saarela 20.4.2009.) Palkka työstä maksettiin kerran viikossa perjantaina, viikkoon tehtyjen merkintöjen mukaan. Viikkoon merkittiin mitä työtä oli tehty, kenen pukua valmistettu ja kauanko aikaa työn suorittamiseen oli kulunut. Palkka maksettiin salongin työntekijöille rahana kirjekuoressa, vasta viimeisinä vuosina pankkitilille. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 14.1.2010.)



Kuva 8. Forsman sovittaa Tea Istalle näytelmäpukua yhdessä sovittajan, neiti Sibakovin kanssa. Kuva Jussi Pohjakallio, Eeva 3/1965, 25.

Forsmanin sovitus- ja leikkaustyöntekijällä oli vaativa työ johtajan ja ompelijoiden välissä. Hän sovitti ja leikkasi kaikki puvut yhdessä Forsmanin kanssa sekä valvoi ompelijoiden työtä. Tässä työssä toimi pitkäaikaisesti viimeisinä vuosikymmeninä Taimi Perkiömäki, häntä ennen Liisa Ukkonen ja neiti Sibakov (kuva 8). (Eeva 3/1965; Perkiömäki 25.2.2009.) Yhtään vaatetta ei sovitettu, ellei Kaarlo Forsman ollut paikalla. Ainoastaan johtajan sairastuessa vakavasti, salonki oli Lili Rinteen johdossa ja sovituksista huolehti Taimi Perkiömäki. Kaikki työvaiheet tapahtuivat hänen toiveidensa mukaan, ja vaatimustaso oli Perkiömäen mukaan sitä luokkaa, ettei sellaista kuvitellut edes olevan. (Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010.)

Salon Forsmanin tiloja Perkiömäki kuvasi intiimeiksi. Muotisalongiin kuului Mariankadun osoitteessa sovitus huone, jossa oli sihteerin tilat, salonki, leikkuuhuone ja ompelijoiden omat huoneet. Asiakas otettiin vastaan salongissa, ja leikkuuhuoneessa oli tilat myös hattujen valmistamiselle. Räätäleillä ja pukuompelijoilla oli omat huoneet. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Saarela 20.4.2009.)

### **5.3 Salongin julkisuus**

Ranskalaiseen haute coutureen ja suomalaiseen salonkimuotiin liittyi olennaisena osana julkisuus (Koskennurmi-Sivonen 1998, 31-32; 2002, 6). Muotisalongien tärkeä markkinointivaltti oli tyytyväiset asiakkaat, jotka viestittivät mielellään saamastaan hyvästä palvelusta. Tullakseen laajemmin tunnetuksi, oli salongilla vain yksi keino, muotinäytöksen järjestäminen. Koskennurmi-Sivosen mukaan näytöksen järjestäminen oli suomalaisen muotisalongin ainut rehellinen tapa tulla julkisuuteen 1940-luvulla. Joko muotisalongi esitteli pukukokoelman oman yrityksen salongissa kutsuvieraille tai järjesti yhdessä muiden muotisalongien kanssa yhteisnäytöksen. Yhteisnäytökset pidettiin aina suurissa ja edustavissa tiloissa tai ravintoloissa kuten Kalastajatorpalla tai Adlonissa. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 170-179.) Salon Forsman tuli julkisuuteen näyttävimmällä tavalla, esittelemällä kokoelman pukuja Kaarlo Forsmanin yksityiskodin upeissa tiloissa lehdistölle ja kutsuvierasyleisölle joulukuussa 1947. Tie yleisön tietoisuuteen avattiin tällä näyttävästi uutisoidulla näytöksellä. (Viuhka 2/1948.)

Muotinäytösten ohella Salon Forsman sai julkisuutta useilla yrityksen näytöksistä tehdyillä muotijutuilla. Forsman salonkipukuineen näytti olevan erityisesti Eeva-lehden suosikki vuodesta 1948 aina vuoteen 1965 (Eevat 1948-1965), jolloin salongin pukuja oli usein kansikuvissa ja

salongin näytöksistä raportoitiin näyttävin muotikuvin. Lehtien tilaamat muotijutut ja näytösreportaasit olivat tärkeää mainosta salongille, koska Kaarlo Forsman ei mainostanut koskaan liikettään lehdissä (Kodin Kuvalehti 8.1.1980; Perkiömäki 25.6.2009). Jokainen näytöspuku kuvautettiin ammattivalokuvaajalla ja näitä kuvia toimitettiin myös lehtien toimittajille muotijuttuihin, tai lehdistön valokuvaaja kuvasi näytöksessä (Lehdistöaineistot; Perkiömäki 25.2.2009). Näyttävät pukukuvat toimivat muotisalonkien parhaina mainoksina kertoen uniikkien pukujen ainutlaatuisista muodoista ja yksityiskohdista. Keskeistä pukukuvissa ja näytöksissä oli, että puvut esiteltiin aikansa tähtimannekiinien yllä.

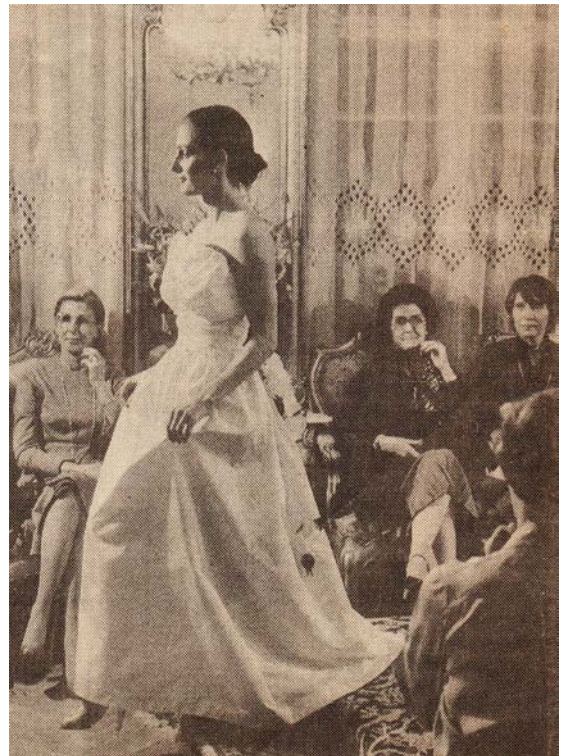
### 5.3.1 Muotinäytökset

Kawamuran mukaan muotinäytös on työväline, jolla esitellään myytäviä tuotteita. Näytöksen aikana luodaan myös suhteita yleisöön, minkä vuoksi jokaisella muotinäytöksellä tulee olla viihdytysarvo asiakkaan mielenkiinnon ylläpitämiseksi. (Kawamura 2005, 84.) Näytökset ja niiden myötä saatu julkisuus olivat haute couturen esimerkin mukaisesti osa suomalaisten muotisalonkien toimintaa. Näytökset eivät kuitenkaan sijoittuneet Pariisia seuraten yhtä säännöllisesti tiiviille ajanjaksolle ja samoille kuukausille, tammi- ja heinäkuulle. Kaikki salongit eivät myöskään olleet yhtä systemaattisen ahkeria näytösten järjestäjiä. Esimerkiksi talvikauden näytöksiä pidettiin pitkän syksyä. (Koskennurmi- Sivonen 2001, 7.) Yhden suunnittelijan kokoelmaan kuului kaikki se, mikä salonginkin tarjontaan kuului; arkiasuja, räätälöityjä takkeja ja jakkupukuja, vierailupukuja, pikkuiltapukuja ja pitkiä iltapukuja sekä usein myös morsiuspuku, yhteensä noin 20-30 pukua. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 170-179; 2001, 7.)

Salon Forsmanin näytökset olivat Helsingissä merkkitaupauksia, sillä Forsman suunnitteli Pariisin muotitalojen tapaan mannekiineille heidän tyyppinsä mukaan koko puvuston (Lappalainen & Almay 1996, 18). Näytöksiin saivat kutsun vakioasiakkaat, lehdistön edustajat ja Helsingin merkittävät henkilöt. Asiakkaat saattoivat myös pyytää kutsua ystävättärilleen. Kutsuttavien taustat kuitenkin selvitettiin, ettei mukaan päässyt henkilöitä, jotka tarkoituksella halusivat päästä näkemään mallistot kopioidakseen ideoita. Näytöksiin myytiin lippuja, ja saadut tulot ohjattiin erilaisiin hyväntekeväisyyskohteisiin. (Apu 49/7.12.1984; Perkiömäki 25.6.2009; 14.1.2010.) Forsman siis jatkoi muotisalonkien näytösperinnettä, joka kuvataan Koskennurmi-Sivosen tutkimuksessa. Hänen mukaansa valtaosa 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alun muotinäytöksistä pidettiin hyväntekeväisyyden merkeissä, sillä sota oli jättänyt jälkeensä monenlaista puutetta, jota rahankeruulla

pyrittiin lievittämään. Hyväntekeväisyysjärjestöt ottivat yhteyttä muotialonkeihin, järjestivät tapahtuman ja käyttivät pääsylipputulot hyvään tarkoitukseen. Salongit puolestaan hankkivat mannekiinit ja valmistivat näytöspuvut. Tuon ajan sanomalehtien muotijutuissakin pääteemoina olivat näytökset ja niissä esitelty muoti sekä näytöksiin liitetty hyväntekeväisyys. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 7; 2002, 47.)

50-60-luvulla Salon Forsmanissa järjestettiin yleensä kaksi näyttöstä saman päivän aikana kerran vuodessa lokakuussa. Tavallisesti näytökset, joihin asiakkaat saivat kutsun, järjestettiin muotialongin salonkitiloissa. Myös johtaja Forsmanin kotona näytöksiä järjestettiin muutamia kertoja. (Helenius 17.6.2009.) Perkiömäen työssäoloaikana eli vuodesta 1971 vuoteen 1986 asti salongissa järjestettiin vuosittain lokakuussa muotinäytös (kuva 9). Mannekiineiksi oli valittu yksi tai kaksi tähtimallia ja näiden lisäksi pukuja esitteli 2-4 tuntemattomampaa mallia mallitoimistojen listoilta. (Airisto 8.6.2009; Perkiömäki 25.6.2009.) Alkuaikojen näytöksissä soitettiin pianomusiikkia, joka myöhemmin korvattiin levysoittimella soitetulla klassisella musiikilla (Perkiömäki 25.6.2009). Näytöksissä vaatteita esitteli kuuluttaja. Yleensä salonkirouvat toimivat kuuluttajina, mutta myös vaikutusvaltaisia asiakkaita oli pyydetty tähän tehtävään (Helenius 17.6.2009) Forsmanilla muotinäytöksen kuuluttajana työskenteli loppuaikoina ainakin Tea Ista ja Raimo Lintuniemi (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009).



Kuva 9. Muotinäytös salongissa. Maria Melin esittelee kuuluisaa kauniin keltaista pukuaan, jota käytti myöhemmin presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla. Alkujaan Melin ei pitänyt puvusta eikä etenäkään sen väristä. Kuitenkin siitä tuli hänen luultavasti tunnetuin ja kiitellyin juhlapukunsa. (Perkiömäki 25.6.2009.) Helsingin Sanomat 1.11.1980, 26.

Jäähyväisnäytöksen Salon Kaarlo Forsman järjesti 22.11.1985. Viimeisessä näytöksessäänkin vallitsi muotisalonnien perinteinen tunnelma; kutsuvierasyleisölle esiteltiin loisteliaita aplikaatioita, draperauksia, poimutelmia ja kirjailuja nostalgisissa salonkitiloissa. Kaikki Forsmanin suunnittelulle ominaiset piirteet, kuten hämmästyttävät leikkaukset ja korkealaatuisten materiaalien käyttö, esittäytyivät viimeisen kerran. Yritys lopetti toimintansa seuraavana keväänä. Salon Forsmanin työntekijä Taimi Perkiömäki jatkoi salongin perinteitä omassa ateljeessaan kesäkuusta 1986 käyttäen salongissa opittuja ateljeevaatteen valmistuksen työtapoja. (Kopisto, 1997, 117; Perkiömäki 14.1.2010; Uusi Suomi 22.11.1985.)

### **5.3.2 Mannekiinit**

Muotisalonnien upeat puvut vaativat uljaita ja osaavia esittäjiä, siksi salonnien näytökset työllistivät aikansa huippumalleja, joita salonkiaikaan kutsuttiin mannekiineiksi. Työnvälitys Suomessa salonkiaikana oli valtion monopoli, eikä mallitoimistojakaan ollut mannekiineja välittämässä. Työsuhteet perustuivatkin henkilökohtaisiin tuttavuuksiin. Mannekiinien ryhmää kukin suunnittelija täydensi oman makunsa ja suhteidensa mukaan vähemmän tunnetuilla, edustavilla naisilla. Oman täydennyksen mallimaailmaan toivat missit, joita toimi myös salonnien mannekiineina. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 7.) Näytöksiä varten salongeissa työskenteli myös omia vakituisia mannekiineja (Kopisto, 1997, 117; Koskennurmi-Sivonen 2008, 74).

Salon Forsmanissa ei ollut salongin omia mannekiineja liikkeessä yksityissihteerinä ja mannekiinina toiminutta Lili Rinnettä lukuunottamatta, vaan mannekiinit palkattiin näytöspukujen valmistuksen, näytöksen ja näytöspukujen kuvaamisen ajaksi (Airisto 8.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009). Forsmanissa työskennelleitä tähtimalleja olivat Lenita Airiston lisäksi alkuaikojen huippumalli Nora Mäkinen, Anneli Kangas, Maj-Britt Helio, Ritva Aunola, Birgitta Juslin ja Marita Lindahl (Airisto 8.6.2009; Kopisto, 1997, 117). Muotisalonnien näytöksiä ei yleensä harjoiteltu, koska mannekiinit tulivat yhdestä oviaukosta ja palasivat tietyn reitin kuljettuaan samaan tietä. Ammattimallit tiesivät, miten vaatteita tuli esitellä, ja ohjeet vaatteiden erikoisominaisuuksien esittelemisestä tulivat suunnittelijalta jo sovitusvaiheessa. Forsmanilla mannekiinien pukijoina näytöksissä toimivat aina ompelijat, joiden työskentelyn tarkisti salongin oviaukolla sovittaja ennen näytösalueelle pääsyä. (Airisto 8.6.2009; Perkiömäki 25.6.2009.)

Mannekiinit tulivat mielellään vaatepalkalla salonkiin työskentelemään, koska heille oli erityistä meriittiä työskennellä arvostetussa muotisalongissa. Mannekiinit saivat yleensä palkkseen puolen vuoden aikana tapahtuneista sovituksista, pukujen kuvauksesta ja näytöksestä yhden puvun. Kun näytöspukuja alettiin suunnitella, saivat mallit esittää toiveen palkkapuvusta ja sen väristä. Malliin he eivät saaneet vaikuttaa. Forsman oli erityisen tarkka siitä, että jokainen malli sai samanarvoisen puvun palkkseen. (Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010; 25.6.2009.) Sopimus palkkapuvusta riippui myös mallin sosiaalisesta taustasta eli siitä, oliko hänellä käyttöä hienolle ateljeepuvulle. Tähti-mallien näytöspalkat 50-70-luvuilla olivat runsaita ja näytöksiä tehdessään Lenita Airisto kertoi tienanneensa enemmän kuin silloinen miehensä Ingmar Melin. (Airisto 8.6.2009.)

Yhdelle mannekiinille valmistettiin reilut kymmenen nimettyä asua, joihin kuului koko naisen puvusto juhlapuvuista arkisempiin asuihin (Airisto 8.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009). Näytöspuvuissa käytettiin runsaita saumanvaroja, koska pukuja myytiin näytöksen jälkeen asiakkaille, jotka eivät välttämättä olleet näytösmallien mitoissa (Oksanen 21.3.2009). Erityisesti Marita Lindahlin näytöksessä esittelemät vaatteet menivät hyvin kaupaksi, koska hän ei ollu useimpien mallien tapaan langanlaiha. Marita Lindahl tunnettiin eleganttina ja vaatimattomana mallina myös työntekijöitten keskuudessa. (Oksanen 21.3.2009; Saarela 20.4.2009.) Kaikki puvut kuvattiin näytöksen jälkeen yhden päivän aikana. Monsieur Lindholm kävi kuvaamassa puvut useiden loppuvuosien aikana. Palkkioksi Lidholmin vaimo sai yhden ateljeessa valmistetun puvun. Kuvaus oli tarkkaa puuhaa, jossa sovittajalla oli tärkeä tehtävä. Johtajan ohjaamana sovittaja asetteli vaatteita oikeaan asentoon mallin yllä. (Perkiömäki 25.2.2009.)

### **5.3.3 Salonkimuodin kuvat**

1930-luvulla helsinkiläiset valokuvaamot saivat ainutlaatuisen tilaisuuden, jota muualla maassa ei tarjottu: pääkaupungin muotisalongit alkoivat kuvauttaa uniikkivaatteitaan. Luomusten esittelyyn kehitettiin glamourin kyllästämä kuvakieli, joka parhaimmillaan sai suomalaisen salonkimuodin näyttämään esikuvaltaan, Pariisin haute couturelta. Suomalaiset lehdet raportoivat salonkien muotinäytöksistä ja niitä varten otettiin valokuvia esitellyistä vaatteista. Näytöskuvia julkaistiin erityisesti salonkiajan aikakauslehdissä kuten Eevassa, Hopeapeilissä, Muoti- ja kauneus -lehdessä ja Muotiku- vassa. (Salo 2005, 60, 61.)

Parhaaksi tavaksi esitellä salonkimuotia osoittautuivat yksittäiset, huolellisesti studiossa tehdyt valokuvat. Ne olivat yleensä muotisalonkien itse tilaamia PR-kuvia, joita poikkeuksellisesti julkaistiin salonkien lehti-ilmoituksissa ja jaettiin tiedotusvälineille näyttösten yhteydessä. Salonkimuodissa puku oli taideteos, joka nostettiin taiteen tapaan korokkeelle tarkasteltavaksi ja ihailtavaksi. (Salo 2005, 62.) 1930-40-luvuilla suomalaisen salonkimuodin tärkeimmät kuvaajat olivat Aarne Pietisen valokuvaamo, Aarne Tenhovaara, Heinrich Iffland, Gösta Saurén, Ivar Helander, Pauli Huovila ja Vilho Setälä. Näistä Forsmanin luottokuvaajana toimi useiden vuosikymmenten ajan Aarne Pietisen valokuvaamon kuvaaja Otso Pietinen. (Salo 2005, 63-64). 50-60-luvuilla useita Forsmanin salongin pukukuvia oli ottanut Pietisen kuvaamo ja Pauli Huovila. Lehtien omia luottokuvaajiaakin oli käytetty useissa reportaaseissa. Esimerkiksi Eeva-lehden luottokuvaajat tai -kuvaamot, jotka olivat ottaneet useita kuvia Forsmanin puvuista olivat Trond Hedström, Ensio Liesimaa ja Kuvaskot. 70- 80-luvuilla salongin muotikuvauksesta huolehti pääosin monsieur Lindholm. (Eeva lehdet vuosilta 50-65;Perkiömäki 25.2.2009.)

### **5.3.4 Tyytyväinen asiakas**

Näyttösten saaman julkisuuden ohella muotisalonkien markkinointivaltteina olivat tyytyväiset asiakkaat. Koskennurmi-Sivosen (1998, 257-278; 2008, 82-91) tutkimusten mukaan muotisalongin asiakkaat arvostivat erityisesti suunnittelijan henkilökohtaista, luottamuksellista palvelua, valmistuksen ja materiaalien laatua ja yksilöllisesti valmistettuja vaatteita. Salon Forsmanin asiakaskunta koostui pääosin vakituisista asiakkaista, jotka teettivät kaikki vaatteensa Forsmanilla. Asiakassuhteiden pitkäikäisyys olikin salongin menestymisen tae, sillä säännöllisesti teettävä asiakas merkitsi myös säännöllisiä tuloja (Jaana 5/1967, 20; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009.) Kaarlo Forsman oli tunnettu suorudestaan myös asiakkaitaan kohtaan siinä missä Riitta Immonen oli tunnettu hienotunteisuudestaan. Kauneus oli Formanille jopa vaateen käyttömukavuutta tärkeämpi seikka, mikä joskus aiheutti erimielisyyttä asiakkaan ja taiteilijan välille ja sai asiakkaan vaihtamaan salonkia. (Koskennurmi-Sivonen 2001, 6; 2008, 84.)

Kaarlo Forsmanin mukaan vakioasiakkaat levittivät tietoa salongista (Kodin Kuvalehti 8.1.1980). Uskolliset asiakkaat toivat tyttäriään ja miniöitäänkin asiakkaiksi salonkiin (Hopeapeili 3/1965). Perkiömäki taas oli huomionnut, että uudet asiakkaat saapuivat liikkeeseen yleensä, jos olivat kuulleet salongin tasokkuudesta. Salongin tasokkuudesta kuultiin hänen mukaansa useammin lehdistön muotijutuista. Asiakkaiden tyttäret omaksuivat harvoin vaatteiden teettämisen salongissa



Perkiömäen mukaan. Tyttärille teetettiin ylioppilaspukuja tai häähäpukuja, jotka äidit tai isoäidit kustansivat. Harvoin kuitenkaan tyttäristä tuli salongin vakioasiakkaita. (Perkiömäki 25.6.2009.) Tämä kertoo myös osaltaan 70-80-lukujen pukeutumiskulttuurista, joka ihanoi valmisvaatteiden helppoutta, edullisia hintoja ja muotien nopeaa muutosta (Koskennurmi-Sivonen 1998, 185-189). Perkiömäki uskoi myös, että uusia asiakkaita saapui, mikäli he olivat tavanneet Kaarlo Forsmanin juhlatilaisuuksissa. Monet asiakkaista olivat tai heistä tuli perhetuttuja juuri yhteisten tapaamisten myötä. (Perkiömäki 25.6.2008.)

## **6 VAATTEEN VALMISTUS SALON FORSMANISSA**

Kaipainen määrittelee tutkimuksessaan vaateen luomisprosessissa perinteiselle ateljeetoiminnalle tyypillisimmäksi valmistuskeskeisen laadun, kuten käsityömäiset työtavat, perinteiset tekniikat ja materiaalit. Suunnittelun osuuttakaan ei hänen mielestään tule unohtaa, vaikka ateljee määrittyykin nimenomaan käsityötekniikoiden mukaan. (Kaipainen 2008, 151.) Koskennurmi-Sivosen (1998, 258-261) mukaan muotisalongissa yksilöllinen vaate luotiin kiinteässä yhteydessä sitä käyttävään ihmiseen. Asiakas oli välittömässä vuorovaikutuksessa suunnittelijan kanssa, ja hänen yksilöllisyytensä sekä henkilökohtainen estetiikkansa otettiin huomioon.

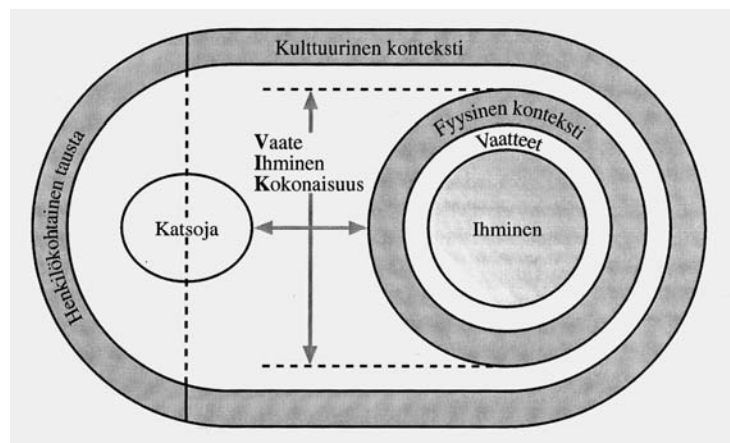
Kaarlo Forsman kuvasi salonkinsa täydellistä palvelua: kaikki vaatteet, leningit arkeen ja juhlaan, kävelypuvut, takit sekä hatut suunniteltiin yksilöllisesti asiakkaalle (Kodin Kuvalehti 8.1.1980). Suunnittelun vaateen yksilöllisyys ja sen valmistaminen muotoillen asiakkaan ylle, kertovat Koskennurmi-Sivosen (1998, 258-261) mainitsemasta asiakkaan välittömästä vuorovaikutuksesta suunnittelijan kanssa. Muotitaiteilija Kaarlo Forsman suunnitteli ja muotoili salongissa valmistetut puvut sekä osallistui puvun leikkaamiseen ja sovituksiin, joten hän oli salongissaan eniten kontaktissa asiakkaaseen. Salon Forsmanissa teetetyt puvut kestivät aikaansa, koska ne olivat ajattomista ja laadukkaista materiaaleista valmistettuja, elegantteja ja tyylikkään yksinkertaisia. Pukujen valmistus kesti mallista riippuen 4-7 päivää. Pukuompelijat ja räätälit valmistivat käsityönä ommellut, usein runsaasti helmikirjaillut ja kauniisti draperaatut puvut (Airisto 8.6.2009; Helenius 17.6.2009; Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Saarela 20.4.2009; Uusi Suomi 4.11.1980; 22.11.1985.)

### **6.1 Suunnittelu, sovittaminen ja muotoilu**

Kun uusi asiakas saapui Salonkiin, katsoi johtaja ensin, millaiset värit asiakkaalle sopivat ja mitkä materiaalit olisivat mahdollisia haluttuun asuun. Johtaja valitsi kangasvarastosta asiakkaalle esiteltävät kankaat, eikä asiakasta, hyvin harvoja poikkeuksia lukuunottamatta, päästetty varastoon. Silkkikankaat olivat vaatehuoneessa hienosti rullilla ja villakankaat leikkuuhuoneen kaapissa pakoilla. Koska esitellyt kankaat olivat salongin omaa varastoa, tuli johtajan tuntea asiakkaidensa taustat niin hyvin, että samasta kankaasta valmistettuja asuja ei tullut vastaan asiakkaan seuraapiireissä. Salongilla ei ollut enää ainakaan 1970-luvulta lähtien mahdollista tilata kuponkikankaita eli 5 tai 10 metriä, vaan kangasta piti tilata koko pakka, 20-30 metriä. Kaarlo Forsman ei yleensä

piirtänyt asiakkaille suunnitelmiaan, vaan suunnittelu aloitettiin kankaan valinnalla. Perkiömäen mukaan vain muutamat modernimmat asiakkaat pyysivät johtajaa piirtämään suunnittelemansa mallin. Asiakkaat saattoivat vaikuttaa suunniteltavaan malliin, mutta usein he antoivat johtaja Forsmanin päättää sekä materiaalista että vaateen mallista täysin itsenäisesti. (Perkiömäki 25.2.2009.)

Suunnitellessaan pukua asiakkaalle Kaarlo Forsman toimi samaan tapaan, jota DeLong (1998) on kuvannut ABC-mallissaan. Koskennurmi-Sivonen (2003b, 126-128) on suomentanut Marilyn DeLongin vaateen esteettisyyden arvioinnin mallin, ABC-mallin, **VIK**-malliksi (DeLong 1998) (kuvio 3). Hän ilmaisee DeLongin mallin idean siten, että V(aatteet)-I(hminen)-K(okonaisuus) muodostaa vaateen ja koko pukeutumisen esteettisen vaikutelman havaintoyksikön. **Hahmo** (form), muodostuu ihmisestä omine fyysisine ominaisuuksineen ja vaateuksesta yksityiskohtineen. Hahmo voidaan kuvata myös visuaalisesti värien, viivojen, muotojen ja tekstuurien avulla. Tyyli muodostuu toistuvista ja tunnistettavista tavoista rakentaa hahmoa. (DeLong 1998, 11-16.) **Katsoja** (viewer), joka havainnoi hahmoa, voi olla vaateen käyttäjä tai ulkopuolinen henkilö. Katsojalla on joitakin suhteellisen pysyviä tai hitaasti muuttuvia ominaisuuksia kuten persoonallisuus, ikä sukupuoli sekä asema ja toisaalta hetkellisiä ajatuksia, odotuksia ja mielentiloja. Kaikki nämä tekijät vaikuttavat katsojan tapaan nähdä. (DeLong 1998, 16-18.) DeLongin tarkoittamassa mielessä **konteksti** muodostuu fyysisestä ja kulttuurisesta kontekstista. Fyysinen konteksti tarkoittaa välitöntä paikkaa tai tilannetta. Tällöin havaintoon vaikuttavat esimerkiksi tilan valot ja taustan värit sekä tekstuurit. Konteksti voi olla myös kulttuurinen, kuten aikaan, paikkaan, sijaintiin, ilmastoon tai yhteiskunnan arvoihin ja ihanteisiin liittyvä. Havaintoihin vaikuttaa myös katsojan oma tausta, sillä ihminen on aina sekä kulttuurin, että oman henkilöhistoriansa tuote. (DeLong 1998, 17-22.) DeLongin mallissa on kysymys nimenomaan katsojan näkökulmasta, ei niinkään siitä, mitä pukeutuja haluaa ilmaista (Koskennurmi-Sivonen 2003b, 128).



Kuvio 3. Koskennurmi-Sivosen (2003b, 127) VIK-malli DeLongin (1998) ABC-mallia mukaillen.

Forsman itse asettui katsojan asemaan ja tarkasteli asiakasta sijoittaen hänet luultavimmin ensimmäiseksi kulttuuriseen kontekstiin. Forsman arvioi esimerkiksi, millä seurapiirielämän alueella henkilö vaikutti ja millaisista vaatteista olisi hänelle hyötyä sosiaalisessa elämässä. Forsman myös kävelytti uutta asiakasta nähdäkseen, millainen tapa hänellä on kantaa vartaloon. (Hopeapeili 3/1965,54.) Hän halusi tutustua vartaloon vaatteiden sisällä, eli hän painotti DeLongin (1998) tapaan vaateen esteettisen vaikutelman tutkimisessa sitä, että ihmisen tulisi olla vaateen sisässä. Vartalo- ja tyylianalyysin jälkeen Forsman tarkasteli asiakkaan värimaailmaa, jonka jälkeen valitsi varastosta esille tuotavat kankaat. Väreillä hän ei halunnut tuoda ensisijaisesti vaatetta esille, vaan korostaa asiakkaan kauneutta. Hän ei esimerkiksi suunnitellut yhtenkään näytökseensä punaista pukua, koska väri ei hänen mielestään sopinut suomalaisille. Hillitympi väri korosti hänen mielestään arvokkaammin asiakasta. (Eeva 9/1970; Jaana 5/1967; Kodin Kuvalehti 8.1.1980; Uusi Suomi 4.11.1980.) Forsman oli ymmärtänyt DeLongin tapaan värien merkityksen esteettisessä arvioinnissa, sillä ihmisen värit vaikuttavat ylle puettujen värien vaikutelmaan (DeLong 1998, 198).

DeLong tutki ABC-analyysimalliaan varten erilaisten pintarakenteiden ja materiaalien vaikutusta havaintoon (DeLong 1998, 138-153). Kaarlo Forsmanillekin kankaan pintastruktuuri ja materiaalin koostumus olivat tärkeitä yksityiskohtia valittavassa kankaassa. Hän valitsi kankaan koostumuksen vaateen käytön mukaan. Mieluiten hän käytti laadukkaita luonnonmateriaaleja. Materiaali vaikutti suunniteltavaan malliin, sillä laskeutuvat materiaalit antoivat erilaisen vaikutelman kuin jäykät materiaalit. (Perkiömäki 25.2.2009.) Suunnitteluprosessin aikana saatua esteettistä arviointitietoa kehitettiin edelleen ensimmäisen kaavasovituksen aikana. Tuolloin Forsman haki asiakkaalle sopivimpia muotoja ja viivojen linjoja, jotka ovat osa vaateen esteettisen hahmon arviointia (vrt. DeLong 1998, 12). Toiseen sovitukseen vaate oli valmistettu varsinaisesta kankaasta, jolloin voitiin arvioida materiaalin vaikutus asiakkaan olemukseen ja valmisteilla olevaan vaatteeseen. Analyysin pohjalta mallia muokattiin edelleen asiakkaalle edullisempaan muotoon. Forsmanin salongissa yksilöllisen vaateen valmistusprosessin onnistuminen pohjasi pitkälti johtajan tarkkaan asiakasanalyysiin, jonka suoritusastan hän oli muokannut omien kokemustensa perusteella vuosien kuluessa sekä analyysiin perustuvien valmistusratkaisujen kokemukseräiseen valintaan.

Asiakkaat tilasivat suunnittelu- ja sovitustajan salonkirouvalta soittamalla puhelimella, koska salongin sisäänkäynnin ovi oli aina lukossa. Seuraavat käynnit sovittiin sovitusten yhteydessä. (Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.6.2009.) Perkiömäen mukaan sovituksissa ei tapahtunut koskaan päällekkäisyyksiä, koska aikaa varattiin riittävästi asiakkaan tarpeet huomioiden ja sovituksesta huolehtivat johtaja ja sovittaja. Sovitustajat riippuivat halutusta vaatteesta ja sen mal-

lista, mutta aikaa varattiin asiakaskohtaisesti myös jutusteluun. Näytöksiin tulevia pukuja saatettiin sovittaa neljäkin tuntia (kuva 5 s. 58). Asiakastuntemusta helpotti asiakaskirjan ja työvihkojen pito. Asiakaskirjaan merkittiin asiakkaan osoite ja puhelinnumero. Teetetyt vaatteet taas kirjautuivat ompelijoiden työ-vihkoihin. (Perkiömäki 25.6.2009.)

Asiakasta ohjeistettiin sovitukseseen tullessa kengistä ja alusvaatteista, koska alusvaatteiden merkitys puvun istuvuudessa oli huomattava. Kengät taas vaikuttivat puvun pituuteen ja puvun liikkeeseen kävellessä. Suositeltavaa, jopa vaadittavaa oli, että asiakkaalla oli sovituksissa samat rintaliivit ja alkuaiikoina myös korsetit ja kokovartaloliivit, joita puvun kanssa tultaisiin käyttämään. Alusvaatteita saatettiin myös tarvittaessa muokata erilaisin toppauksin, mikäli asiakkaalla oli ”vajavuuksia rintavarustuksessa tai takamus jäi lituskaiseksi”. (Helenius & Lehkonen 17.6.2009 Perkiömäki 25.6.2009.)

Kun kangas oli päätetty, tehtiin paksusta valkaisuherättäjästä puuvillakankaasta asiakkaan päälle muotoilemalla suunniteltavan vaateen kaava, jota salongissa kutsuttiin formuksi (Perkiömäki 25.2.2009). Formun tekeminen vastaa muotoilua, joka on erilaisten pukimien tekemistä suoraan kankaasta nukan tai henkilön ylle ilman erikseen otettuja mittoja (Anttila & Jokinen 2004, 99). Ompelijat kutsuivat tätä vaihetta leikkisästi ”rättisovituksiksi” ja formua tuttavallisemmin kaavaksi (Helenius & Lehkonen 17.6.2009). Connie Amaden-Crawfordin (1996) mukaan muotoilussa tulee ottaa huomioon pukinekankaan sidos ja jäykkyys, jotta voidaan luoda kolmiulotteisia, harmonisia vaatteita. Hänen mukaansa muotoilu auttaa arvioimaan vaateen mittasuhteita sekä mallin ja materiaalin yhteensopivuutta. Salon Forsmanissa sovitykset olivat merkittävä vaihe puvun luomisessa, sillä sovitusvaiheen tehtävänä oli arvioida vaattetta, korostaa asiakkaan muotoja ja saada vartalo näyttämään sopusuhtaiselta, kuten Anttila ja Jokinen esittävät (2004, 12). Heidän mukaansa samalla tarkistetaan ja korjataan myös vaateen istuvuus, käyttömukavuus ja mallinmukaisuus. Vaateen istuvuuteen vaikuttavat vartalon muoto, käytetty materiaali ja kuosittelematratkaisut, käyttömukavuuteen taas vaateen väljyydet. Mallinmukaisuus tarkoittaa vaateen yhdenmukaisuutta alkuperäisen suunnitelman kanssa. (Anttila & Jokinen 2004, 12.)

Formusovituksen jälkeen puvun valmistaminen vaati yleensä vielä kaksi sovitusta. Pieniä korjauksia saatettiin tehdä näidenkin sovitusvaiheiden jälkeen, jotta lopputuloksena olisi täydellisesti istuva puku. Ensimmäisessä sovituksessa tehtyä kangaskaavaa hyödynnettiin tulevaisuuden suunnittelun ja valmistuksen prosesseissa saman asiakkaan kohdalla niin kauan kuin siihen pystyi tekemään uusia lyijymerkintöjä. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009; 2.7.2009; Saarela

20.4.2009.) Valmiskin formu sovitetiin aina ensin asiakkaan ylle mittojen varmistamiseksi. Jos aikomuksena oli tehdä löysänmallinen jakku, formukin tehtiin suunnitelman mukaisilla väljyyksillä. Jakkupuvun formun sovittaminen alkoi hameen muotoilulla, jonka jälkeen muotoiltiin jakun puolikas. Iltapuvustakin valmistettiin yleensä puolikas kaava, jollei puvun erityinen epäsymmetrisyys vaatinut kokonaisen formun tekemistä. Formun päälle Kaarlo Forsman piirsi varsinaisen mallin leikkauksineen ja koristeluineen. Kaavan johtaja sovitti yhdessä sovittajansa kanssa. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009; Saarela 20.4.2009.)

Näytösvaatteen suunnittelun ja sovittamisen prosessi erosi hiukan vaatteen teettämisprosessista. Lenita Airiston mukaan (8.6.2009) mannekiinit menivät sovituslanteeseen aina meikki ja kampausta kunnossa, koska mallit toimivat muotitaiteilijan inspiraation lähteenä. Salongin loppuvuosikymmenenä johtaja Forsman ei kuitenkaan enää vaatinut sovituslanteessa mannekiineiltään meikkiä, koska se ei enää ollut yleinen käytäntö. Hän kuitenkin huomioi huolitellun ulkonäön. (Perkiömäki 25.6.2009.) 50-70-luvuilla, malleilla oli sekä sovituksissa että näytöksissä omat korkeakorkoiset kengät mukanaan. Kaarlo Forsman myös hankki tai päällystytti näytöspukuihin sopivia kenkiä. Mallilla oli yllään alusvaatteet ja usein alushame, jota kutsuttiin nimellä kombineesi. Alusvaatteiden päälle lähdettiin rakentamaan pukua sovituskankaasta neulaamalla, lyijyllä piirtäen ja harsimalla. Koko sovituslaitoksen ajan mallin tuli seisoa kärsivällisesti johtajan pyytämässä asennoissa ja olla täysin hiljaa (Airisto 8.6.2009; Perkiömäki 14.1.2010.) Airiston (8.6.2009) mukaan suurimmat työprosessit näytöspuvun suunnittelussa ja valmistuksessa tehtiin mallin yllä. Vaikka johtaja Forsmanilla oli jo ensimmäisessä sovituksessa selvillä, millainen näytöspuvusta tulee, puku sai aina uusia piirteitä sovituksen aikana.

Salon Forsman oli poikkeus suomalaisten muotitalonkien joukossa, koska siellä vaatteet valmistettiin pariisilaisen mallin mukaan muotoilemalla kolmiulotteisesti. Riitta Immosen ateljeessa käytettiin paperille piirrettyjä tasokaavoja vapaasti kuositellen, ja Hjördis Melén leikkasi salongissaan valmistetut puvut suoraan pukukankaasta asiakkaan yllä (Koskennurmi-Sivonen 27.12.2009). Erityisesti haute couture -taloissa, kuten Salon Forsmanillakin, vaate muotoiltiin ensin sovituskankaasta. Forsmanilla käytettiin lähes yksinomaan paksua, valkaisuamatonta lakanakangasta kun taas Pariisissa käytettiin erilaisia kankaita, joiden olemus vastasi varsinaisia pukukankaita (kuva 10). Pariisissa tätä muotoiltua kaavavaatetta kutsuttiin nimellä toile, Forsmanilla formu tai kangaskaava. Forsmanissa valmistettujen pukujen erityispiirre; pehmeä muoto, saatiin juuri muotoilemalla puku asiakkaan ylle. (Helenius & Lehtonen 17.6.2009; Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Shaeffer 1994, 10; Suokas 12.10.2003.)

Kuva 10. Couturier Christobal Balenciagan vuoden 1967 malli toilena ja valmiina pukuna. Kaarlo Forsman käytti samaa muotoilutekniikkaa suunnitellessaan salonkinsa pukuja. Kuva Brian Gulick, Shaeffer 1994, 6.



## 6.2 Leikkaaminen ja vaatteen kokoaminen

Johtaja Forsman määräsi aina, kuka ompelijoista sai minkäkin puvun tehtäväkseen. Mitään sarjatyötä salongissa ei siis tehty. Tämä johtui siitä, että joidenkin ompelijoiden käsiala sopi paremmin hienoille, ohuille silkeille, joidenkin raskaampien materiaalien käsittelyyn (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009; vrt. Koskennurmi-Sivonen 2008, 56). Dormerkin (1994, 14) kuvaa, miten tärkeää suunnittelijan on luottaa käsityöntekijän teknisiin taitoihin, hänen luovuuteen ja taitoon tulkita suunnittelijan toiveita.

Asiakkaalle sovitettu formu vietiin neuloineen päivineen ompelijoille, jotka aukaisivat, silittivät ja merkitsivät tarkkaan lyijykynällä esimerkiksi laskokset. Avatun kaavan mukaan johtaja ja sovittaja leikkasivat kappaleet varsinaisesta pukukankaasta. Leikkaaja asetteli kaavat kankaan päälle, Forsman piirsi kappaleiden ääriviivat liidulla ja kappaleet leikattiin yhdessä irti kankaasta. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009.) Sovittajan ammattitaidosta riippui, miten paljon hän oli leikkaamisessa mukana johtajan kanssa. Forsmanilla loppuun saakka työskennellyt Taimi Perkiömäki osallistui pukujen leikkaamiseen aktiivisesti, koska oli aikaisemmin työskennellyt leikkaajana vaatetusliikkeiden kangasosastoilla. (Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 14.1.2010.) Erityisesti näytöspukua leikkattaessa suunnittelijan oli oltava hyvin tietoinen puvun leikkauksista,

koska kankaat olivat kalliita, eikä niitä varsinkaan sodan jälkeisinä vuosikymmeninä ollut ylenmäärin saatavilla (Airisto 8.6.2009). Kiperissä kohdissa johtaja itse venytti tai kutisti höyryttämällä kaulukset ja muut tärkeät kohdat, jonka jälkeen leikatut kappaleet menivät jälleen ompelijalle. Kaavasovituksen jälkeen ompelija merkitsi kappaleet ompelemalla merkkilankoja, minkä jälkeen hän harsi puvun kokoon sovitukseen. Tätä sovitusvaihetta kutsuttiin puvun ensimmäiseksi sovituksiksi. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009.)

Ensimmäiseen varsinaiseen sovitukseen puku oli aina kokonaan harsittu, mikä on tyypillistä ateljeetyyppiselle tilaustyölle. Toiseen sovitukseen ompelija korjasi puvun tehtyjen muutoksien mukaan, jonka jälkeen saattoi seurata vielä yksi tarkistava sovitus. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 25.6.2009.) Oksasen mukaan iltapukuja valmistettiin kolmella sovituksella ja yksinkertaisimpien pukujen sovitukset hoidettiin kahdella kerralla. Näytöspukujen sovituksia saattoi taas olla huomattava määrä, koska näytöspuvut olivat yleensä erikoisempia kuin asiakkaille tilauksesta valmistetut. (Oksanen 21.3.2009.) Ompelija Anni Porttila oli tunnettu nopeudestaan ja tarkkuudestaan. Hän oli salongissa ainoita työntekijöitä, joka kykeni erikoistapauksessa ompelemaan leningin yhden päivän aikana sovitukset mukaan lukien. (Lehkonen 17.6.2009.)

### **6.3 Viimeistely**

Salon Forsmanilla pukujen viimeistelyn vaiheita olivat silitys ja höyrytys, hihalappujen-, alusvaatteiden olkainten pitäjien ja vyötärölinjan tukijoiden kiinnitys sekä tuotteiden hinnoittelu, etiketöinti ja pakkaamisen. Nämä tulivat esille pukututkimuksessa ja haastatteluissa. Täydensin tietoja vanhojen käsityökirjojen ja Claire Shaefferin kirjojen tiedoilla. Näkymättömät apurit, kuten olkainten pitäjät olivat olennainen osa ateljeepuvun huoliteltua ulkonäköä ja kertoivat samalla viimeistelyksen tasosta. Siksi ne valittiin esittelyn kohteeksi. Ateljeevaatteen hinnoittelu taas oli pitkään vaiettu salaisuus, jonka raottaminen sopii mielestäni viimeistyksestä kertovaan kappaleeseen, sillä ateljeissa oli tapana laskea lopullinen hinta vasta viimeistellylle puvulle (Perkiömäki 25.6.2009). Ateljeevaatteen pakkaaminen asiakkaalle toimittamista varten kuului ateljeekulttuurin piirteisiin pukujen etiketöinnin ohella. Salon Forsmanissa ei missään nimessä pakattu valmistettua vaatetta muovipussiin, vaan hienostuneesti, viimeistelyä taideteosta suojellen.



### 6.3.1 Hihalaput

Vaatteeseen, kainalon kohdalle kiinnitettävien hihalappujen tehtävänä oli suojella vaatetta hiki- tai deodoranttitahtailta. Ne kiinnitettiin joko miehustakappaleiden kädentielle kainalon alle tai kaksiosaisena myös hihan puolelle. (vrt. Shaeffer 1994, 132-133.) Salon Kaarlo Forsmanin valmistamissa puvuissa näkyy molempia hihalapputyyppejä. Käytetty malli riippuu puvun muodosta. Puvuissa 13 ja 21 on puvun avonaisuudesta tai hihojen lyhydestä johtuen vain miehustan hihalaput (kuva 11). Puvussa 19 hihalaput ovat kaksiosaiset (kuva 12). Hihalaput valmistettiin kokonaan kankaasta tai kankaan ja kumimateriaalin yhdistelmästä. Materiaalina käytettiin pellavaa, puuvillatrikoota ja öljytyä silkkiä tai kumia. (Maisniemi 1949, 269.) Puvussa 13 hihalaput on valmistettu puvun kankaasta ja niiden sisällä on huokoista materiaalia. Puvun 21 materiaalina on puvun värinen vuorisilkki, jonka sisällä on myös ohuesti huokoista materiaalia. Puvun 19 hihalaput näyttävät teollisesti valmistetuilta. Niiden materiaali on luultavasti puuvillaa ja kumimaisesti päällystettyä kangasta.

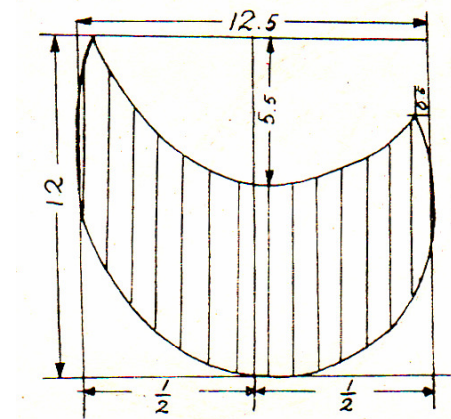


Kuva 11. Hihalappu. Puku 13, Kansallismuseo.  
Kuva Satu Lahti.

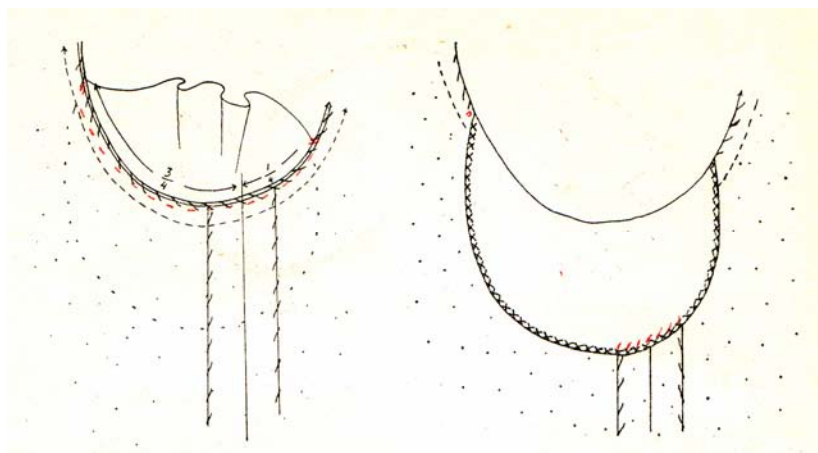


Kuva 12. Luultavasti teollisesti valmistettu hihalappu.  
Puku 19, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

Paula Maisniemen kirjassa Pukuompeluoppi vuodelta 1949 kerrotaan tarkasti hihalappujen valmistuksesta ja niiden kiinnittämisestä pukuun. Kuvassa 13 on Maisniemen suosittelema kaavamalli hihalapun valmistamiseen. Hänen mukaansa hihalappu tuli kiinnittää siten, että  $\frac{3}{4}$  sen kapeammasta osasta (kaavakuvassa vasen puoli) asetui puvun etukappaleen puolelle. Hihalapun keskisauma (kaksiosainen hihalappu) ommeltiin etupistoin kädentien saumanvaraan. Hihalapun reunat kiinnitettiin vielä hihan- ja miehustan saumanvaroihin päärmepistoin (kuva 14) tai salvalla. (Maisniemi 1949, 269-272.)



Kuva 13. Hihalapun kaava vuodelta 1949  
(Maisniemi 1949, 269).



Kuva 14. Hihalapun kiinnitys puvun kädentielle. Maisniemi 1949, 272.

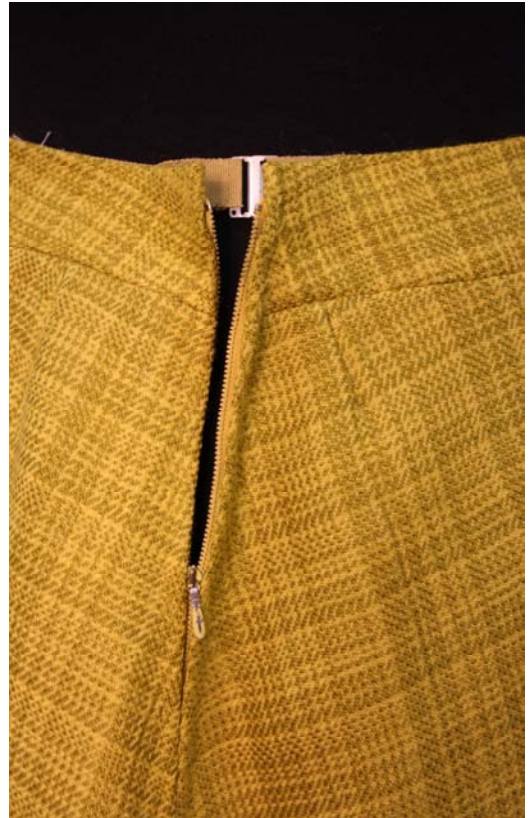
### 6.3.2 Vyötärölinjan tukijat

Vyötäröllä, hameen sisäpuolella oli muutamissa puvuissa ripsinauha, joka kiinnittyi hakasella tai parilla vetoketjun kohdalta (kuva 15). Tätä vyötärölinjaa tukevaa nauhaa oli käytetty puvuissa 5, 6, 12 ja 14. Vyötärönauha piti vyötärölinjan ja siten koko puvun asennon oikeana. Se myös varmisti puvun istuvuuden ja käyttömukavuuden, sillä vetoketju toimi istuvissakin vaatteissa sujuvasti ja raskaiden alaosien paino jakautui olalta vyötärölle. (Shaeffer 1994, 129.) Salon Forsmanin valmistamissa puvuissa ja hameissa ripsinauha asettui hiukan tiukemmalle kuin puvun vyötärö (kuvat 15 ja 16). Ylimääräinen väljyys asettui nimenomaan vetoketjun kohdalle (esim. puvut 5 ja 12). Shaeffer (1997, 128-129) selitti tämän johtuvan siitä, että vaatteeseen haluttiin jättää tilaa vartalon muuttumiselle, koska vyötärönauhan väljentäminen oli helpompaa kuin vaatteiden saumojen päästäminen. Tällaisella väljyydellä vähennettiin hänen mukaansa myös istuvien pukujen vetoketjujen kuorimitusta. Salon Forsmanin vyötärölinjan tukijat oli valmistettu erilaisista ripsinauhoista, vaikka Shaefferin (1994, 130) mukaan nauha voitiin valmistaa kankaastakin. Ellei tukijanauhaa voitu kiinnittää vötärösaumaan poikittaisella ompeleella, oli se kiinnitetty käsinommelluin, tihein pistoin puvun pystysaumoihin ja saumanvaroihin (kuten kuvassa 17).



Kuva 15. Vyötärölinjan pitäjä. Puku 5, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.

Kuva 16. Vyötärölinjan pitäjä on kiinnitetty selvästi hameen vyötäröä tiukemmalle. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

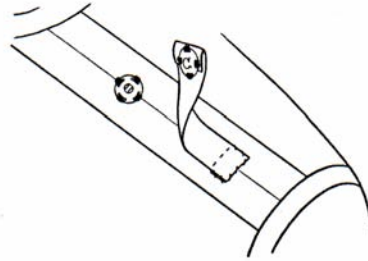


Kuva 17. Vyötärölinjan pitäjä on kiinnitetty käsin puvun pystysaumojen varoihin, metalliluukujen viereen. Puku 14, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



### 6.3.3 Alusvaatteiden olkainten pitäjät

Olkannauhojen pitäjien tehtävänä oli estää rintaliivien tai alushameiden olkainten luisumista näkyviin pääntieltä tai kädentieltä (Vasama & al. 1972, 87). Maisniemen (1949, 268) kirjassa olkainten pitäjiä nimitetään kauniisti olkasilmuiksi. Kuvasta 18 käy ilmi olkainten pitäjän yksinkertainen mutta toimiva rakenne.



Kuva 18. Alusvaatteiden olkainten pitäjä.  
Vasama & al. 1972, 87.

Pukujen 1 ja 19 olkainnauhojen pitäjät ovat perinteisintä mallia, eli ne on valmistettu puvun vuorisilkistä ja kiinnitetty vain olkasauman kohtaan (kuva19). Puvun 2 epäsymmetriset olkaimet ja erittäin avoin pääntie vaativat useampia olkaimen pitäjiä (kuva 20), etteivät alusvaatteiden olkaimet missään nimessä päässeet luisumaan näkyviin. Alusvaatteiden näkyminen pukujen alta olisi ollut ennen-kuulumatonta salonkipukujen aikaan (Uotila & Koskennurmi-Sivonen 2007, 186).



Kuva 19. Alusvaatteiden olkainten pitäjät. Puku 1,  
Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 20. Rööri -nimisen puvun alusvaatteiden olkainten pitäjät. Puku 2, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.

#### 6.3.4 Silitys ja höyrytys

Salon Forsmanissa pukuompelijoilla oli käytössään tavallinen silitysrauta, jossa ei ollut höyrytoimintoa. Koska ateljeetyön luonteeseen kuului, että helmat jätettiin pyöreiksi, käytettiin silitysrautaa lähinnä saumojen avaamiseen. Siihen perussilitysrauta riitti mainiosti. (Helenius & Lehkonen 17.6.2009.) Räätälit käyttivät raskaampaa vaatturinrautaa, jonka lämpötilaa ei pystynyt säätämään. Siksi sen käyttö vaati erityistaitoja. Tämä silitysrauta oli käytössä aina salongin lopettamiseen saakka. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009.) Erityisen vaativana työvaiheena räättäli Saarela muisteli juuri vaatteiden prässäystä. Prässäykseksi hän kutsui päällysvaateiden silitystä. Painavan, sähköllä toimivan silitysraudan käyttämiseen tarvittiin voimaa ja tarkkuutta. Lisäksi oli seurattava kokoajan, milloin silitysrauta oli niin kuuma, että se tuli irrottaa pistorasiasta. (Perkiömäki 25.6.2009; Saarela 20.4.2009.)

Höyryttäminen silitysraudoilla tapahtui kastellun sideharson läpi. Räätälit käyttivät höyryttämiseen paksumpaa kangasta. Sametin ja arkojen materiaalien höyrytykseen käytettiin sähköllä toimivaa höyrypannua. Samettipuku puettiin ennen höyrytystä mallinukun ylle ja höyrypannalla päästettiin vesihöyryä, joka oikaisi rypyt ja avasi saumat litistämättä arkaa materiaalia. Höyrypannu oli



luultavasti alkujaan hatunteossa käytettävä apuväline, joka oli salongissa aktiivisessa käytössä myös pukujen valmistuksessa salongin loppuun saakka. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009.)

### 6.3.5 Hinnoittelu

Salon Forsmanissa pukujen hinnat määräytyivät aina tehdyn työn mukaan. Puvun valmistuksesta annettiin ainoastaan pyydettyä arvio, sillä hinnoittelu etukäteen ei kuulunut tilaustyön luonteeseen. Usein mallia muokattiin sovituksissa ja muutokset merkitsivät lisätyötä ja siten lisähintaa. Pukujen hinta laskettiin vasta vaateen valmistumisen jälkeen tietyn kaavan avulla. Sen mukaan sovitus, leikkuu ja kuosittelu hinnoiteltiin erikseen, kun taas valmistuksen hinta määräytyi ompelijan käyttämän ajan perusteella. Jokaisella ompelijalla oli oma työvihkonsa, johon he merkitsivät puvun työvaiheet ja työvaiheisiin käytetyn ajan. Ompelijan tuli olla nopea, mutta työn laadusta ei koskaan tingitty. Siksi johtaja Forsman valitsi kuhunkin työhön parhaiten sopivan työntekijän. Työpalkkojen lisäksi hintaan lisättiin liikevaihtovero, myöhemmin arvonlisävero. (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009.)

Lehdistöaineistossa Salon Formanin pukujen hinnoittelu tuli esille muutamia kertoja 1970-luvun lopussa ja 80-luvun alussa julkaistuissa jutuissa. Uudessa Suomessa vuodelta 1978 (27.10) mainitaan näyttävän iltapuvun hinnaksi 2800 markkaa. Vertailun vuoksi jutussa on esillä myös Immosen suunnittelema iltapuku hintoineen. Samassa jutussa Kaarlo Forsman kertoo, että näytöksessä olleen hatun ja takin hinnat ovat alle Pariisista tuotettujen boutiquevaatteiden. Ilta-Sanomissa vuodelta 1980 (4.12.) esitellään jälleen rinnakkain Immosen boutiquen ja Kaarlo Forsmanin salongin pukuja ja niiden hintoja parin valmisvaatevalmistajan tuotteiden ohella. Forsmanilta on esitelty näytöskokoelman kallein asu, helminkirjailtu silkkimusliinipuku hinnaltaan 3800 markkaa. Immosen boutiquen iltapuku ylittää hinnallaan, 3200 markkaa, lähes samalle tasolle, vaikka puvussa ei ole näyttävää kirjailua tai muuta päällepäin näkyvää hinnakasta työskentelyä. Artikkelissa mainitaan vielä, että Salon Forsmanissa uniikkeina valmistetut iltapuvut maksavat 2500-3800 markkaa.

Anna-Liisa Wiikerin kirjoittamassa jutussa vuodelta 1980 (Helsingin Sanomat 1.11.1980) pohditaan, onko salonkimuodilla tulevaisuutta. Jutussa Wiikeri mainitsee sekä Riitta Immosen boutiquen hintoja, että Kaarlo Forsmanin viimeisimmän näytöksen pukujen hintoja. Wiikeri toteaa myös, että enää salonkien hinnat eivät näytä olevan salaisuuksia, koska Kaarlo Forsman avuliaasti niistä kertoi. Wiikerin mukaan Salon Forsmanissa valmistettu iltapuku maksoi 4000 markkaa, kävelypuku noin

3000 markkaa ja talvitakki 5000-7000 markkaa. Wiikerin kirjoittama juttu kilvoitti Kaarlo Forsmanin kärkeviin sanoihin julkaistessaan vastineensa. Kaarlo Forsman oli närkästynyt, koska Anna-Liisa Wiikeri julkaisi Forsmanin salongin näytöskuvia mainostaessaan Immosen boutiqueen hinnoittelua. Forsman oli tuhtunut myös, että Wiikeri ilmoitti vain salongin kalleimpien näytöspukujen hinnat, vaikka näytöksessä oli esitelty edullisempiakin pukuja. Tässäkin jutussa Forsman vertaa hintojaan Pariisin boutiquehintoihin ja toisaalta myös kilpailijansa (Immonen) hintoihin, todeten niiden olevan edullisia kun kyseessä on uniikki, asiakkaalle suunniteltu ja valmistettu vaate. (Helsingin Sanomat 15.12.1980.)

### 6.3.6 Valmiin tuotteen etiketöinti ja pakkaaminen

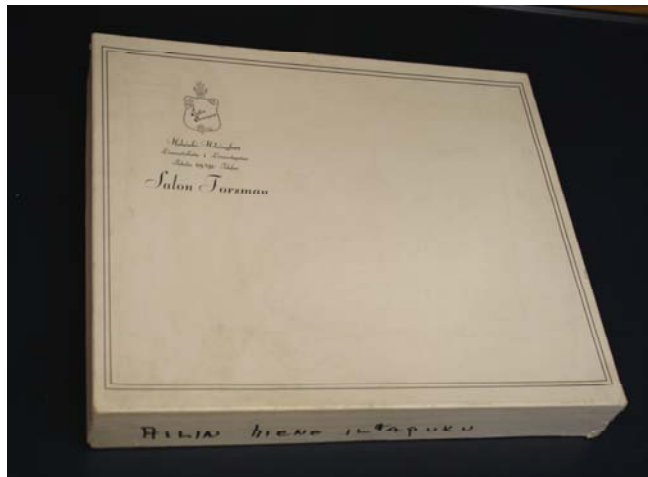
Muotisalongeissa oli tapana etiketöidä vaatteet esikuvansa, haute couture -talojen tapaan. Salon Kaarlo Forsmanissakin ommeltavia etikettejä käytettiin (kuva 21). Erikoista oli se, että vain jakkupuvut ja takit, eli räätäleiden tuotteet merkittiin salongissa valmistetuiksi. (Perkiömäki 25.6.2009.) Pukuaineistossa oli vain kaksi jakkua, jotka oli merkitty Forsmanin etiketillä (puvut 10 ja 20). Etiketissä on luonnonvalkoisella pohjalla joko kultainen tai musta teksti ja salongin logo. Juhlakupukujakaan ei monen ihmetykseksi etiketöity, joten niiden tunnistus esimerkiksi vanhojen vaatteiden liikkeissä on vaikeaa. Pukuompelija Leena Oksanen arveli tämän johtuneen siitä, että takin vuorin rintapielestä etiketti saattoi vilaukselta näkyä, kun taas puvun vuoriin kiinnitettynä sitä ei voinut käytössä havaita (21.3.2009).



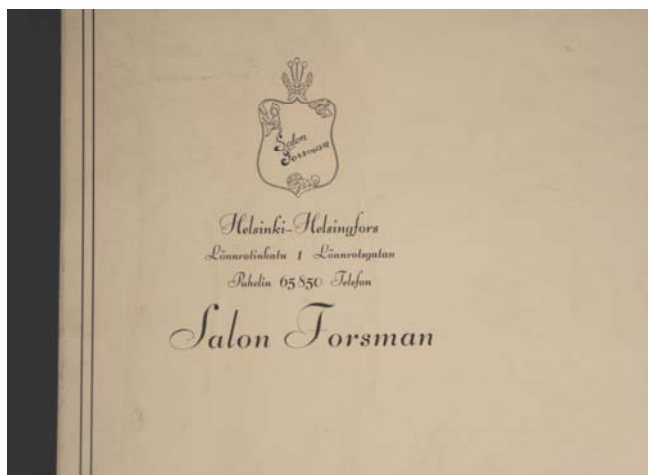
Kuva 21. Salon Forsmanin merkki. Puku 10, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.



Kansallismuseon kokoelmista löytyi kaksi Salon Forsmanin tyylikästä pakkauslaatikkoa. Toinen laatikoista, kuvissa 22 ja 23 oleva, toimi puvun 19 säilytyslaatikkona. Laatikon reunaan kirjoitettu teksti kertoo puvun ansainneen hienon säilytystapansa ja omistajansa arvostuksen. Laatikossa oleva Lönnrotinkadun osoite oli voimassa vuoteen 1959 saakka (Helenius 17.6.2009), joten laatikko lienee ollut käytössä ainakin siihen saakka. Taimi Perkiömäen työskennellessä salongissa eli vuodesta 1971, Salon Forsmanissa valmistetut puvut toimitettiin asiakkaille pakattuina ruskeaan voimapaperiin, jonka sisällä oli silkkipaperia. Voimapaperi käärittiin väljästi puvun ympärille pitkittäissuuntaisesti ja kiinnitettiin teipein. Paperi suojaasi pukua kosteudelta, ja väljästi asetettuna se esti pukua rypistymästä kuljetuksen aikana. Monet asiakkaat tyrmistyivät näin arkipäiväistä pakkausta, koska odottivat saavansa pukunsa entisaikojen tapaan hienossa laatikossa. Paperi oli kuitenkin monella tapaa toimivampi käytännössä. (Perkiömäki 25.2.2009.)



Kuva 22. Salon Formanin pakkauslaatikko. Kansallismuseo.  
Kuva Satu Lahti.



Kuva 23. Lähikuva pakkauslaatikon tekstistä ja logosta.  
Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

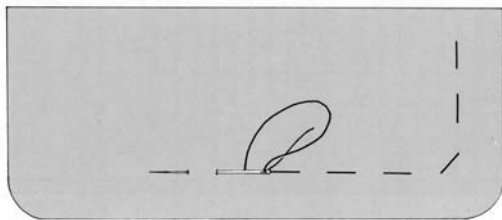
## 6.4 Ompelun työtapoja

Analysoidut puvut muodostavat Salon Forsmanissa käytettyjen ompelun työtapojen esittelyn perustan. Pukuanalyysin perusteella valitsin esiteltäviksi ompelun työtavoiksi helman kiinnityksen, vetoketjun ompelun, pitsikankaan ompelun ja vuorittamisen. Näihin työtapoihin päädyin, koska tutkituissa puvuissa ne esiintyivät monipuolisina ratkaisuin tai erikoisina sovelluksina. Osion aluksi esittelen analysoitujen pukujen valmistuksessa käytetyt hyötypistot, sillä kaikki valitut ateljee-ompelun työtavat perustuvat käsin, neulan ja langan avulla tehtyyn työhön.

### 6.4.1 Salongissa käytettyjä hyötypistoja

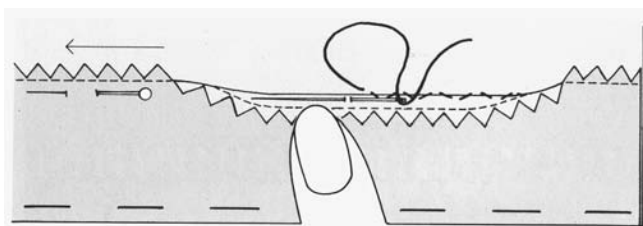
Aineiston pukujen ompelussa käytetyt pistot esittelen Hannele Hietalan (1977) toimittaman kirjan kuvien ja tekstien avulla niiden havainnollisuuden vuoksi. Kuvia on käsitelty väreiltään paremmin työhön sopivaksi. Lisäksi muokkasin jälkipisto, päärmepisto sekä päärmepisto piilopistona kuvia Hietalan kirjan virheiden vuoksi.

#### 1. Etupisto



Kuva 24. Etupisto. Hietala 1977, 133.

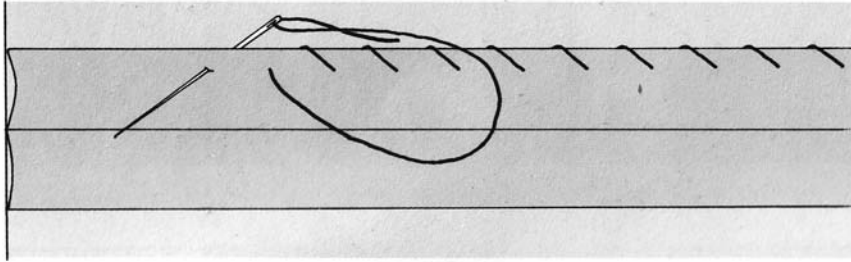
Etupistoa (kuva 24) käytetään harsimiseen, kun kaksi tai useampia kankaita kiinnitetään väliaikaisesti yhteen sovitusta tai ompelua varten. Lyhyt etupisto sopii tarkasti kiinnitettäviin kohtiin, kuten kaareviin tai syötettäviin saumoihin ja istutettujen hihojen harsintaan. (Hietala 1977, 124.)



Kuva 25. Polveileva etupisto. Hietala 1977, 135.

Polveileva etupisto (kuva 25) ommellaan yleensä päärmeen sisään (Hietala 1997, 135). Salon Forsmanissa pistoa käytettiin myös päärmeen reunan päälle ommeltuna ja kiinnittämään vetoketjun varat veto-ketjuhalkion varoihin. Polveilevat etupistot sopivat ohuiden kankaiden yhdistämiseen, sillä valmiissa päärmeessä pistot eivät näy. Päärmettä kiinnitettäessä ommellaan tiheään pieniä pistoja oikealta vasemmalle. (Hietala 1997, 135.)

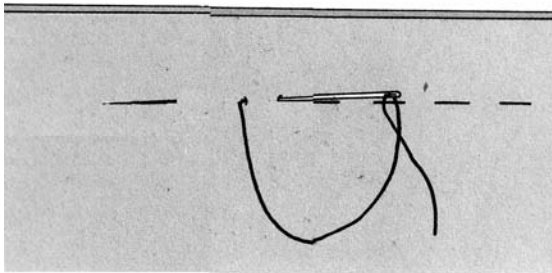
## 2. Luotospisto



Kuva 26. Luotospisto. Hietala 1977, 131.

Luotospistoa (kuva 26) käytetään saumanvarojen huolitteluun. Mitä liestyvämpi kangas, sitä syvemmiksi ja tiheämmiksi pistot ommellaan. Pisto voidaan ommella kumpaankin suuntaan tahansa. (Hietala 1977, 131.)

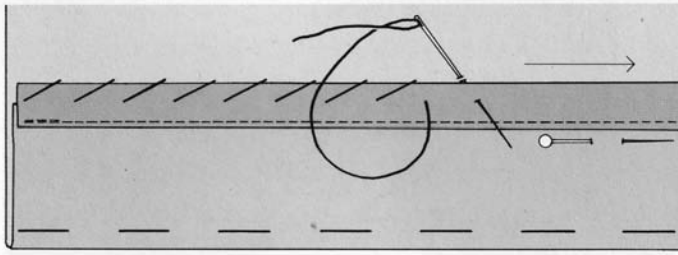
## 3. Jälkipisto



Kuva 27. Jälkipisto. Hietala 1977, 126.

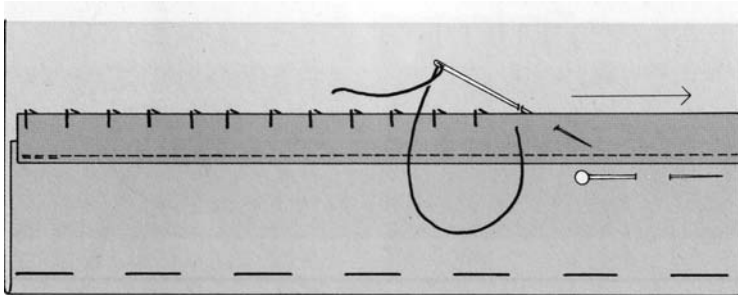
Jälkipisto (kuva 27) on erittäin luja ja käyttökelpoinen pisto. Sitä käytetään sekä ompeleen aloittamiseen että päättämiseen, käsin ommeltaviin saumoihin, päälletikkaukseen ja vetoketjun kiinnittämiseen. Vaikka jälkipistosta on useita muunnoksia, tehdään se aina työntämällä neula edellisen piston taakse tikinpituuden verran. (Hietala 1977, 126.)

#### 4. Päärmepisto



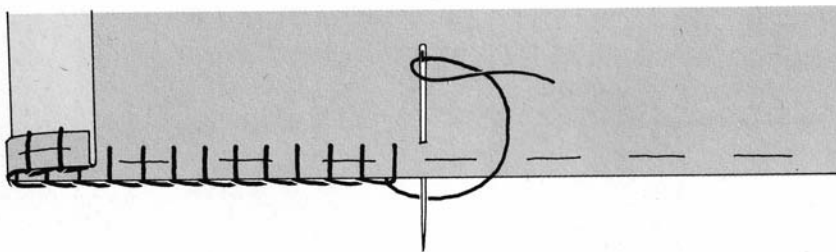
Kuva 28. Päärmepisto. Hietala 1977, 134.

Päärmepistoja (kuva 28) käytetään nimensä mukaisesti päärmeeen kiinnittämiseen. Pistot ommellaan päärmeeen reunan yli näkyvästi tai huomaamattomasti vasemmalta oikealle. Ellei päärmepistoa ommella piilo-pistona jää lanka nurjalle puolelle näkyviin ja kuluu helposti. (Hietala 1977, 134.) Alla kuva päärmepistosta piilopistona (kuva 29). Salon Forsmanissa päärmepistoa käyttivät räätälit jakun ja takin vuorin sekä hihavuorin kiinnityksessä. Päärmepistoja käytettiin myös vetoketjun varojen kiinnittämisessä vetoketjuhalkion varoihin.



Kuva 29. Päärmepisto piilopistona, Hietala 1977, 134.

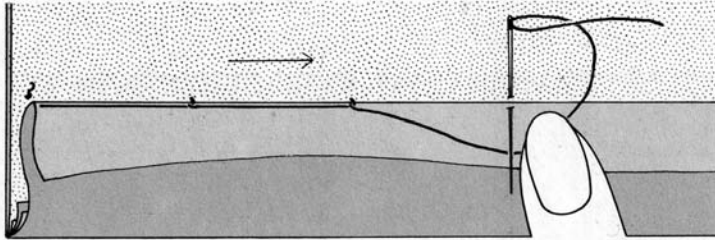
#### 5. Pykápisto



Kuva 30. Pykápisto. Hietala 1977, 132.

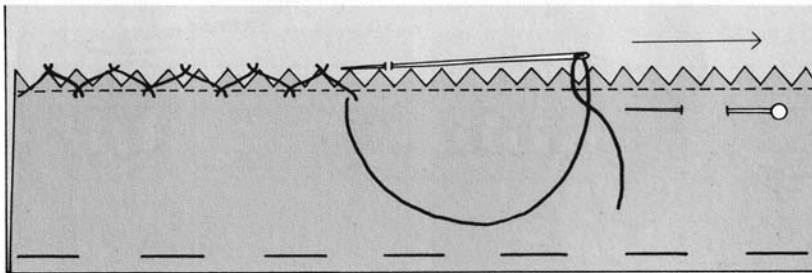
Pykápistoa (kuva 30) käytetään yleisimmin kodintekstiilien koristeena vaikka se sopii myös puku-ompeluun. Pykápisto ommellaan vasemmalta oikealle neula itseän päin käännettynä. (Hietala 1977,

132.) Hameiden helmoja kiinnitettiin Salon Forsmanissa pykäpistoin, jotka kulkivat päärmeen sisällä (kuva 31). Tätä pistoa käytettiin, koska se ei purkaantunut yhtä helposti kuin esimerkiksi polveileva etupisto. (Oksanen 21.3.2009.) Helmapäärmeeseen ommeltu pykäpisto on pieni pyältään ja pitkä väleiltään.



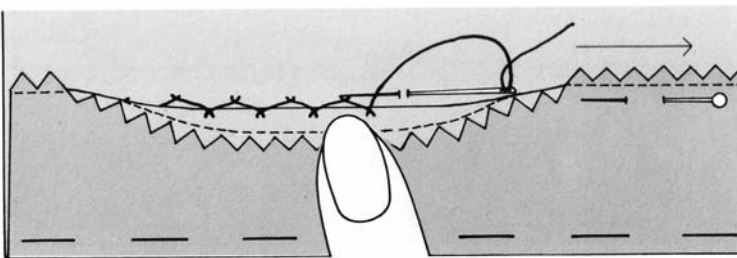
Kuva 31. Pykäpisto päärmeen sisältä ommeltuna. Hietala 1977, 128.

## 6. Aitapisto



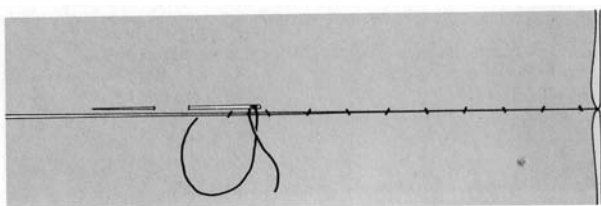
Kuva 32. Aitapisto päärmeen reunan päälle ommeltuna. Hietala 1977, 135.

Aitapistoa (kuva 32) käytetään esimerkiksi helmapäärmeen kiinnitykseen ja leveän alavarataitteen tukiompeleena. Jälkimmäisessä tapauksessa pistojen väli on suuri, noin 1,5 – 2,5 cm. Aitapistot ommellaan vasemmalta oikealle neulan kärki vasemmalle osoittaen. Aitapistoa käytetään päärmeen reunan päälle ommeltuna, jolloin se toimii samalla huolitteluna (kuva 32) tai päärmeen sisältä ommeltuna (kuva 33). Aitapistoja käytetään myös jakkujen ja takkien vuorien selän väljyysslasoksen kiinnittämiseen. (Hietala 1977, 135-136.)



Kuva 33. Aitapisto päärmeenvaran sisältä ommeltuna. Hietala 1977, 136.

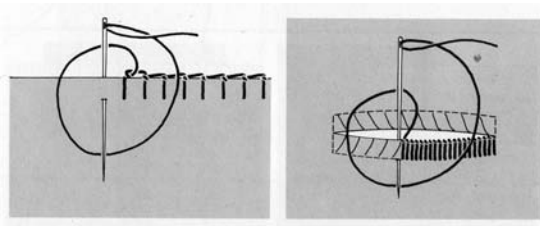
## 7. Vuoropisto



Kuva 34. Vuoropisto. Hietala 1977, 128.

Vuoropisto (kuva 34) on huomaamaton pisto, joka ommellaan pujottamalla lanka taitteeseen. Vuoropistoja voidaan käyttää reunojen yhdistämiseen oikealta puolelta. Se on nopea ja helppo tapa korjata ratkennut sauma oikealta silloin, kun saumaa on vaikea ommella nurjalta puolelta. (Hietala 1977, 128.) Vuoropistoin salongeissa harsittiin esimerkiksi hiha kädentielle (Koskennurmi-Sivonen 9.12.2009).

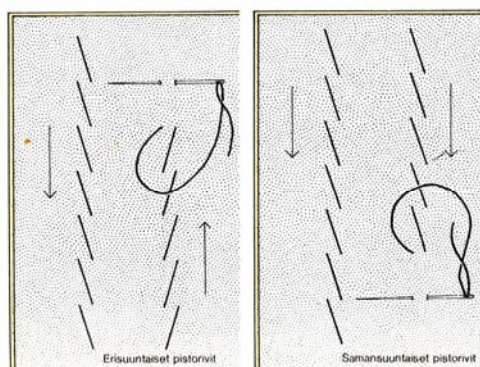
## 8. Napinläpipisto



Kuva 35. Napinläpipisto. Hietala 1977, 132.

Napinläpipistoa (kuva 35) käytetään napinläpien ompeluun ja huolitteluun. Pisto voidaan ommella kumpaankin suuntaan tahansa. Neula pidetään kuitenkin aina pistoa ommeltaessa kärki itseen päin ja ommeltava reuna itsestä poispäin. (Hietala 1977, 132.)

## 9. Tiivistyspisto



Kuva 36. Tiivistyspistot. Hietala 1977, 125.

Tiivistyspistoa (kuva 36) käytetään etenkin räätälintyössä kiinnitettäessä irtotukikankaita päällyskankaaseen. Tiiwiitä ja lyhyitä pistoja käytetään kaulusten ja käänteiden muotoiluun kun taas pitkiä pistoja käytetään lähinnä tukikankaiden kiinnittämiseen. Tiivistyspistot voidaan ommella joko saman-suuntaisesti tai erisuuntaisesti kuten kuvassa 36. (Hietala 1977, 125.)

#### **6.4.2 Helman kiinnitys**

Esiteltävät helman kiinnitystavat perustuvat pukuaineistoon. Tekemiäni huomioita täydensin haastatteluaineistojen ja vanhojen pukuompelukirjojen tiedoilla. Tutkimistani 23 puvusta neljän (puvut 4, 17, 21, 22) helmarakennetta oli selvästi muutettu alkuperäisestä tai siitä ei ollut tietoa. Yksi tutkittu puku oli takki (puku 9), joten jätin sen helman kiinnitystavan tutkielman ulkopuolelle. Jaottelin pukujen helman kiinnitystavat neljään kategoriaan; yksitaitteiset, eri tavoin kiinnitetyt helmapäärmeet, yksitaitteiset päärmeet, joissa vuorikangas kulkee mukana päärmeessä, sifonkipukujen helmapäärmeet ja kaitaleella tai nauhalla huolitellut helmapäärmeet.

Puvun helman kiinnitykseen vaikutti eniten se, miten vuori oli kiinnitetty pukuun. Vuori voitiin kiinnittää ”saumasta saumaan”. Käytän tätä salongin ompelijoiden antamaa nimitystä työssäni sen yksinkertaisen ilmaisun vuoksi. Tapa tarkoitti, että vuori leikattiin päällekkäin miehustakappaleiden kanssa ja ommeltiin sekä usein huoliteltiinkin päällekkäin. ”Saumasta saumaan” vuoritettun puvun muotolaskoksetkin ommeltiin kerralla läpi miehustakankaasta ja vuorikankaasta. Tällaisen puvun helma kiinnittyi yleensä miehustakangas ja vuorikangas päällekkäin käännettynä yksitaitteisena päärmeenä nurjalle. Jos taas puvussa oli päällikankaana esimerkiksi sifonki, ommeltiin ”saumasta saumaan” vuoritettun puvun vuorin ja miehustan helma erikseen. Käsinopele oli aina pääosassa hameen helmojen kiinnittämisessä. Hameen helma kiinnitettiin yleensä vähintään kahteen kertaan. Ensin noin puolen senttimetrin etäisyydeltä helmataitteesta. Toinen ommel kiinnitti helmapäärmeen reunan vuoriin. Jos ompeleet kiinnittyivät miehustaan, oli helma pilalla. (Perkiömäki 25.6.2009.)

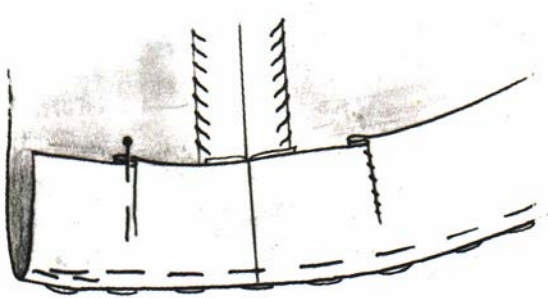
#### **Yksitaitteinen päärme**

Puvuissa 1, 3, 5 ja 8 oli helma kiinnitetty yksitaitteisena päärmeenä. Päärme oli huoliteltu joko luotos-pistoin käsinommellen tai konesiksakilla. Päärme kiinnittyi kuten kuvassa 37 päärmeen sisältä ommelluin pykäpistoin (puvut 1 ja 3) tai polveilevin etupistoin (puku 5) tai päärmeen päältä ommelluin pykäpistoin (puku 8). Puvussa 5 on hiukan taakse alas kaareutuva helma, joten sen 5cm korkeaan päärmeeseen on tehty muutamia pystysuuntaisia, pieniä laskoksia ennen kiinnittäviä

ompeleita kuten kuvassa 38. Tämä helman kiinnitystapa edustaa arkista ja nopeasti valmistettua ateljeetyötä.



Kuva 37. Poikkileikkauskuva yksitaitteisesta päärmeestä. Puku 1.



Kuva 38. Kaarevan helmapäärmeen laskostus. Teerisuo 1965, 79.

### **Yksitaitteinen päärme, jonka mukana kulkee vuorikangas**

Puvuissa 13, 14, 19 ja 20 vuorikangas kulkee mukana yksitaitteisessa päärmeessä. Päärme on joko huoliteltu luotospistoin tai jätetty huolittelematta kokonaan. Päärme on kiinnitetty aitapistoin päärmeen päältä sen yläreunasta (kuva 39). Lisäksi puvussa 19 päärme on ennen aitapisto-ompelua kiinnitetty noin yhden senttimetrin etäisyydeltä helmataitteesta päärmeen sisältä ommellen pykäpistoin. Päärmettä kiinnittävät pistot eivät osu miehustakankaaseen, vaan ne kiinnittävät päärmeen vain vuoriin. Kun vuori kulkee mukana päärmeessä, antaa se helmalle pulleamman, luonnosmaisen ulkonäön.



Kuva 39. Poikkileikkauskuva yksitaitteisesta päärmeestä, jonka mukana kulkee vuorikangas. Puku 13.



## Sifonkipukujen helmapäärme

Ohuista materiaaleista, kuten sifongista tai organzasta valmistettujen leninkien helmat valmistettiin mahdollisimman huomaamattomasti (kuvat 40 ja 41), kuten puvuissa 15 ja 23. Ensin helma käännettiin yksitaitteiselle päärmeelle. Päärmeen reunaan, noin kaksi millimetriä helman reunasta ommeltiin poljettavalla ompelukoneella hyvin pienellä tikillä suoraommel. Ompelun jälkeen ylimääräinen kangas leikattiin huolella pois. Sitten tehtiin uusi, kapea taite, joka ommeltiin jälleen noin kahden millimetrin etäisyydeltä puvun helmasta. Molemmat ompeleet oli tehtävä kangasta venyttämättä. Työ tehtiin yleensä poljettavalla ompelukoneella, koska se sopi tekijöiden mielestä paremmin tarkkaan työhön. (Oksanen 21.3.2009.) Koneommellun päärmeen ohella käytettiin myös piilopistoin ommeltua kiertopäärmettä. Tällainen päärme oli puvussa 6 (kuva 42).



Kuva 40. Poikkileikkauksessa ohuista kankaista ommeltujen pukujen helmapäärme. Puku 23.



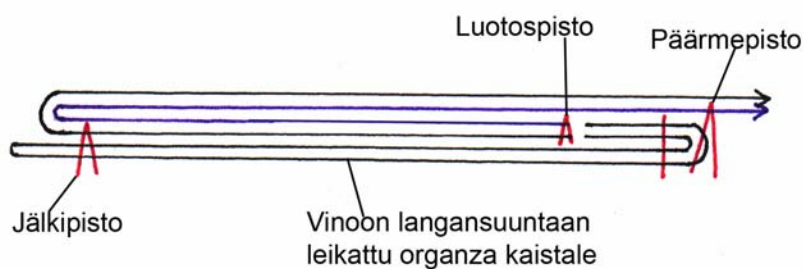
Kuva 41. Sifonkipuvun kaunis helmapäärme. Nurjalle puolelle jää näkyviin kaksi tiheää ommelta. Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.

Kuva 42. Piilopistoin ommeltu kiertopäärme. Kiiltävä puoli on puvun nurja puoli. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.

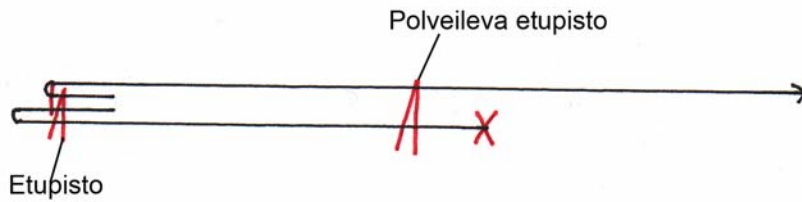


### **Kaitaleella tai nauhalla huoliteltu helmapäärme**

Juhlapukujen helmaan ommeltiin erillisestä kankaasta, usein organzasta, vinoon langansuuntaan leikattu kaitale miehustan kangasta suojaamaan ja päärmettä tukemaan (puvut 11 ja 16). Kaitale saattoi ulottua muutaman millimetrin miehustan helman yli, jotta se suojaasi paremmin pukua esimerkiksi kengänkärjeltä ja lialta. (Perkiömäki 25.2.2009.) Kaitale voitiin vaihtaa melko helposti, mikäli se kului. Tämä lisäsi osaltaan puvun käytettävyyttä. (Perkiömäki 25.6.2009.) Kuvassa 43 näkyy ilta-puvun helmarakenne erilaisine organzakaitaleineen. Kuvissa 44 ja 45 pukukankaasta leikattu kaitale kiinnittyy miehustakankaaseen polveilevin etupistoin, koska puvun vuori on kiinnitetty helmassa miehustakankaasta erilleen. Tässä rakenteessa pukukankaasta leikattu kaitale toimii lähinnä yksityiskohtana, sillä lyhyessä kotelomekossa ei tarvita pitkän ilta-puvun tapaan helman suojausta.



Kuva 43. Poikkileikkauskuva ilta-puvun helmarakenteesta erilaisine ompeleineen. Puku 16.

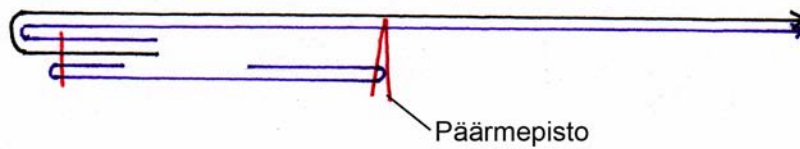


Kuva 44. Poikkileikkauskuvaa helmäpäärmeestä, jossa pukukankaasta leikattu kaitale kiinnittyy pukuun polveilevin etupistoin. Vuori kiinnittyy helmassa pukukankaasta erilleen, vaikka muuten vuori kulkee ”saumasta saumaan” vetoketjuhalkion alapäähän saakka. Puku 11.



Kuva 45. Viimeistely helmäpäärme. Alla oikealta puolelta, päällä nurjalta puolelta nähtynä. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

Pukujen 10 ja 12 hameet on valmistettu räätälintyönä. Niiden helman kiinnitys on lähes samanlainen. Molempien helmaan on leikattu vuorikankaasta kaitale, joka on ensin ommeltu alareunastaan päärmeen taitteen reunaan koneompeleella, minkä jälkeen kaistaleen yläreuna on kiinnitetty päärmepistoin hameen vuoriin (kuva 46). Kaitaleen yläreunan taitetta saattoi kiinnittää myös koneommel, kuten kuvassa 47. Päärmeen kiinnittävä pisto ei tässäkään helman kiinnitystavassa saanut missään nimessä osua miehustakankaaseen, sillä muuten hame ei käytössä toiminut, koska vuori kiristi erityisesti istuttaessa (Perkiömäki 25.6.2009).

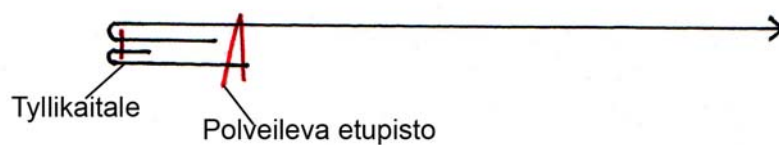


Kuva 46. Poikkileikkauskuvaa räätälintyönä valmistetusta hameen helmasta. Puku 12.



Kuva 47. Räätälintyönä valmistetun hameen helma. Puku 10, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

Puvussa 7 on käytetty miehustan pitsimateriaalin vuoksi helman kääntämisessä puvun väristä tyllikaitaletta (kuvat 48 ja 49) ja hameessa 18 ripsinauhaa (kuva 50). Ripsinauhalla on luultavasti saatu lisäpituutta hameeseen. Mielenkiintoisin kaitaleen avulla käännetty helmarakenne lienee putkimaisilla drapeerauskaitaleilla drapeeratussa puvussa 2 (kuva 51). Puvun alin putkimainen drapeerauskaitale on käännetty puvun vuorin ohella vuorikankaasta leikatulla erillisellä kaitaleella. Erilaiset kaitaleen avulla toteutetut helman kiinnitystavat osoittavat, että Salon Forsmanissa helmäpäärme tehtiin tavalla, joka toi miehustakankaan parhaiten esille ja toimi käytössä.

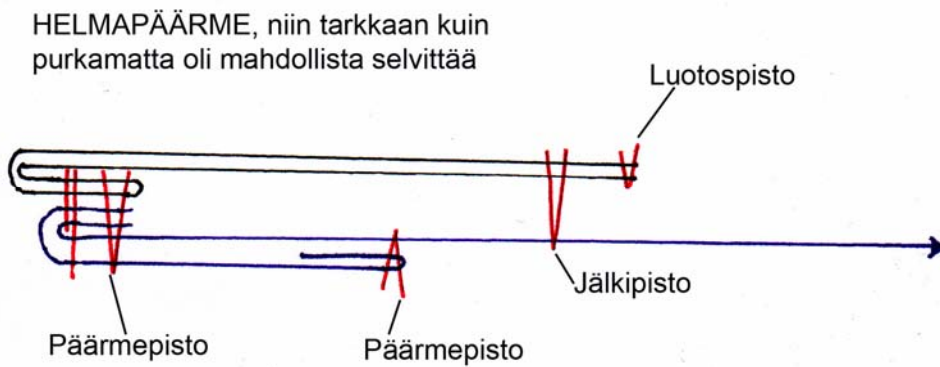


Kuva 48. Poikkileikkauskuvaa pitsipuvun helman tyllikaitaleella käännetystä helmasta. Puku 7.

Kuva 49. Tyllykkeitaleella huoliteltu pitsipuvun helma.  
Puku 7, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 50. Poikkileikkauskuvaa ripsinauhalla käännetystä helmapäärmeeestä. Puvun 18 hame.



Kuva 51. Poikkileikkauskuvaa korkkiruuvimaisesti drapeeratun puvun helmarakenteesta. Oikeanpuolen pistot jäävät seuraavan drapeerauskaitaleen alle. (kts. kuva puvusta 97 sivulta 123). Puku 2.

### 6.4.3 Vetoketjun ompelu

Tutkittujen pukujen suosituin kiinnitin oli vetoketju. Se löytyi 20:stä puvusta ja hameesta. Ainoastaan yhdessä iltapuvussa oli käytetty muovivetoketjua (puku 15). Pukuompelija Oksanen (21.3.2009) muisteli, että metalliketjuja oli salongin aikoihin paremmin saatavilla, ne olivat kestäviä ja niiden lukot kulkivat sujuvasti hammastusta pitkin. Hameissa vetoketju oli kiinnitetty pääsääntöisesti keskitakasaumaan, joka oli hameen ainut sauma. Iltapuvuissakin vetoketju oli yleensä keskitakasauman yhteydessä. Pukujen vetoketjuista ainoastaan kolme oli ommeltu koneella (puvut 6, 15 ja 21). Näihin kuului puku, jonka vetoketju oli myöhemmin vaihdettu (puku 21). Puvun 6 vinoon sivusaumaan kiinnitetyn vetoketjun ompelu oli yllättävin, sillä vetoketju oli karkeatekoinen ja rumasti ommeltu (kuva 52). Puvun valmistuksessa on tehty monia kangasta säästäviä ratkaisuja, joten on mahdollista, että se on valmistettu sodan aikana, mikä selittäisi vetoketjuvalinnan. Rumaa ommel jälkeä sekään ei selitä.

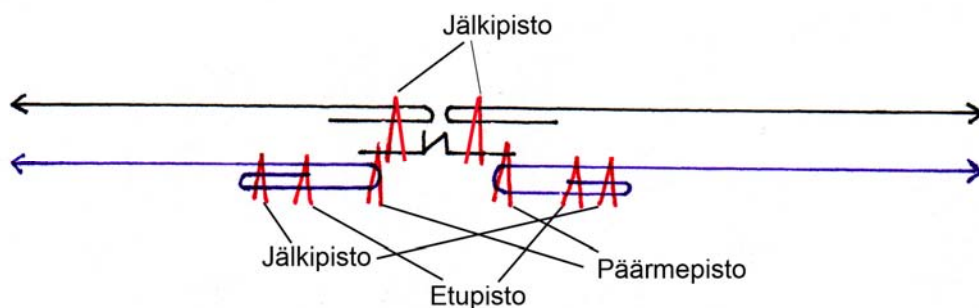


Kuva 52. Sivusaumaan rumasti koneompeleella kiinnitetty vetoketju. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.

Hameen vetoketju ommeltiin aina käsin jälkipistoilla puolen senttimetrin päästä vetoketjuhalkion taitteesta (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.6.2009). Vetoketjun varat kiinnitettiin vetoketjuhalkion varoihin pienin päärmepistoin tai vuoropistoin. Halkion varat oli huoliteltu luotospistoin, mikäli ne jäivät näkyviin. Puvun vuori saatettiin myös kääntää monimutkaisinkin rakentein vetoketjun varojen päälle, kuten puvun 3 vetoketjuhalkion poikkileikkauskuvasta voi huomata (kuva 54). Halkion yläreunassa oli pääsääntöisesti pieni metallihakanen varmistamassa vetoketjun kiinnitystä (kuva 53).

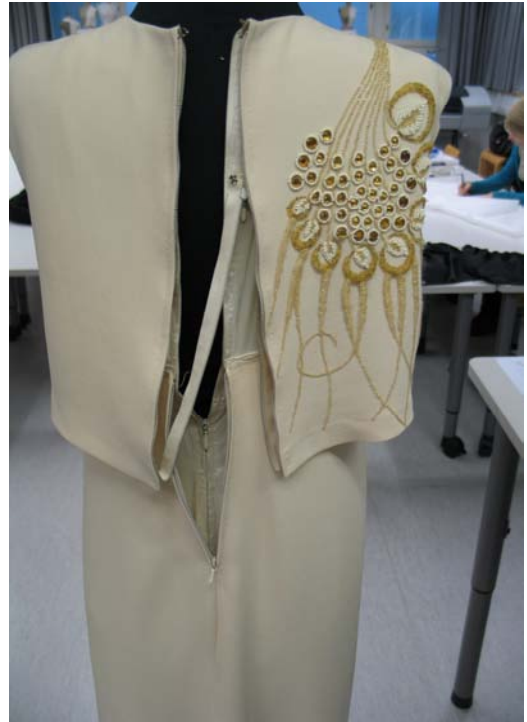


Kuva 53. Vetoketjun ompelu. Puku 19, Kansallismuseo.  
Kuva Satu Lahti.

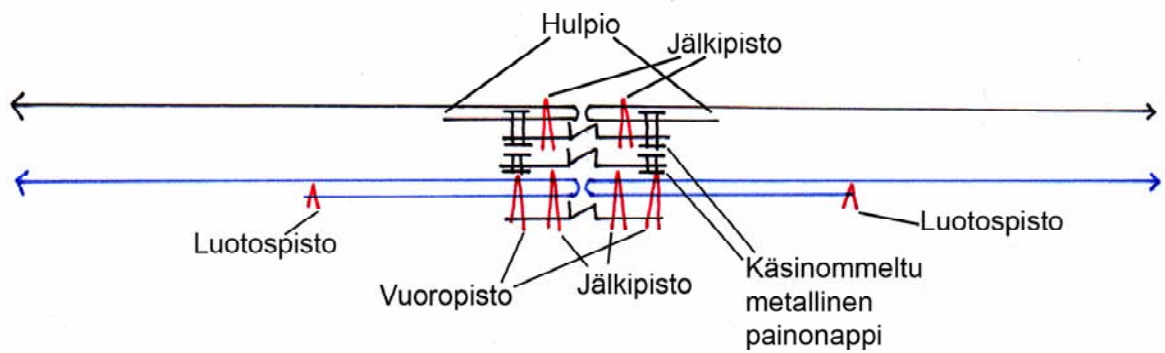


Kuva 54. Vetoketjuhalkion poikkileikkauskuva. Puku 3.

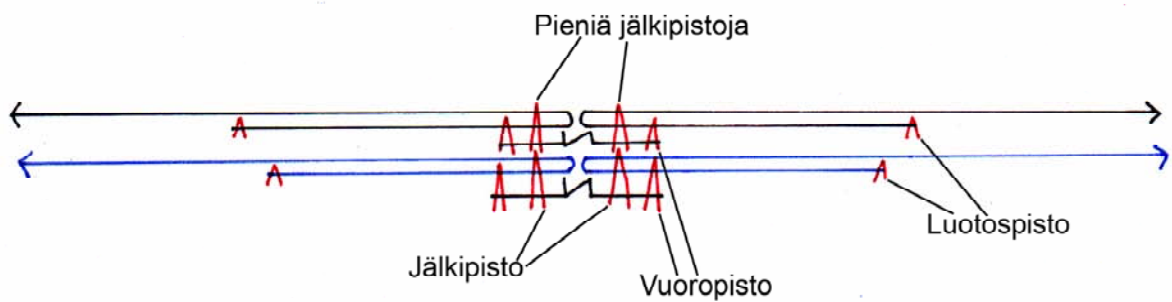
Salon Forsmanin puvuissa ei muotoiluun liittyviä ratkaisuja tehty vetoketjukiinnityksen mukaan, vaan vetoketju muuntui tehtyihin ratkaisuihin. Siksi tutkituissa puvuissa oli hyvin erikoisia vetoketjurakenteita. Erikoisin niistä oli puvun 1 vetoketjurakenne, joka esitellään kuvissa 55, 56 ja 57. Puvussa 1 on yhteensä kolme vetoketjua; yksi yläosassa, yksi alaosan puvun kappaleessa ja yksi vuoriin kiinnitettynä. Yläosan kiintomallinen vetoketju on jätetty pitkäksi, eli se avautuu yhtä alas kuin kapean alaosan vetoketju, jotta pukuun on voitu pukeutua. Ylimääräinen vetoketjunosa kiinnit-  
tyy painonapein lyhyen yläosan alle kääntyen. Vetoketjun ompeleet on valmistettu Forsmanin tapaan, kuten yllä on kuvattu. Tässä näytökseen luodussa puvussa muotoilun vaiheet ovat selvästi vaikuttaneet vetoketjuratkaisun kehittämiseen.



Kuva 55. Erikoinen vetoketjurakenne. Puku 1, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 56. Vetoketjuhalkion yläosan poikkileikkauskuva. Puku 1.



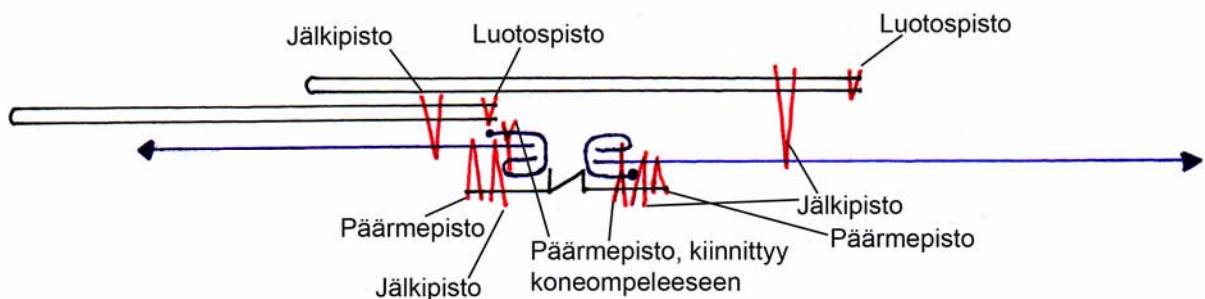
Kuva 57. Vetoketjuhalkion alaosan poikkileikkauskuva. Puku 1.



Muotoilulliset yksityiskohdat ratkaisivat myös puvun 2 vetoketjuhalkion sijoittelun ja rakenteen (kuvat 58 ja 59). Korkkiruuvimaisesti muotoilluista drapeerauskaistaleista koostuvan Rööri-puvun vetoketjuhalkio mukailee puvun kiemuraista olemusta. Vetoketju kulkee vinosti oikealta vasemmalle alaviistoon drapeerauskaistaleen reunaan seuraten ja ulottuen keskiselästä etukappaleen puolelle. Vetoketjukiinnitystä varmistaa selässä käsinommellen kiinnitetty metallihakanen ja metallinen painonappi.



Kuva 58. Vetoketjuhalkio puvun nurjalta puolelta kuvattuna. Puku 2, Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.



Kuva 59. Poikkileikkauskuva puvun 2 vetoketjuhalkiosta.

Puvussa 4 ja puvun 18 hameessa vetoketju on sijoitettu muotolaskokseen. Vyötärösaumallisessa puvussa 4 (kuva 60), ei helmaosassa ole sivusaumoja, vaan vetoketjuhalkion varat muodostuvat sivuun vyötärölle tehdystä pitkittäisestä, aukileikatusta muotolaskoksesta. Laskos on riittävän syvä ja pitkä, jotta sen varoja voidaan käyttää vetoketjuhalkiona. Puvun 18 hameessa vetoketju on sijoitettu leveän takalaskoksen alle (kuva 61). Kapealinjainen hame on valmistettu yhdestä kankaan leveydestä koko kangas hyödyntäen, joten taakse on jäänyt runsas myötälaskos, jonka pohjassa on hameen ainut pystysauma. Vetoketjua ei kuitenkaan ole sijoitettu saumaan, vaan sitä varten on muo-

dostettu pystysuuntainen muotolaskos. Koska laskos on kapea, on halkion varoihin kiinnitetty kangaskaistaleet, joilla vetoketjulle on saatu riittävät varat. Vetoketju on tässäkin hameessa kiinnitetty pienin jälkipistoin puolen senttimetrin etäisyydeltä vetoketjuhalkion taitteesta.



Kuva 60. Vetoketjuhalkion varat muodostuvat aukileikatusta, muotolaskoksesta. Puku 4. Haiharan nukke- ja pukumuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 61. Hameen vetoketjuhalkio muodostuu vyötärömuotolaskoksesta. Puvun 18 hame, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

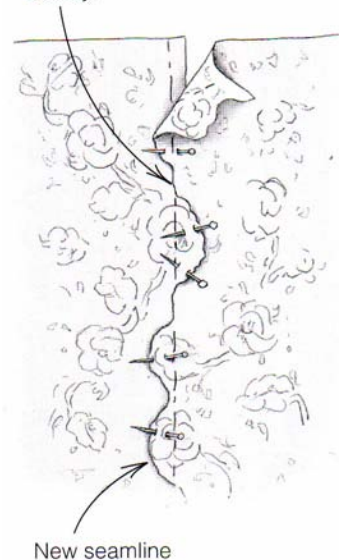
#### 6.4.4 Pitsikankaan ompelu



Kuva 62. Suuri osa puvun saumoista on valmistettu pitsityöskentelynä. Puku 7, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.

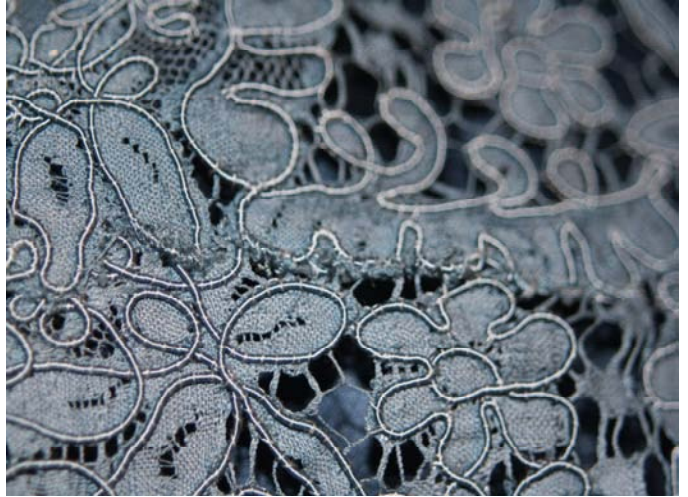
Salon Forsmanissa pitsikankaat ommeltiin pitsityöskentelynä, jossa pitsikappaleet yhdistetään toisiinsa asettamalla ne päällekkäin siten, että niiden kuviot ovat kohdakkain (kuvat 62 ja 63). Pitsit ommeltiin käsin ohuella, pitsin värisellä langalla sopivilla pistoilla pitkin pitsinkuvioiden ääri viivoja mahdollisimman huomaamattomasti. Liika pitsi leikattiin lopuksi pois ompeleen molemmilta puolilta. (Perkiömäki 25.2.2009; Vasama & al. 1972, 37.) Valmiista työstä ommelta tuskin erottaa (kuva 64).

*Match thread-traced seamlines, pin and baste. Motifs will seldom match exactly.*



Kuva 63. Pitsikappaleet yhdistetään toisiinsa asettamalla ne päällekkäin siten, että niiden kuviot ovat kahdakkain. Shaeffer 1994, 43.

Kuva 64. Kuvassa keskellä poikittain kulkee pitsityöskentelynä valmistettu sauma. Puku 5. Pohjois-Pohjanmaan museon kokoelmat. Kuva Satu Lahti.



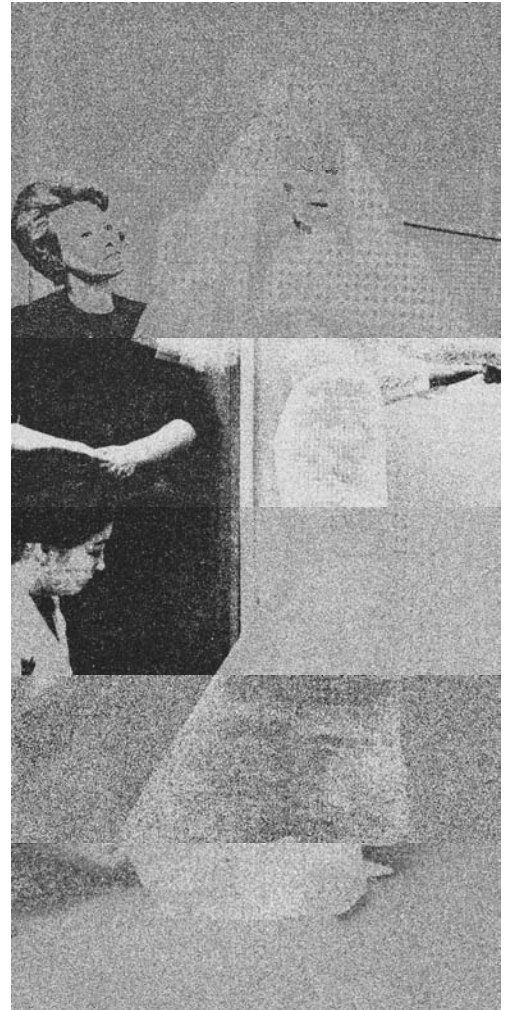
Pukuaineiston puvuissa 5 ja 7 on pitsityöskentelyä. Puvun 5 yläosa on quipurepitsiä lyhyine hihoineen ja puku 7 on kokonaan pitsistä valmistettu pitkä iltapuku. Puvut ovat luultavimmin 50-60-luvuilta. Siten ne edustavat myös lehdistöaineiston otosta, jonka pukukuvista käy ilmi, että pitsityöskenneltyjä pukuja esiteltiin juuri 60-luvulla eniten lehdistössä. Kolme lehdistöaineiston puvuista oli hääpujuja, joista yksi kuvassa 66 oleva teatteripuku. Yksi taas kuvassa 65 oleva Lenita Airiston hääpuku. Airisto valitsi Kaarlo Forsmanin salongin hääpukunsa tekijäksi, koska siellä osattiin hänen mukaansa työstää arvokkaita pitsejä (Airisto 8.6.2009).



Kuva 65. Lenita Airisto hääpuvussa Me Naiset-lehden kannessa. Kuva rajattu eri tavalla kuin alkuperäisessä lehtikuvassa. Kuva Trond Hedström, Me Naiset 1/1962.



Kuva 66. Kaarlo Forsmanin suunnittelema, pitsityöskentelynä valmistettu teatteripuku. Näytelmä oli Arthur Millerin paljon puhuttu Jälkeen syntiinlankeemuksen. Pukua sovitetaan näytelmän Maggielle, Tea Istalle. Kuvassa tulosta tarkastelee Kansallisteatterin kampaaja Lilja Kurppa ja helmaa kääntää Forsmanin sovittaja neiti Sibakov. Kuva Jussi Pohjakallio, Eeva 3/1965, 24.

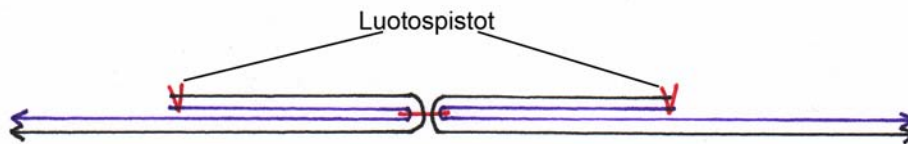


#### 6.4.5 Vuorittaminen

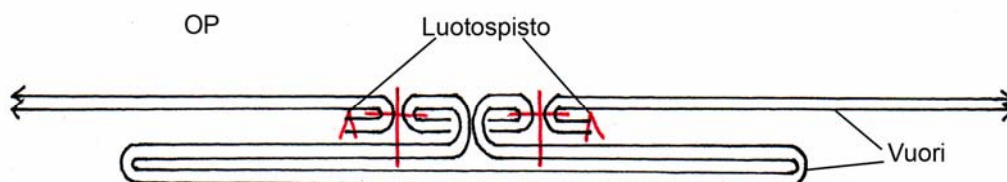
Salon Forsmanin tutkituissa puvuissa oli käytetty vuorikankaina organzaa, vuorisilkkiä, paksua satiinia ja viskoosikankaita. Puvuista kaksikymmentä oli vuoritettu. Ennen vuorin leikkaamista vuorikankaat höyrytettiin kevyesti tai kasteltiin, etteivät ne myöhemmin käytössä kutistuisi (Oksanen 21.3 2009; Perkiömäki 14.1.2010), sillä Salon Forsmanin vuorimateriaalit olivat luonnonkuitua. Perkiömäen mukaan vuorikangas oli yhtä tärkeä kuin pukukangaskin, koska se muokkasi ja täydensi pukukankaan olemusta. Ohuiden pukukankaiden alle oli erityisen tärkeää valita oikeanvärinen ja -vahvuinen kangas. Vuori tuli Kaarlo Forsmanin mukaan valmistaa yhtä laadukkaasta kankaasta kuin miehustakin. (Perkiömäki 25.6.2009.) Nämä seikat tulivat esille aineistonkin puvuissa, sillä niissäkin vuorin väri sai poiketa reilusti pukukankaan väristä, mikäli sen rakenne, materiaali ja olemus sopivat pukukankaaseen, eikä väri vaikuttanut negatiivisesti lopputulokseen. Koskennurmi-Sivonen sanoo, että vaatteen sisällä olevat ratkaisut, kuten vuoritus, ovat näkymät-

tömiä päätöksiä tarpeesta, käytöstä tai rakenteesta. Suunnittelija, ompelijat ja asiakkaat tietävät nämä ratkaisut eri asteissa, mutta niiden viesti on yksityinen, sillä ulkopuoliset ihmiset eivät niitä näe. (Koskennurmi-Sivonen 1996, 160-161.)

Yleisin vuoritustapa Salon Forsmanissa oli ompelijoiden nimeämä ”saumasta saumaan” vuoritus (kuvat 67 ja 68). ”Saumasta saumaan” vuoritetun puvun helmassa vuori käännettiin yleensä miehustakappaleiden kanssa, mutta se voitiin päärmätä myös erikseen. Erikseen päärmäys aiheutti muutoksia keskitakasauman rakenteeseen, sillä kesken sauman vuori käännettiin aukileikkauksen avulla miehustakankaasta erilleen (kuva 69). Salon Forsmanissa sekä puvut (kuva 70) että hameet (kuva 71) voitiin vuorittaa ”saumasta saumaan”. Koskennurmi-Sivosen mukaan tällainen vuoritustapa on hyvä läpinäkyvissä tai ohuissa materiaaleissa ellei haluta, että saumanvarat näkyvät tai heijastuvat vaateen oikealle puolelle. Samalla vuori toimii puvun tukikankaana. Tapa on ollut yleinen vuosisatoja varsinkin kiinteissä vaatteissa. Sitä käyttivät suomalaiset ateljeet samoin kuin ranskalaiset haute couture -talot. (Koskennurmi-Sivonen 23.11.2003.) Salon Forsmanissa vuori toimi pukukan-kaan tukena myös drapeerauksissa.



Kuva 67. Poikkileikkauskuva ”saumasta saumaan” vuoritetun puvun keskitakasaumasta. Puku 3.



Kuva 68. Vuori kulkee ”saumasta saumaan” myös puvun 14 helman laskostuksessa.

Kuva 69. Vetoketjun kohdalla vuori kulkee ”saumasta saumaan”, minkä jälkeen vuori on käännetty aukileikkauksen avulla miehustakankaasta erilleen. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 70. ”Saumasta saumaan” organzalla vuoritettu puvun sisätyötä. Puku 3, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.





Kuva 71. ”Saumasta saumaan” vuoritettu hame. Kuvassa nurinpäin. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

Hameen helma täsmennettiin sovituksessa neulaamalla pukukankaan päältä muutama neula läpi vuorikankaan ympäri hameen helman. Neulat asetettiin pystysuuntaisesti helmaan nähden helma- viivan yläpuolelle. Näin sovittaessa, hameen ollessa asiakkaan yllä, saatiin tarkka mitta hameen vuorille, jottei siitä tullut kiristävä tai liian löyhä, koska vuori ommeltiin miehustakankaan kanssa pussiin (kuva 71). (Oksanen 21.3.2009.) Tällä tavoin valmistettu vuori antoi hameelle kuohkeamman ulkonäön. Käytössä vaarana oli kuitenkin helman vuorin kääntyminen näkyviin istuttaessa, minkä vuoksi jotkut asiakkaat vaativat vuorin kiinnittämistä pukukankaasta irralleen. (Perkiömäki 25.6.2009.)

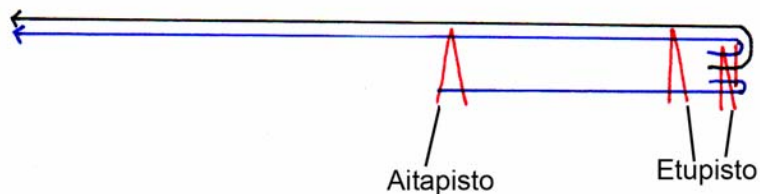
Salon Forsmanin erityinen puvun vuorittamiseen liittyvä työtapana oli pään- ja kädenteiden huollittelu vuorikankaasta valmistetuissa suoraan langansuuntaan leikatuissa muotokaitaleilla (kuva 72). Muotokaitaleita käytetään nykyäänkin, mutta muotokaitaleen kiinnitysrakenne erosi nykyisestä tavasta (kuva 73). Salon Forsmanin tavassa päällekkäin käsiteltävien miehusta- ja vuorikankaiden pääntien tai kädentien reunaan kiinnitettiin ensin koneommellen vuorikankaasta leikattu muotokaitale miehustakankaan ja muotokaitaleen oikeat puolet vastakkain. Kaitale käännettiin nurjalle ja kääntyminen varmistettiin muotokaitaleen yläreunan ja yhteenommeltujen saumanvarojen läpi ommelluilla etupistoilla. Tämä ommel esti vuorikangasta kääntymästä näkyviin puvun oikealle puolelle. Sen jälkeen noin senttimetrin äsken tehtyä ommelta alemmalla ommeltiin etupistoin ympäri muotokaitaleen ommel, joka kiinnitti muotokaitaletta miehustan vuoriin. Lopuksi vielä muoto-



kaitaleen alareuna kiinnitettiin muotokaitaleen päältä ommelluin aitapistoin vuorikankaaseen. Muotokaitaleet saattoivat huolitella samalla myös puvun olkaimia kuten kuvassa 74. Siinä kaitale kiinnittyy koneompeleella puvun pänttien reunaan, mutta olkaimet ja kädentiet on kiinnitetty päärmepistoin. Myös kaitaleen yksitaitteinen ulkoreunanpäärme kiinnittyy pukuun päärmepistoin.



Kuva 72. Vuorikangasmuotokaitalein huoliteltu pään- ja kädentie. Puku 1, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 73. Vuorikangasmuotokaitaleella huolitellun pänttien poikkileikkauskuva. Puku 1.

Kuva 74. Vuorikangasmuotokaitaleet huolittelevat puvun olkaimet ja yläreunan. Puku kuvassa nurinpäin. Puku 17, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



Salon Forsmanissa jakut ja takit valmisti räätäli (Oksanen 21.3.2009; Perkiömäki 25.2.2009; Saarela 20.4.2009). Räätälien työtapa näkyy pukuaineiston takin ja jakkujen vuorittamisessa. Räätälit ompelevat ensin miehustan vuorin kokoon ja kiinnittävät sen jakun etureunojen varoihin, päantielle ja helmapäärmeeseen, minkä jälkeen miehustan vuorin kädentiet kiinnitetään käsin miehustan kädenteille. Viimeiseksi kiinnitetään hihan vuori kädentielle käsin ommellen. Tärkeintä vuorittamisessa on, että vuori on riittävän väljä, joten se leikataan hiukan miehustaa väljemmäksi. (Shaeffer 1994, 177-179.) Jakuisa 10, 11, 12, 18 ja 20 vuori kiinnittyy räätälintyötappaa noudatellen päärmepistoin etureunojen varoihin, päantielle kauluksen reunaan ja helmapäärmeeseen. Joidenkin jakkujen vuorin olkapäät on kiinnitetty käsin etupistoin (puku 11 ja 12). Jakkujen hihat kiinnittyvät kädenteille pienin päärmepistoin (kuva 75). Vuorin ylimääräistä väljyyttä vyötäröllä ja niskassa kiinnitettiin kauniisti laskoksen päältä ommelluin aitapistoin (kuva 76). Aineiston ainoan takin vuoritus näkyy kuvan 77 poikkileikkauskuvassa. Takeissa ja talvikävelypuvuissa käytettiin vuorin ja miehustakankaan välissä vatiinia lämmikkeenä ja untuvakangasta tuulelta suojaamaan (Perkiömäki 25.2.2009). Tutkitussa takissa (puku 9) untuvakankaan korvaa paksu ja tiivis toimikassidoksinen flanelli. Takki on tyyliinsä puolesta ja lahjoittajan muistikuvien mukaan valmistettu 40-luvulla tai 50-

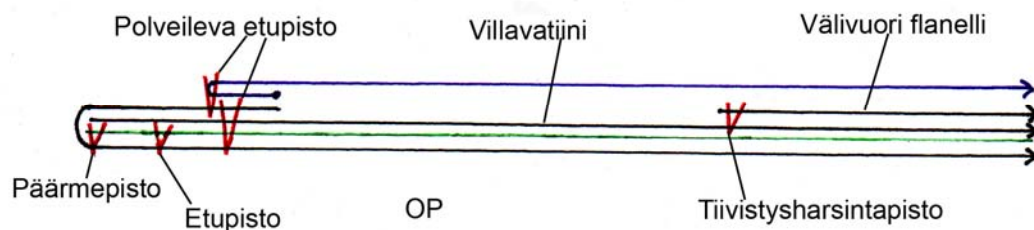
luvun alussa. Ehkä sotien jälkeen flanellin saaminen oli helpompaa kuin untuvakankaiden. Takin vuoritus eroaa jakkujen vuorittamisesta ompeleiden ja välivuorien käytöllä, muuten tyyli noudattelee aineiston jakkujen vuorittamista.



Kuva 75. Räätelintyönä valmistetun jakun hihan kiinnitys päämepistoin. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 76. Jakun vuorin selän väljyyslaskosta kiinnitettiin vyötäröltä laskoksen päältä ommelluin aitapistoin. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 77. Poikkileikkauskuvitus takin etureunasta. Kuvassa näkyy takin eri kerrokset ja niiden kiinnitys. Puku 9.

## 6.5 Kirjonnin ja koristelun työtatapoja

Kirjonta on aina ollut arvostettu käsityötekniikan laji. Kirjonta oli erityisesti lähihistoriassamme vaateen ylellinen, käsityönleimaa antava lisä. Kirjotut vaatteet saivat myös näyttää käsintehdyiltä. (Aikasalo 2000, 247.) Koskennurmi-Sivosen mukaan kirjonta oli suomalaisessa salonkimuodissa käsityön selvin ilmenemismuoto ja huomiota herättävä osa vaatetta. Se rajoittui hänen mukaansa tiettyihin, esilläoleviin puvun alueisiin, kuten nappeihin, olkaimiin, kauluksiin, taskuihin tai asusteisiin. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 156-163, 223-224; 2002, 5.) Tässä suhteessa Salon Kaarlo Forsman oli helmikirjonnoillaan muista salongeista poikkeava; Forsmanilla helmikirjonnat olivat poikkeuksellisen runsaita täyttäen loistollaan kokonaisia puvun yläosia (esim. Puvut 13, 16 ja 17, Kopisto 1997), ei siis pelkästään Koskennurmi-Sivosen mainitsemia pieniä yksityiskohtia. Siksi keskityin tässä työssä kirjontojen osalta Forsmanille tyypilliseen helmikirjontaan.

Esiteltäviksi koristelun työtavoiksi valitsin lehdistöaineiston kuvista sekä tutkituista Salon Forsmanin puvuista drapeeraukset ja poimutukset, rulonauhakoristelut, matlasseekirjonta, salongin oman nappi sekä sulat ja höyhenet. Näihin päädyin laatimieni taulukoiden, haastattelujen ja pukuaineiston perusteella. Laadin lehdistöaineistossa esiintulleista kirjonnin ja koristelun tekniikoista taulukon (taulukko 3), johon merkitsin eri kirjonnin ja koristelun tekniikat ja niiden ilmenemisen eri vuosikymmeninä. Tarkoituksena oli selvittää, minä vuosikymmeninä mikäkin tekniikka oli yleisin ja vertailla tuloksia tutkittujen pukujen valikoimaan. Halusin tarkempaa tietoa siitä, miten eri tekniikat näkyvät lehdistöaineiston kuvissa. Siihen antoi vastauksen sivulla 24 oleva taulukko 1.

Taulukosta 1 ilmenee kirjontojen sekä drapeerausten ja poimutusten runsas määrä verrattuna muihin koristelun tekniikoihin. Taulukosta 3 voi taas päätellä, että helmeilytyöt olivat kuva-aineistoni mukaan yleisimpiä 60-luvulla, kun taas drapeerauksia ja laskostuksia Salon Forsmanissa tehtiin

runsaimmin 50-luvulla. Analysoitujen pukujen yleisimmiksi koristelutekniikoiksi osoittautuivat helmikirjonnat ja drapeeraukset. Kuten lehdistöaineistonkin, myös pukuaineiston helmikirjonnat olivat yleisimpiä ja runsaimpia 60-luvulla. Tutkittu pukuaineisto ei kuitenkaan kata koko lehdistöaineiston ajanjaksoa, sillä puvut olivat pääosin 60-luvulla valmistettuja. Muutama puku on valmistettu 30-50-luvuilla ja 70-luvulla, kun taas lehdistöaineisto kattoi vuosikymmenet 1940-1980.

Lehdistöaineiston analyysi osoittaa helmikirjontojen vähenemistä 1980-luvulla. Tämä tuli todistetuksi ja selitetyksi myös haastatteluista saadun tiedon perusteella, sillä Taimi Perkiömäen mukaan 1980-luvulle tultaessa rulotyöt ja helmikirjonnat eivät enää myyneet, koska ne eivät olleet muodin mukaisia. Siksi salongissa siirryttiin koristeluissa matlassee- ja applikaatiotöihin. Helmikirjonnat jäivät pois myös, koska Ranskassa siirryttiin konehelmikirjontaan. (Perkiömäki 16.3.2009.) Salon Forsmanissa koristelut ja kirjailut tehtiin pukuun yleensä vasta, kun vaate oli sovitettu kerran. Joskus koristelutyöt tehtiin valmiiksi ennen puvun valmistusta. Näin toimittiin, jos tiedettiin tarkasti, millainen puvusta tulee. (Perkiömäki 25.6.2009.)

Taulukko 3. Kirjonnan ja muiden koristelun tekniikoiden ilmeneminen Salon Kaarlo Forsmanin muotikuvissa lehdistöaineistossa.

	40-luku	50-luku	60-luku	70-luku	80-luku
<b>KIRJONTA</b> -helmeily -strassit -paljetit	2	7	18	-	2
<b>KIRJONTA</b> -muu kirjonta -kohoruusu -nauha -pistokirjonta	2	4	5	1	-
<b>MATLASSEE</b>	1	1	-	-	1
<b>DRAPEERAUKSET ja LASKOKSET</b>	4	11	5	-	9
<b>POIMUTUKSET</b>	2	-	3	1	6
<b>PITSIKANGAS</b> -pitsityöt	-	-	5	-	-
<b>APPLIKAATIO</b>	-	-	-	-	1
<b>RULONAUHATYÖT</b>	-	-	5	-	1
<b>TEKOKUKAT</b>	1	4	-	-	1
<b>TURKIKSET</b>	1	3	4	1	2
<b>SULAT;HÖYHENET, PLYYMIT</b>	1	-	2	-	4
<b>SALONGIN NAPIT/ PÄÄLLYSTETYT NAPIT</b>	1	1	1	-	-

### 6.5.1 Helmikirjonta

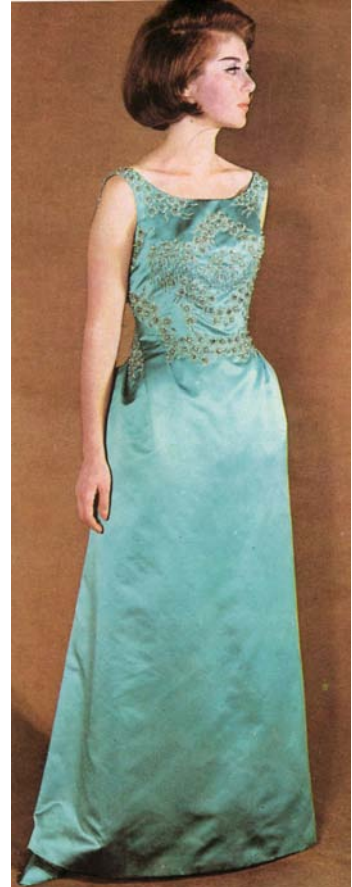
Salonkimuodin lippulaiva oli kirjonta, jonka esikuva tuli Ranskasta, missä helmikirjonta oli aina ollut olennainen osa haute couturea (Koskennurmi-Sivonen 2008, 58). Suomalaisista muotialon-geista Salon Forsman oli tunnettu näyttävistä, usein koko puvun yläosan peittävästä helmi-  
kirjonnoista (Kopisto 1997; Jaana 5/1967, 18-25). Pukuaineiston 23 puvusta kahdeksassa oli helmikirjontaa (puvut 1, 13, 15,16, 17, 19, 21 ja 23). Se oli myös lehdistöaineiston kuvien käytetyin koristelutapa (taulukot 1 ja 3, kuvat 78-80). Pukuaineistossa kirjonnat peittävät loistonsa kokonai-  
sia pukujen yläosia (puvut 13, 16, 17, 19 ja 21), sijoittuivat pieninä yksityiskohtina tärkeisiin kappai-  
leisiin (puku 23) ja reunoihin (puku15) tai ulottuvat olkapäältä puvun helmaan saakka (puku 1).



Kuva 78. Duchesse-iltapuvun näyttävä helmikirjonta. Puvun nimi on ”Unohtumaton valssi”. Tässä puvussa Brasilian ministerin puoliso Mme Jobin esiintyi presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla. Kuva Pauli Huovila, Eeva 1/1956.



Kuva 79. La Fontana -puvun suihkulähteen satojen pisaroiden tapaan säihkyvä koristehelmikirjonta. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 12/1963, 55.



Kuva 80. Rouva Benita Sohlbergin esittelemän ilta-puvun sivuissa näyttävä helmikirjonta. Runsaudessaan tyypillistä Salon Forsmanin 60-luvun helmikirjontaa. Rouva Sohlberg käytti pukua itsenäisyyspäivän vastaanotolla vuonna 1966. Kuva Kristian Runeberg, Jaana 5/1967.



Salon Forsmanin alkuvuosikymmeninä kaikki ompelijat tekivät helmikirjontaa. Forsmanin salongissa muutamat ompelijat olivat erityisen taitavia tässä työssä. Heistä mainittakoon Kerttu Reinikainen, joka liikuntarajoitteisena keskittyi kirjontatyöhön kehittyen taitavaksi helmikirjojaksi. Reinikainen taiteili helmikirjontoja 50-60-luvun taitteessa, minkä jälkeen ne alkoivat vähentyä. (Helenius & Lehikonen 17.6.2009.) Helmikirjontaa teetettiin myös harjoittelijoilla, koska tekokustannukset tulivat siten halvemmiksi. Salongin viimeisinä vuosikymmeninä sitä teetettiin hyvin vähän harjoittelijoillakaan, koska he eivät oppineet sitä kovin nopeasti. (Perkiömäki 25.2.2009.)



Kuva 81. Puvun kirjonnat on saatu kolmiulotteisiksi pujottamalla paksua villalankaa lasihelmirivistöjen sisään. Puku 1, Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.

Kaarlo Forsman suunnitteli itse jokaisen pukuihin tulleen kirjonnat (Perkiömäki 25.2.2009). Hän saattoi ohjeistaa kirjoja esimerkiksi toivomalla suunnittelemaansa kukka-aiheeseen myös lehtiä. Kirjojan ammattitaitoa oli ommella helmet siten, että ne muodostivat toivotun lehtiaiheen. Forsman valitsi kirjontaan tulevat helmet, joista kirjoja valmisti koetilun johtajan hyväksyttäväksi. (Oksanen 21.3.2009.) Osa kirjonnassa käytetyistä helmistä oli niin pieniä, etteivät ohuimmatkaan neulat menneet niiden läpi. Helmikirjontaa nopeutettiin laittamalla pienet helmet vakosametin päälle, josta ne oli helpompi koukkaista neulaan. (Lehkonen 17.6.2009.) Kuvioita saatettiin korostaa kohotetuilla kohdilla, jotka saatiin aikaan pujottamalla vuorikankaan ja miehustakankaan väliin paksua villalankaa tai asettamalla sitä helmirivistöjen alle. Näiden kohotettujen osien päälle kirjottiin sitten runsaat helmijonot (kuva 81). (Perkiömäki 25.2.2009.)



Kuva 82. Saman puvun kirjonnassa käytettiin erilaisia helmiä ja strasseja eri väreissä näyttävän lopputuloksen saamiseksi. Puku 16, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



Tutkituissa puvuissa on käytetty erivärisiä pieniä lasihelmiä, helmiäishelmiä, strasseja ja fasettihiottuja kristallihelmiä (kuva 82). Paljetteja puvuissa ei ole käytetty. Syy selvisi Forsmanin haastattelusta Apu-lehdessä (49/7.12.1984). Haastattelussa Forsman kertoo, ettei hänen puvuissaan ole paljetteja, sillä ne ovat rahvaanomaisia, liioittelevia ja epäkäytännöllisiä, koska sulavat pesussa. Yksittäisissä tutkituissa puvuissa on käytetty eri mallisia, kokoisia ja värisiä helmiä, jotta kirjotuista pinnoista on saatu eläviä ja yllätyksellisiä. Helmien kiinnityksessä on käytetty yksinkertaista tai moninkertaista ompelulankaa, riippuen kirjonnasta ja käytetyistä helmistä. Käytetyt pistotyypit vaihtelevat kuvioinnin mukaan. Tyypillistä on, että helmiä ei ole kirjonnassa välillä päätelty solmuin, vaan solmut on tehty langan aloituksissa ja päättely langan lopussa. Helmien kiinnitystä ei siis ole varmistettu tietyin välein tapahtuvalla solmimisella. Helmijonoja on käytetty, mikäli ne ovat sopineet kirjontakuvioon tai ne ovat jouduttaneet työtä (kuva 83). Nurjalta puolelta kirjontapistot näyttävät varsin lennokkailta ja ilman sääntöjä laadituilta (Kuva 84).

Kuva 83. Helmiä pujotettiin jonoksi ja kuljetettiin villalangan yli useiden helmien ryppäinä. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 84. Nurjalta puolelta helmikirjontapistot näyttävät lennokkailta. Puku 13, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



Suurikokoiset kirjonnat näyttävät upeilta kaukaa katsottuna, ja läheltä ne ovat hämmästyttävän taidokkaita kokonaisuuksia. Salon Forsmanin puvuissa helmikirjonnat ovat tärkeä osa puvun muotoilua, sillä pääosin ne peittävät (kuvat 85 ja 86) tai korostavat (kuvat 87-96) puvun leikkauksia. Peittäessään puvun leikkauksia kirjonnat antavat illuusion puvun muotoillusta olemuksesta, tuntuu kuin puku olisi veistetty kantajansa ylle (puvut 13 ja 16). Puvun leikkauksia korostaessaan kirjonnat on sijoitettu leikkauksia myötäilevästi (puvut 19 ja 21, 23) tai leikkaus on osa kirjontapintaa (puku 17).



Kuvat 85 ja 86. Kirjonta peittää leikkauksia, jolloin syntyy illuusio puvun veistämisestä kantajansa ylle. Puku 13, Kansallismuseo. Kuvat Satu Lahti.



Kuvat 87 ja 88. Helmikirjonta osana puvun leikkauksia. Puku on valmistettu 70-luvulla näytökseen. Hihat on lisätty 80-luvulla. Ne valmisti Leena Oksanen. Puku 16, Kansallismuseo. Kuvat Satu Lahti.



Kuva 89. Nurjalta näkyvät puvun taidokkaat vartalon kaarevat pystyleikkaukset. Puku 16, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.





Kuvat 90 ja 91. Puvun leikkauksia myötäilevä kirjonta. Puku 19, Kansallismuseo.  
Kuva Satu Lahti.



Kuvat 92 ja 93. Puvun yläosan empireleikkauksen rajoittuva kirjonta edestä ja takaa. Puku 21, Kansallismuseo.  
Kuva Satu Lahti.



Kuva 94. Vyötärön poikittaileikkausta myötäilevä helmikirjonta.  
Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.



Kuvat 95 ja 96. Puvun yläosan korsettimaiset pystyleikkaukset ovat osa helmikirjontapintaa.  
Puku 17, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

## 6.5.2 Drapeeraus

Salon Forsman oli helmikirjontojen ohella erityisen tunnettu drapeerauksistaan eli vedoksistaan (esim. Uusi Suomi 30.11.1984; 22.11.1985). Drapeerauksia esiintyy tutkitussa lehdistäaineistossa 40-luvulta 80-luvulle lähes joka vuosikymmen runsaasti. Erityisesti drapeeraus näyttää aineiston perusteella olleen suosiossa 50-luvulla ja 80-luvulla (taulukko 3, kuvat 105-108). Pukuaineistossa erilaisia drapeerauksia on kuudessa puvussa tai takissa (puvut: 2, 5, 6, 9, 22 ja 23). Aineiston puvuissa on irtokaitaleesta valmistettua drapeerausta, laskostettua drapeerausta, poimutusmaista, vapaasti asettuvaa drapeerausta sekä poimunauhan avulla luotua drapeerausta ja kiinniommeltuja, aaltomaisia drapeerauksia. Drapeeraukset on yleensä valmistettu ohuista silkkisifongeista tai kreppimäisistä materiaaleista, jotka taipuvat eloisiin vedoksiin kauniisti. Myös villakankaasta ja satiinista on valmistettu drapeerauksia.

Drapeerattavan pukukankaan alle valmistettiin ensin formun avulla sovitettu aluspuku. Tutkituissa puvuissa drapeerattujen asujen aluspuvut on valmistettu paksuista vuorisatiineista tai vuorisilkeistä (Puvut 2, 22 ja 23). Mikäli drapeerattu kangas on paksua itsessään tai drapeeraus on vain pieni osa pukua, ei sille välttämättä ole valmistettu erillistä aluspukua (Puvut 5 ja 6). Varsinaisen pukumateriaalin johtaja vedosti aluspuvun päälle käyttäen apunaan lukuisia nuppineuloja. Drapeerauksia tehtäessä kangas vedostettiin suoraan pakalta asiakkaan ylle, koska drapeeraukset eivät onnistuneet kaavoittamalla erityisen hyvin. Runsaasti neulattu vaate vietiin ompelijalle, joka kiinnitti käsin jokaisen vedoksen siihen aseteltujen nuppineulojen kohdalta läpi pukukankaan, vuorikankaaseen saakka. (Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009.)

Mielenkiintoisin drapeeraustyyppi tutkitussa Forsmanin tuotannossa on vinoon leikatusta, leveähköstä kaitaleesta valmistettu drapeeraus. Tällainen drapeeraus on puvussa 2 (kuvat 97-98). Rööri -niminen cocktailpuku on muotoiltu vuorisilkkisen aluspuvun päälle korkkiruuvimaisesti kiertäen 9-10 cm leveää kaksinkertaista vinokaitaletta noin 45 asteen kulmassa ylöspäin. Kaitaleet muodostavat kaksinkertaisina eräänlaisia putkia. Niistä puku on saanut nimensä, rööri - putki. Drapeerauskaitaleet kiinnittyvät vuorikankaaseen tiheästi ommelluin jälkipiston. Ennen kiinnitystä jokaisen kaksinkerroin taitetun kaitaleen saumanvarat on huoliteltu yhteen luotospistoin. Samalla tekniikalla drapeerattu hame (kuva 99) löytyy lehdistöaineistosta vuoden 1950 Viuhka-lehdestä. Lehtikuvan puku on nimetty tekniikkaa kuvaavasti korkkiruuviksi.





Kuvat 97 ja 98. Hennonkeltaisesta villakreppisen Rööri-puvun idea on vinoon leikatusta, pehmeästä putkimaiseksi taitetusta kaitaleesta korkkiruuvimaisesti valmistettu drapeeraus. Puvun nurjapuoli paljastaa käsin ommellut, drapeerauksia kiinnittävät pistot. Puku 2. Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.



Kuva 99. Salon Forsmanin vuoden 1950 näytöspuku Korkkiruuvi. Nimi kuvaa oivallisesti puvun valmistuksessa käytettyä drapeeraustekniikkaa. Mallina Nora Mäkinen. Viuhka 12/1950, 18.

Laskostettua drapeerausta oli kahdessa tutkitussa puvussa (puvut 5 ja 23). Puvussa viisi on edessä, lantiolla taidokas, hameen helmaosan etukappaleista jatkettu drapeeraus. Paksusta satiininista valmistettu ristikkäin laskostettu drapeeraus kruunaa selkeälinjaisen puvun (kuvat 100 ja 101). Satiinissa drapeeraus on saatu voimakkaasti näkyviin.



Kuvat 100 ja 101. Puvun ylälantiolle sijoitettu laskosmainen drapeeraus. Puvun nurjalta puolelta hahmottuu drapeerauksen muotoiltu olemus. Puku 5, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.

Cocktailpuvun (puku 23) etukappaleen yläosan laskostettu drapeeraus kiinnitetty vyötärön kulmikkaasti muotoiltuun vyömäiseen kappaleeseen. Drapeerauksella on saatu runsautta poven muotoon. Drapeerattu materiaali on vihertävän betonin väristä silkisifonkia, joten se laskostuu vartaloa myötäilevästi (kuva 102). Laskostettua drapeerausta myös lehdistöaineiston kuvassa 103.



Kuva 102. Puvun yläosan laskostettua drapeerausta. Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.





Kuva 103. 80-luvun laskostettua drapeerausta luonnonsilkkipuvun yläosassa. Ilta Sanomat 30.11.1982.

Poimutusmaista, vapaasti asettuvaa drapeerausta edustaa pukuaineiston puku 6. Puvun yläosa on 40-lukulaisesti drapeerattu olalta vyötärösaumaan (kuva 104). Poimutuksenomaisissa drapeerauksissa käytettiin apuna poimulankoja. Kahden, koneella ommellun poimulangan avulla drapeerattava materiaali ensin poimutettiin ja sitten aseteltiin paikoilleen. Valmiin drapeerauksen tuli asettua ylle sileästi. Joskus vaikeiden kohtien drapeerauksien viimeistelyssä käytettiin höyrytyspannua. Pannun avulla johtaja höyrytti luonnonmateriaalista valmistettuja drapeerauksia niin, että ne hiukan kutistuivat ja asettuivat siten asiakkaan ylle kiinteämmin. (Oksanen 21.3.2009.) Erityisen taiturimaista poimulankojen avulla luotua drapeerausta edustaa kuvan 107 puku. Tällaisista drapeerauksista Forsmanin salonki oli erityisen tunnettu.



Kuva 104. Hääpuvun yläosa on drapeerattu 40-lukulaiseen tyyliin miehustastaan. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.

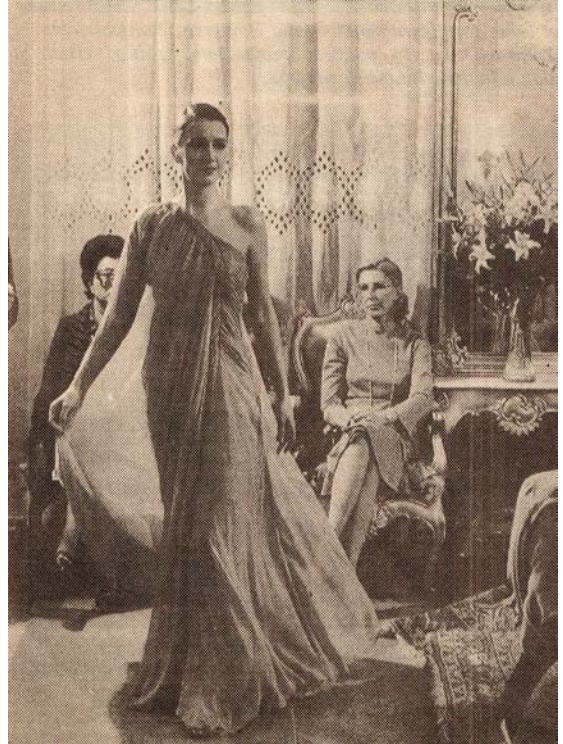
Kuva 105. Luonnonsilkkinen iltapäiväpuku, jossa on erikoisesti yhdestä kappaleesta drapeerattu päälliossa. Harvoja lehdistöaineiston arkisia asuja, joihin Forsman on loihittinut drapeerausta. Kuva Pentti Unho, Eeva 12/1957, 34.



Kuva 106. Taftipohjaisesta sametista valmistettu iltapuku, jonka miehustassa ja lantiolla on näyttävää drapeerausta. Salon Forsmanin näytöspuku vuodelta 1950. Kuva Valokuvaamo Pietinen, Eeva 1/1950, 20.



Kuva 107. Sifonkisen iltapuvun miehustan taidokas draperaus on yhdestä kappaleesta tehty. Helsingin sanomat 1.11.1980, 26.



Kuva 108. Runsaasti drapeerattu puku edustaa tyypillisintä Forsmanin draperaustyyliä. Draperaukset näyttävät pysyvän ilmeisesti paikoillaan kuin itsestään. Puku vuodelta 1950. Viuhka 12/1950, 19.





Aineiston puku 22 edustaa yksityiskohdallaan nauhakujaan pujotetun narun avulla valmistettua drapeerausta. Drapeerattu kappale lähtee puvun takaa ja oikealta kädentieltä, drapeerauksen kiinnityessä kaarevasti vyötäröltä ylös ke kohden (kuvat 109 ja 110). Puvun moni-ilmeisyys syntyy drapeerauskappaleen muunneltavuudesta; sen voi antaa pudota vapaasti (kuva 109) tai sen voi nostaa helmasta esimerkiksi olkapäälle takakautta (kuva 111). Drapeeraukseen ja sen muunneltavuuteen vaikuttaa puvun Forsmanille erikoinen kangasvalinta: silkkitrikoo (Koskennurmi-Sivonen 27.12.2009).



Kuvat 109 ja 110. Nauhakujaan avulla drapeerattu lyhyt juhlapuku. Puku 22, yksityisomistus. Kuvat Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 111. Puvun drapeeraus on muunneltava. Puku 22, yksityisomistus. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Kiinniommelluilla aaltomaisilla drapeerauksilla tarkoitetaan villakangastakkeihin muotoiltuja drapeerauksia, jotka on kiinnitetty huomaamattomasti alusmateriaaliin käsinommelluin pistoin. Perkiömäen mukaan räätälit valmistivat tällaiset drapeeraukset. (Perkiömäki 14.1.2010). Pukuaineiston takin (puku 9) niskaan asettuva drapeeraus on valmistettu taidokkaasti yhdestä kappaleesta, joka jatkuu etukappaleelle muodostaen upean korotetun pääntien (kuvat 112 ja 113). Takissa on kiinniommeltua drapeerausta myös runsaissa hihoissa (kuva 114). Kaarlo Forsman oli suunnitellut ja muotoillut räätäli Saarelalle villakangastakin niskaan samanlaista aaltomaista drapeerausta pystysuuntaisena kuin pukuaineiston takissa 9 (kuva 115).



Kuvat 112 ja 113. Kiinni ommeltuja aaltomaisia drapeerauksia takin pystykauluksessa ja niskassa. Puku 9, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.



Kuva 114. Villakangastakin näyttävä hihan drapeeraus. Puku 9, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.

Kuva 115. Kiinniommeltua, aaltomaista, pystysuuntaista drapeerausta takin selässä. Mirja Saarelan omistamassa ja valmistamassa, Kaarlo Forsmanin muotoilemassa villakangastakissa. Kuva Satu Lahti.



### 6.5.3 Poimutukset

Poimutuksilla tarkoitetaan kankaan väljyyden kokoamista yhden tai useamman langan avulla pieniksi, säännöllisiksi ja pyöreiksi laskoksiksi (Hietala 1977, 178). Tässä tutkielmassa olen keskittynyt koristeellisiin poimutuksiin, eräänlaisiin smokkipoimutusten tapaan toteutettuihin yksityiskohtiin. Smokkipoimutus saadaan aikaan ompelemalla kankaaseen säännöllisin välein erilaisia pistoja, joista syntyy haluttu kuvio. Poimut voidaan tehdä pistokuvioita tehdessä tai kangas voidaan poimuttaa ensin ja ommella kuviot sitten. Koristepoimutus tulee parhaiten esille ohuehkoista, jäykistä kankaista, mutta melkein kaikkia kankaita voidaan käyttää. (Hietala 1977, 182.) Salon Forsmanissa poimutuksia toteutettiin aineistojen mukaan ohuista silkkisifongeista, organzasta ja silkkisatiinista (esim. puku 15; Eeva 1/1959; 6/1962; Uusi Suomi 17.10.1982). Harjoittelijat valmistivat salongin poimutukset Forsmanin tekemän mallin mukaan (Perkiömäki 14.1.2010). Salon Forsmanissa poimutukset muodostavat laajoja, näyttäviä pintoja. Niitä ei siis ole käytetty tavalliseen tapaan pienissä yksityiskohdissa.



Kuva 116. Salon Forsmanin kesäinen, yläosastaan taitavasti poimutettu ja helmin kirjailtu silkkisifonkipuku. Mallina Anita Sohlberg. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 6/1962 kansikuva.

Pukuaineistossa on yksi yläosastaan poimutettu juhlapuku (puku 15). Lehdistöaineistosta löytyi yhteensä 12 koristeellista poimutusta, joista suurin osa on toteutettu pukuaineistoesimerkin tapaan vapaata poimukuviota muodostaen. Lehdistöaineiston poimutukset on valmistettu pääosin 80-luvulla (6kpl). Muutamia poimutuksia on valmistettu myös 40, 60 ja 70-luvuilla. Suuri osa aineiston poimutuksista on toteutettu vapaasti päällikangasta poimuttaen, niin että lopullinen poimutuspinta muistuttaa krumiturkispintaa (esim. puku 15, kuvat 118 ja 119). Poimutus on toteutettu tiiviille, tuetulle pohjakankaalle ohutta kangasta vapaasti käsinommelluin pistoin kiinnittäen. Puvussa 15 pohja-kankaana on ripsisidoksinen mintunvihreä tafti. Lopputulos on tasainen, eloisasti poimutettu pinta. Puvun 15 yläosan nurjan puolen kuvassa (kuva 120) näkyy käytettyjä pistoja. Samanlaista vapaata poimutusta on esimerkiksi kuvan 116 puvun yläosassa helmin kirjailtuna. Kuvassa 117 on samalla tekniikalla poimutettu jakku. Aineistossa on mukana yksi poimutuserikoisuuskin, kuvassa 121 esitellyn morsiuspuvun helman taidokas kohopoimutus, jonka kuviot perustuvat säännöllisin välein ommeltaviin poimutuspistoihin (Hietala 1977, 182). Morsiuspuvun helman poimutus muistuttaa kuvan 122 smokkipoimutuspintaa.



Kuva 117. Taidokkaasti musliinista drapeerattuun pukuun kuuluu puvun kankaasta valmistettu kimiturkiksen tapaan poimutettu jakku. Mallina Riitta-Mai Harola. Kuva Trond Hedström, Arps, Eeva 1/1959, 32.





Kuvat 118 ja 119. Krimiturkispintaa muistuttavaa poimutusta. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.



Kuva 120. Poimutetun yläosan nurjalla puolella näkyvät selvästi vapaasti käsinommellut, poimutusta kiinnittävät pistot. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

Kuva 121. Upeasti kohopoimutettu morsiuspuku. Salongin näytöspuvun nimi on yksinkertaisesti Morsian. Kuvan rajaus ei vastaa lehdessä julkaistua kuvaa. Kuva Matti Saves, Uusi Suomi 17.10. 1982.



Kuva 122. Samantapaista smokkipoimutusta kuin kuvassa 121 olevan morsiuspuvun helmassa. Kuva Friederike Meyer, Deutschen Bekleidungs-Akademie München von der 2007, 78.



#### 6.5.4 Rulokoristelut

Rulokoristelut tehdään tiukaksi putkeksi ommellusta kangaskaitaleesta. Ruloa kutsutaan myös tuppiloksi (Teerisuo 1965, 108). Tässä työssä käytän ompelijoiden käyttämää rulo-sanaa. Tavallissimmin rulo valmistettiin puvun kankaasta. Rulosta voitiin valmistaa yksittäisiä kohokuvioita, napitussilmuja ja Salon Forsmanin tapaan runsaita pitsimäisiä pintoja (kuvat 124-127). Tutkituista

puvuista ainoastaan yhdessä puvussa on rulotyöskentelyä (puku 11, kuva123). Ruloa on käytetty myös asun jakun napissa. Tämä Forsmanin salongille tyypillinen nappi esitellään myöhemmin kappaleessa 6.5.6.



Kuva 123. Rulopitsiä kotelomekon pään- ja kädenteillä 60-luvulta. Puku 11, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.

Rulo valmistettiin koneella ommellen vinoon langansuuntaan leikatusta kaitaleesta. Putki käännettiin oikeinpäin ompelun jälkeen. Kääntämisessä käytettiin apuna tylppäkärkistä kanavaneulaa, joka pistettiin tukevaa lankaa apuna käyttäen rulun päähän kiinni, minkä jälkeen neula lankoineen pujotettiin rulun sisään ja hitaasti hivuttamalla nauhan toiseen päähän. Samalla rulo kääntyi oikeinpäin. (Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.6.2009.) Valmiit ruloputket kiinnitettiin nuppi-neuloin yöksi pingotukseen pitkälle pöydälle ja höyrytettiin. Rulun sisään saatettiin pujottaa villalankaa, jotta rulo pysyi mahdollisimman pulleana. Höyrytys tiivisti ruloa entisestään. Forsmanilla harjoittelijat valmistivat rulot 70-80-luvuilla, koska palkallisena työnä niiden valmistus olisi ollut kallista. (Helenius 17.6.2009; Perkiömäki 25.2.2009; 29.6.2009.)

Kuva 124. Esimerkki vuoden 1948 rulotyöstä. Shampanjänvärisen silkki-asun kimonomallisen takin etureunat on viimeistelty rulopitsillä. Mannekiinina aikansa huippumalli Nora Mäkinen. Kuva Pietinen, Hopeapeli 1/1948, 18.



Kuva 125. Rulotyöskentely kiinnittää huomion puvun yläosaan ja vyötärölle. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 12/1963, 54.







Kuva 126. Luonnonsilkkinen iltapuvun nimeltään Tahiti erikoisuutena on vyötärön kapeat, helmin kirjoitetut ruloos, jotka ovat samaa kappaletta kuin puku. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 1/1966, 49.



Kuva 127. Afrodite nimisen puvun edustan v-kuvio on punottu taitavasti ruloosta. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 88.



Kuva 128. Kaarlo Forsmanin lyijyllä sovituskankaalle piirtämä rulotyöluonnos. Kuva Satu Lahti.

Rulotöiden ohjeen johtaja Forsman piirsi paksulle lakanakankaalle, jota rulotyön toteuttaja tarkasti seuraili (kuva 128) (Lehkonen 17.6.2009). Johtaja saattoi piirtää mallista ensin myös paperiluonnoksen, joka siirrettiin suoraan formuun tai erilliseen lakanakangaspalaan kalkkeerauspaperin avulla (Perkiömäki 25.6.2009). Tyypillisin rulopitsiaihe ovat kukat ja köynnösmäiset lehdet (kuva 130). Samantyylinen rulokukka esiintyi sekä lehdistöaineiston kuvissa, että tutkitussa puvussa 11. Rulosta valmistettiin pitsimäisiä pintoja, yksittäisiä koristeita ja sillä huoliteltiin myös hameen helmaa ja pukujen reunoja (Perkiömäki 25.2.2009). Pitsimäiset pinnat saatiin aikaan kiinnittämällä rulonauhaa pienin käsinommelluin pistoin työn nurjalta puolelta (kuva 129). Ruloa kiinnitettiin vaihtelevin ompelein ruloon itseensä tai puvun reunoihin.



Kuva 129. Rulopitsi nurjalta. Puku 11, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.

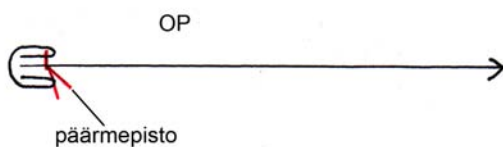
Kuva 130. Rulopitsiä. Puku 11. Designmuseo.  
Kuva Satu Lahti.



Kuva 131. Samettinen rulo-reunake huolittelee puvun helmaa Kaarlo Forsmanin suunnittelemassa luonnonsilkkimusliinista valmistetussa puvussa. Pukuompelija Leena Oksasen taidonnäyte. Kuva Esko Keski-Oja/Lehtikuva, Kodin Kuvalehti 8.1.1980.



Ruloreunakkeita käytettiin erilaisten reunojen, kuten hameen helman tai puvun pääntien huolitteluun (kuva 131). Ruloreunake oli ompelijoiden nimitys vinokaitalereunan tapaan valmistetulle reunakkeelle, jonka valmistukseen salongissa oli kehitetty omia menetelmiä. Tällaista ruloreunaketta varten pukukankaasta leikattiin ensin 4 senttimetriä leveää vinokaitaletta, joka silitettiin venyttämällä kaksinkertaiseksi. Venytyksen jälkeen kaitale ommeltiin koneompeleella muutaman millimetrin päästä puvun ja kaitaleen reunasta pukuun kiinni, puvun oikealle puolelle kaksinkerroin silitetyn kaitaleen sisältä. Ommeltaessa kaitaletta edelleen venytettiin koko ajan, jolloin siitä saatiin myötäilevä ja kapea. Venytys saatiin aikaan kiinnittämällä kaitale ompelijan vaatteeseen tai pöytään kiinni. Koneompeleen jälkeen kaitale käännettiin saumanvarojen yli nurjalle ja vielä kerran saumanvaroja kohden, jolloin se oli nelinkertaisena puvun reunan ympärillä. Sen jälkeen kaitale silitettiin ja ommeltiin lopuksi vielä käsin nurjalta puolelta koneompeleeseen ja pukukankaaseen päärmepistoin (kuva 132). Rulo-reunan sisään saatettiin vielä pujottaa sopivan paksuista villalankaa reunakkeen pullistamiseksi. Eri vaiheet vaativat tarkkaa käsialaa ja oikeanlaisia otteita, varsinkin jos ruloreunan teki ohuen sifongin reunaan. (Perkiömäki 25.6.2009). Ruloreuna muistuttaa vinokaitalereunaa, mutta poikkeaa vinonauhan ompelun työvaiheista nauhan voimakkaan venytyksen vuoksi. Rulomaisuus tulee työskentelyssä esille, etenkin jos vinoon langansuuntaan leikattu kaitale valmistetaan paksusta materiaalista kuten sametista. Sametista valmistettua ruloreunaa ei litistetty silittämällä, vaan se jäi pyöreäksi.



Kuva 132. Poikkileikkauskuvat ruloreunasta.

### 6.5.5 Matlasseekirjonta

Matlasseekirjonta (matelassé) on italialaista vanukirjontaa. Tekniikassa käytetään kahta kangaskerrosta, joiden läpi ommellaan 3-5 mm leveä, pehmeällä langalla täytettävä ompelu-ura. Komiuotteisuus saadaan aikaan täyttämällä putkimaiseksi ommeltuja tikkauksia nyörillä tai paksulla villalangalla. Lanka tai nyöri pujotetaan paikalleen suurella tylppäkärkisellä neulalla työn nurjalta puolelta, joko aukileikkauksista tai harvan vuorikankaan kuteiden välistä. (Tinkler 2007, 42.)



Salon Forsmanissa siirryttiin 80-luvulla matlasseetöihin, kun helmikirjonat eivät enää myyneet (Perkiömäki 16.3.2009). Matlasseetöitä tehtiin kuitenkin muinakin aikoina salongissa. Tutkitussa pukuaineistossa ei ole yhtään matlasseekirjottua pukua, mutta Taimi Perkiämäen arkistoissa oli salongissa valmistetusta puvusta purettu näyttävä matlasseetyö. Lehdistöaineistossa on kolme kuvaa matlasseetyöstetyistä pukujen yksityiskohdista, mutta ainoastaan yhdessä kuvassa työtapa näkyy selkeästi (kuva 133). Kuvan puku on vuodelta 1950, joten se edustaa kirjonnallaan poikkeusta ajan koristelutapojen joukossa. Otin matlasseekirjonnan pukujen koristelutapana esiteltäväksi, koska se tuli haastatteluissa esille salongin merkittävänä koristelutekniikkana erityisesti 80-luvulla. Lehdistökuvin tekniikka ei kuitenkaan ole suuremmin esillä, mikä saattaa johtua siitä, että matlasseekirjonta on vaikeasti valokuvattava työtapa, koska sen koristeellisuus saadaan esille vain oikein suunnatuilla valoilla.



Kuva 133. Villakankaasta valmistetussa näytöspuvun jakussa on matlasseekirjontaa kauluksessa, etureunassa ja helmassa. Kuva Valokuvaamo Pietinen, Eeva 1/1950.

Kaarlo Forsman piirsi kaikki salongissaan valmistetut matlasseekirjontojen kuviomallit ensin joko paperille luonnostellen tai suoraan sovituskankaalle. Jos luonnos oli tehty paperille, oli harjoittelijoiden tehtävä jäljentää se sovituskankaalle kalkkeeripaperin läpi. Yleensä matlasseekirjontojen ompelukoneen lyhyellä tikillä valmistetut ompeleet valmisti salongissa työskentelevät harjoittelijat, koska työ oli hidasta ja siten kallista ompelijoiden toteutettavaksi. (Perkiömäki 25.6.2009.)

Perkiömäen arkistossa matlasseessa (kuvat 134 ja 135) työn nurjalle puolelle on asetettu puuvillakangas, johon Kaarlo Forsmanin suunnittelema kuvioaihe on jäljennetty. Kirjontakuviot on ommeltu koneella lyhyellä tikillä nurjalta puolelta piirrettyä kuviota seurailen. Tämän jälkeen kuvioiden sisään on nurjalta pujotettu puvun väristä villalankaa kohottamaan kirjontakuviota.

Kuva 134. Salon Forsmanin matlasseen työskentelyä. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.



Kuva 135. Matlasseen työskentely nurjalta. Kuvassa näkyy selvästi ommeltujen kuvioiden väliin pujotetut puvunväriset villalangat. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.



### 6.5.6 Salongin oma nappi

Napit ovat Forsmanin puvuissa koriste-elementti, siksi ne kuuluvat koristelun ja kirjannon työtapoihin. Salon Forsmanin oma nappi esiintyy lehdistöaineiston kuvissa kolme kertaa. Pukuaineistosta löytyy kolme Designmuseon kokoelmissa olevaa jakkupukua (puvut 10-12), joissa nappia on käytetty eri muodoissaan. Lisäksi nappi kuvattiin haastattelujen aikana Taimi Perkiömäen arkistosta (kuva 138) ja Leena Oksasen arkistosta.



Kuva 136. Salongin oma, virkatulla silmukkaketjulla somistettu nappi. Puku 10. Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

Forsmanin salongissa valmistettiin omia, rulolla (kuva 137) tai virkatulla silmukkaketjulla (kuva 136) koristeltuja kangasnappeja. Rulonappi valmistettiin yleensä, mikäli pukukankaasta ei voinut purkaa lankaa virkattua silmukkaketjua varten tai väriltään ja laadultaan sopivaa lankaa ei löytynyt. Rulonappia varten tarvittiin hiukan isompi puurengas nappipohjaksi kuin silmukkaketjulla koristeltua nappia varten. (Perkiömäki 25.6.2009.) Renkaan muotoiset nappipohjat teetettiin tutulla puusepällä, joka valmisti ne katajasta. Katajasta ne valmistettiin, koska nappipohjien tuli olla kestäviä ja kataja on tunnetusti sitkeä puulaji. Salongissa ei juurikaan käytetty kaupasta valmiina ostettuja nappeja, ellei niissä ollut jotain todella erikoista. (Perkiömäki 18.6.2009.)



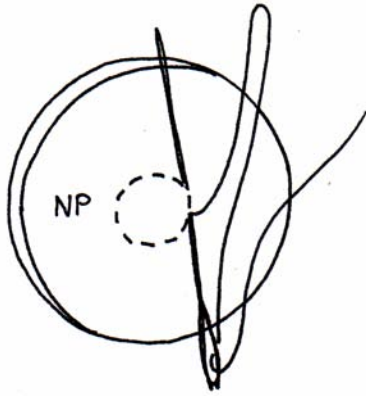
Kuva 137. Salon Forsmanin rulolla somistettu nappi. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.



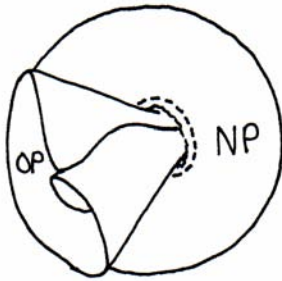


Kuva 138. Salongin oma nappi saatettiin koristella myös pienin lasihelmihapsuin. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.

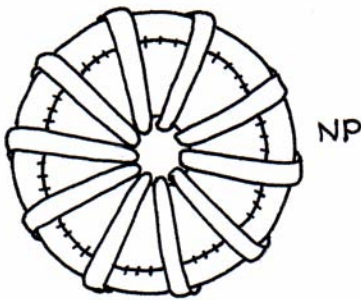
Salongin oman napin valmistus aloitettiin leikkaamalla valittua puurengasta hiukan suuremmat ympyrät pukukankaasta ja vuorisilkistä. Pukukankaasta leikatusta kappaleesta tuli napin päälliosa ja vuorikangas toimi napin ompelun apuna. Leikatut ympyrät asetettiin oikeat puolet vastakkain ja niiden keskelle ommeltiin käsin puurenkaan sisäympyrää hiukan pienempi ympyrä (kuva 139). Ommellun ympyrän sisus avattiin ja aukileikkauksen kautta toinen ympyräkappale kuljetettiin oikealle puolelle (kuva 140). Sitten puuaihio asetettiin kappaleiden väliin ja päälliosan kangasta alettiin pingottaa aihion päälle silittämällä supistaen. Tämän jälkeen vuori käännettiin päälliosan kankaan päälle napin alaosassa niin, etteivät sen reunat kuitenkaan näkyneet napin päällipuolelle. Alakangas kiinnitettiin käsin päälliosan kankaaseen. Virkattu silmukkaketju tai rulo asetettiin seuraavaksi säteittäin napin keskusreiän kautta ja kiinnitettiin nappiin käsin (kuva 141). Silmukkaketju saatettiin kiinnittää joko silmukkojen etu- ja takareunat näkyvissä tai silmukkaketjun pohjukat päällä. Näillä napin koristeluun saatiin hiukan erilaiset vaikutelmat. Napin taustalle ommeltiin vielä vuorisilkkiä tukevampi, sileä, pukukankaan värinen, ympyrän muotoinen kappale, johon napin läpipistoin toteutettiin taidokas napinkanta (kuva 142). Alapuolena käytettiin vuorisilkkiäkin, vaikkei se niin kestävä ollutkaan, ellei tukevampaa puvun väriin sopivaa kangasta ollut saatavilla tai puvun kangas ei sopinut tarkoitukseen. (Perkiömäki 25.6.2009; Puvut 10, 11 ja 12.)



Kuva 139. Nappia varten leikatut ympyrät asetetaan oikeat puolet vastakkain ja niiden keskelle ommellaan käsin puurenkaan sisäympyrää hiukan pienempi ympyrä.



Kuva 140. Ommellun ympyrän sisus leikataan auki ja aukileikkauksen kautta toinen ympyräkappale kuljetetaan oikealle puolelle.



Kuva 141. Napin vuori käännetään päälliosan kankaan päälle napin alaosaan niin, etteivät sen reunat näy napin päällipuolelle. Alakangas kiinnitetään käsin päälliosan kankaaseen päämepistoin. Virkattu ketjusilmukkanauha tai rulonauha asetetaan seuraavaksi säteittäin napin keskusreiän kautta ja kiinnitetään nappiin käsin.



Kuva 142. Napin kanta. Puvun 10 nappi, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

### 6.5.7 Sulat ja höyhenet

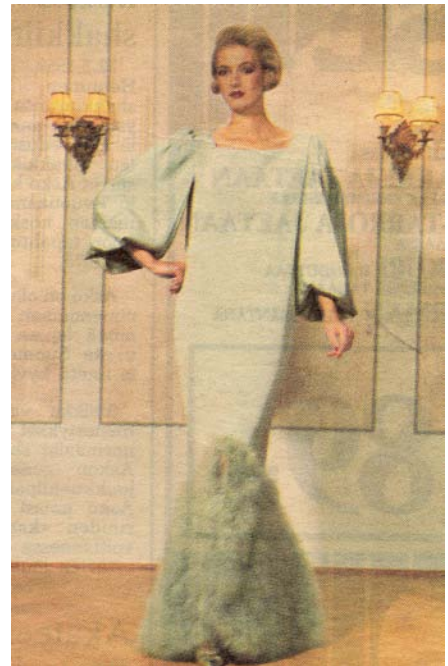
Erilaisia sulka- ja höyhenkoristeita käytettiin erityisesti 70- ja 80-luvuilla Salon Forsmanissa (Perkiömäki 25.6.2009). Forsmanin kuuluisin ja eniten julkisuutta saanut, höyhenin ja sulin koristeltu iltapuku oli Tellervo Koiviston vuonna 1982 presidentin itsenäisyypäivän vastaanotolla käyttämä puku (kuva 143). Tuolloin Tellervo Koivisto emännöi tilaisuutta ensimmäistä kertaa ja sai erityistä huomiota osakseen. Alunperin näytöksessä esitellyn puvun valmisti Leena Oksanen (Leena Oksanen 21.3.2009). Koiviston hihattomassa puvussa toiselle olkapäälle asetetut höyhenet ovat katseet vangitsevana yksityiskohtana, mikä on tyypillistä Salon Forsmanille.



Kuva 143. Tellervo Koiviston itsenäisyyspäiväjuhlan puku vuodelta 1982. Kreppisidoksisesta kankaasta valmistettu strutsinsulkaplyymillä koristeltu puku. Samantyyppinen iltapuku esiintyy kuvassa 131 sivulla 139. Seura 10.12.1982, 2.

Lehdistöaineiston pukukuvissa sulkia ja höyheniä esiintyy seitsemän kertaa, joista neljä sijoittui 80-luvulle (taulukko 3). Pukuaineistossa sen sijaan ei ole sulin tai höyhenin koristeltua pukua. Halusin esitellä sulat ja höyhenet tutkielmassa, koska niiden sulava käyttö sopi erityisesti 70-80-lukulaiseen Salon Forsmaniin. Pienten yksityiskohtien ohella höyheniä, sulkia tai untuvaa käytettiin myös

suurina pintoina kuten kuvan 144 puvun helmassa. Tyypillistä on myös erilaisista höyhenistä ja untuvista valmistettujen plyyminauhojen käyttö (kuvissa 145 ja 146). Jos plyyminauha haluttiin kiinnittää puvun helmaan, se piti ommella käsin hiukan löysemmälle kuin puvun helma, eli vähän aaltoilevasti. Tällöin puvun helmasta saatiin suora, koska plyyminauha ei kiristänyt. (Oksanen 21.3.2009.) Sulin saatettiin koristella myös koko puku (kuva 147). Näiden käyttötapojen ohella sulat ja höyhenet esiintyvät eri vuosikymmeninä näyttävien hattujen somisteina kuten kuvassa 106 sivulla 126, jossa hatun somisteena on paratiisilinnun sulkia.



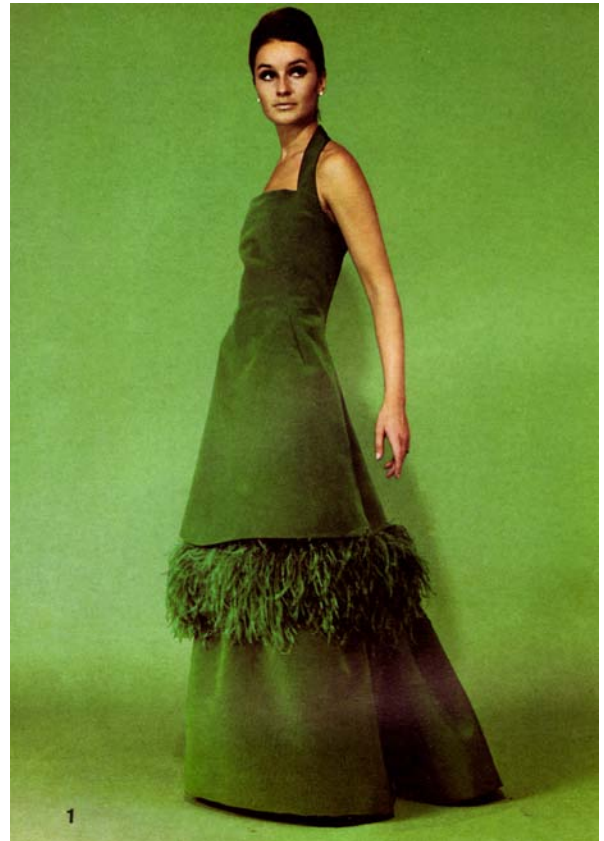
Kuva 144. Paksusta luonnonsilkistä valmistetun puvun helmaa koristavat haahkanuntuvat. (Perkiömäki 25.6.2009). Uusi Suomi 30.11.1984.



Kuva 145. Monte Carlo -nimisen shifongista valmistetun cocktailpuvun helmassa on värjätty strutsinsulkareunus. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 1/1966, 48.



Kuva 146. Smaragdi on valmistettu nimensä värisestä ottomaanista. Tunikan reunassa on strutsinsulkia. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 88.



Kuva 147. White Lady'n materiaali on paksua valkoista luonnonsilkkiä. Koristeena pieniä strutsinsulkia, jotka liike saa väreilemään iloisesti. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 89.





## 7 JOHTOPÄÄTÖKSET

### 7.1 Salon Kaarlo Forsman

Kaarlo Villehart Forsman perusti Helsinkiin vuonna 1937 hattujen ja valmisvaatteiden myyntiin keskittyneen muotiliikkeen, josta vähitellen kehittyi uniikkeja pukuja valmistava muotialonki. Salon Kaarlo Forsmanissa naisasiakas saattoi teettää yksilölliset asut ja asusteet aina hatuista sisäturkkeihin. Hattujen valmistaminen oli muotialonkien joukossa poikkeuksellista. Muotialonki tunnettiin valmistamiensa pukujen runsaista helmikirjonnoista, näyttävistä drapeerauksista ja uskottomista leikkauksista, joita etenkin Eeva-lehti esitteli sivuillaan säännöllisesti vuodesta 1948 vuoteen 1970 saakka. Salon Kaarlo Forsman toimi Helsingissä vuoteen 1986 saakka, jolloin se jouduttiin lopettamaan, koska sopivia liiketiloja ei löytynyt, eikä liikkeen siirto Kaarlo Forsmanin kotiin Espooseen onnistunut.

Salongin henkilökuntaan kuului pariisilaisen esikuvan mukaan salonkirouva, pukuompelijoita, räätäleitä, sovittaja, modisti ja harjoittelijoita. Pukuompelijat valmistivat leningit, puserot ja juhlavaatteet. Räätälit, joita salongissa oli yleensä kaksi tai kolme, valmistivat kävelypuvut, takit ja jakut ihan kuten haute couture -taloissakin. Myös tiloiltaan Forsmanin salonki noudatteli haute couture perinteitä muiden suomalaisten muotialonkien tapaan. Salon Forsmanissa oli salonki asiakkaiden vastaanottamista varten, erilliset sovitustilat ja tilat sekä räätäleille, ompelijoille että pukujen leikkaamiselle ja hattujen valmistukselle.

Julkisuus liittyi olennaisena osana niin ranskalaiseen haute coutureen kuin suomalaiseen salonkimuotiinkin (Koskennurmi-Sivonen 1998, 31-32; 2002, 6). Muotialonkien tärkeä markkinointivaltti olivat asiakkaat, jotka viestittivät tyytyväisyyttään henkilökohtaiseen, luottamukselliseen palveluun, pukujen valmistuksen ja materiaalien laadukkuuteen sekä yksilöllisesti valmistettuihin vaatteisiin. Salon Forsmanissakin tyytyväiset, vakituiset asiakkaat olivat menestymisen tae, sillä säännöllisesti teettävä asiakas merkitsi säännöllisiä tuloja.

Ensimmäisen julkisen, paljon lehdistöhuomiota saaneen näytöksensä salonki järjesti vuonna 1947, jolloin se oli toiminut jo kymmenen vuoden ajan Helsingissä. Myöhemminkin Salon Forsmanin muotinäytökset olivat Helsingin merkkitaupauksia, sillä Forsman suunnitteli Pariisin muotitalojen tapaan mannekiineille heidän tyyppinsä mukaan koko puvuston. Näytöksissä pukuja esittelivät ajan tähtimannekiinit ja edustavat ihmiset, sillä salongissa ei ollut omia mannekiineja yksityissihteeri Lili

Rinnettä lukuunottamatta. Näytöspukuja suunniteltiin ja valmistettiin useita kuukausia ennen näytöstä, minkä ajan mannekiinit kävivät säännöllisesti sovituksissa, koska näytösvaatteet valmistettiin heidän mittojensa mukaan. Palkakseen mannekiinit saivat näytöspuvun ja ainutlaatuista kokemusta. Suomalaiset lehdet raportoivat muotisalonkien näytöksistä ja niitä varten otettiin valokuvia esitellyistä vaatteista. Parhaaksi tavaksi esitellä salonkimuotia osoittautuivat huolellisesti studiossa tehdyt valokuvat, jotka esittelivät pukuja galmourin kyllästäväällä kuvakielellä.

Salon Forsman kamppaili olemassaolostaan useita kertoja pitkän taipaleensa aikana. Sotavuosista salonki selviytyi, koska ulkomailta tilatut kankaat tulivat ajoissa perille. Säännöstelyn aikana oli apua kuulumisesta Salonkijaostoon, jonka kautta jäsenet saivat kangaslisenssejä. Salon Kaarlo Forsmanin alkuaikojen valmisvaatteiden myynti oli ollut niin kannattavaa, että tuona aikana hankittujen varojen turvin Kaarlo Forsman rakennutti upean talon ja sisusti sen antiikkihuonekaluin ja taidekokoelmin. Taidekokoelmiensa arvonnousteissa Forsman pystyi rahoittamaan niitä myymällä niin talonsa kuluja kuin salonkinsa äkkinäisiä menoja, sillä muotisalongin toiminta oli kannattavaa vain sosiaalikulujen tuloon saakka. Myöhemmin salongin toiminnan mahdollisti tilojen alhainen vuokra, joka ei vuosien kuluessa noussut.

Suurimmat vaikeudet suomalaiset muotisalongit ja Pariisin haute couture -talot kohtasivat 1960-luvulla kun ihmisten kulutustottumukset ja pukeutumiskulttuuri muuttuivat ja sosiaalikulut nousivat. Useat Pariisin haute couture -talot ja suomalaiset muotisalongit joutuivat sulkemaan ovensa kannattamattomina valmisvaateteollisuuden vallatessa alaa. Ateljeepukujen valmistus muuttui nuorison silmissä hitaaksi ja kalliiksi. Suomalaisista muotisalongeista 70-luvulle jatkoivat Ika, Hjördis Melén, Irja Paloluoma ja Riitta Immonen. Helsinkiläisistä muotisalongeista vain Riitta Immonen perusti Pariisin esikuvan mukaisen pieniä sarjoja valmistavan ja myyvän boutiqueen. (Koskennurmi-Sivonen 1998, 114-118; 2001, 5; 2008, 195-209.) Myös couturemuotia noudattanut tamperelainen Kaisu Heikkilä Oy siirtyi 1960-luvulla sarjatuotantoon (Heikkilä-Rastas 2003). Toisin kuin luultiin, myös Salon Forsmanissa valmistettiin butiikkityylisiä vaatteita uniikkien ateljeevaatteiden rinnalla viimeisinä vuosikymmeninä. Niitä ei kuitenkaan valmistettu sarjoina, vaan yksittäisinä, puolivalmiina kappaleina. Koska vaatteita ei mainostettu, niistä tiesivät vain vakioasiakkaat, joiden nähtävillä vaatteet olivat liikkeen sovitustiloissa. Butiikkivaatteet eivät tuoneet merkittäviä lisätuloja salongin toimintaan.

Salongin johtajalla, Kaarlo Forsmanilla oli suuri vaikutus salonkinsa toimintaan ja siellä käytettyihin ateljeevaatteen valmistuksen työtapoihin. Pukujen valmistusta hän oli opetellut sisariensa räätälin-

liikkeessä ja toimimalla modistina liikkeessään Lohjalla ennen muotialongin perustamista. Myöhemminkään hän ei hankkinut vaatetusalan koulutusta vaan oli täysin itseoppinut. Kaarlo Forsmanilla oli erittäin vahva kuva siitä, miten ateljeevaate tuli valmistaa, joten kaikki työvaiheet tapahtuivat salongissa hänen toiveidensa ja ohjeidensa mukaan. Kaarlo Forsman pysyi koko salonkinsa ajan samoilla muodin linjoilla. Muoti merkitsi hänelle haute couturea, jotain pitkäikäistä, laadukasta, tyylikästä ja yksilöllistä. Kauneus oli niin tärkeää, että se meni jopa pukujen käyttömukavuuden edelle. Suunnittelussaan Forsman pyrki kauneuteen yksinkertaisuudella, jonka loi monimutkaisilla muotoilukeinoilla. Suunnitteluunsa hän sai ideoita musiikista ja luonnosta, ei Pariisista, kuten useimmat muotialongit. Forsman kutsui itseään muotitaiteilijaksi, koska tunsii liikkuvansa pukuja luodessaan taiteilijan ja arkkitehdin välimaastossa. Nimityksen muotitaiteilija omaksuivat myös hänen asiakkaansa ja lehdistön edustajat.

## **7.2 Salon Forsmanin ateljeevaatteiden valmistuksen työtavat**

Kaarlo Forsman ei yleensä piirtänyt suunnittelemiensa vaatteiden luonnoksia, vaan ateljeevaatteen suunnittelu alkoi kankaan valinnalla. Teetettävään pukuun valitun kankaan tuli sopia asiakkaan väreihin, teetettävään asuun sekä tilaisuuteen, jossa pukua käytettäisiin. Suunnitellessaan pukua Kaarlo Forsman havainnoi asiakasta DeLongin (1998) kuvaaman vaatteen esteettisyyden arvioinnin tapaan. Forsman asettui katsojan asemaan arvioiden asiakkaan muotoa, kävely- ja vaatteen kanto-tapaa, värejä sekä sosiaalista taustaa. Huomioidensa perusteella hän valitsi sopivat materiaalit. Laadukkaat, luonnonmateriaaleista koostuvat kankaat ja muut tarvikkeet Forsman hankki vuosittaisilla matkoillaan Milanoon ja Pariisiin.

Valittu kangas toimi inspiraationa vaatteen muotoilussa. Salon Forsmanissa sovitukset olivat merkittävä vaihe puvun luomisessa, sillä Kaarlo Forsman suunnitteli puvun muotoillen paksusta puuvillakankaasta asiakkaan päälle. Muotoillusta puvun aiheista saatiin vaatteen kaava, jota salongissa kutsuttiin formuksi. Formuun Forsman piirsi lyijyllä leikkaukset ja koristeluiden paikat ja tarvittaessa yksityiskohtia. Formua käytettiin saman asiakkaan vaatteiden muotoilussa niin kauan, kuin siihen pystyi tekemään lyijymerkintöjä. Saadun kaavan pohjalta Forsman leikkasi puvun kappaleet sovittajan avustuksella pukukankaasta. Ateljeevaatteen muotoilu oli poikkeuksellinen työtapana suomalaisissa muotialongeissa, vaikka se olikin salonkien esikuvan, Pariisin haute couturen vaatteiden valmistustapa. Riitta Immosen ja Bertha Puiston ateljeissa käytettiin paperille piirrettyjä tasokaavoja vapaasti kuositellen. Hjördin Melén leikkasi salongissaan valmistetut puvut suoraan

pukukankaasta asiakkaan yllä. (Immonen 2004, 78; Koskennurmi-Sivonen 27.12.2009; Rovio 2006, 38.) Forsman käytti muotoilussaan lähes yksinomaan paksua lakanakangasta, kun taas Pariisissa käytettiin erilaisia, suunnitteilla olevan puvun olemukseen sopivia kankaita. Haute couture -taloissa muotoiltua kaavavaatetta kutsuttiin nimellä toile.

Salon Forsmanissa viimeistelyn vaiheita olivat hihalappujen-, olkainten pitäjien- ja vyötärölinjan tukijoiden kiinnittäminen, vaatteiden silytys ja höyrytys sekä valmiin tuotteen hinnoittelu, etiketointi ja pakkaaminen. Näkymättömät apurit, kuten hihalaput, olivat tärkeä osa ateljeevaatteen huoliteltua ulkonäköä ja kertoivat samalla vaatteen viimeistelytasosta. Hihalapuin suojattiin arvokkaita pukuja hieltä ja deodorantilta. Olkainten pitäjät estivät alusvaatteiden olkaimia luisumasta näkyviin, mikä olisi ollut ennenkuulumatonta salonkipukujen aikaan. Puvun vyötärölle kiinnitetty nauha eli vyötärölinjan tukija, varmisti puvun asennon ja käyttömukavuuden. Se mahdollisti puvun yksinkertaisen väljentämisen, vähensi vetoketjun kuormitusta kiinteissä vaatteissa ja pienensi olkapäille asettuvaa painoa. Pukujen silytys ja höyrytys olivat vaativia viimeistysvaiheita erityisesti räätäleiden työssä, sillä heidän käytössään oli raskas, sähköllä toimiva vaatturinrauta, jonka lämpötilaa ei pystynyt säätämään. Laitteen käyttö perustui kokemukseen ja voimaan. Höyryttämisessä käytettiin sideharsoa ja paksumpia kankaita sekä modistien yleensä käyttämää höyrypannaa. Höyrypannun höyryllä oikaistiin rypyt ja avattiin saumat litistämättä arkoja materiaaleja.

Valmiin tuotteen hinnoittelu määräytyi tehdyn työn mukaan, siksi hinta laskettiin vasta valmiille puvulle. Sovitus, leikkuu ja kuosittelu hinnoiteltiin erikseen. Valmistuksen hinta määräytyi ompelijan käyttämän ajan perusteella. Hintaan lisättiin vielä liikevaihtovero, joka myöhemmin muuttui arvonlisäveroksi. Kaarlo Forsman vertasi lehtiartikkeleissa 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa hintojaan Pariisiin ja kilpailijansa Riitta Immosen boutiquen hinnoitteluun. Hän totesi salonkinsa hinnoittelun olevan edullista kun kyseessä on uniikki, asiakkaalle suunniteltu ja valmistettu vaate.

Salon Forsmanissa ommeltavin etiketein merkittiin vain jakut ja takit, eli räätäleiden valmistamat tuotteet. Etiketit olivat käytössä useissa suomalaisissa muotialongeeissa. Esimerkiksi Riitta Immonen ompelutti etikettinsä useimpiin salongissaan valmistettuihin vaatteisiin aina vuodesta 1951 alkaen (Koskennurmi-Sivonen 2001, 48). Haute couture -taloissa etiketointi oli tapana jo esikuvansa Worthin muotitalon ajoista asti. Alkuvuosikymmeninä Salon Forsmanin tuotteet toimitettiin asiakkaille tyylikkäisiin pukulaatikoihin pakattuina. Myöhemmin, ainakin 1970-luvulta lähtien valmiit puvut käärittiin silkkipaperiin ja voimapaperiin. Tämä tapa suojasi ateljeevaatetta kuljetuksen ajan rypistymiseltä ja kosteudelta.

Ompelun työtavat olivat Salon Forsmanissa Pariisin haute couturen tapaan monipuolisesti käytettyjä ja erikoisia sovelluksia. Pääosin salongin ompelun työtavat perustuivat käsin, neulan ja langan avulla tehtyyn työhön, sillä vain suorat saumat ja myöhemmin siksak-huolittelut valmistettiin koneella. Salongissa käytetyt ompelun työtavat eivät olleet muodista riippuvaisia, koska käsinompele oli pääosassa salongin loppuun saakka. Riitta Immonen sen sijaan siirtyi boutiquevaatteisiin, joiden valmistuksessa otettiin käyttöön teollisemmat työtavat (Koskennurmi-Sivonen 2008, 196-207).

Salongeille tyypillisiin ompelun työtapoihin voidaan lukea puvun helman kiinnittäminen vähintään kahdella käsin tehdyllä ompeleella. Vuorikangas kulki yleensä helmapäärmeessä mukana, koska puvut vuoritettiin usein ”saumasta saumaan”, eli vuori leikattiin ja ommeltiin päällekkäin pukukankaan kanssa. Ohuista materiaaleista valmistettujen pukujen helmat käännettiin yleensä erilaisin koneella tai käsin ommelluilla kiertopäärmeillä. Juhlapukujen helmaan ommeltiin erillisestä kankaasta vinoon langansuuntaan leikattu kaitale miehustan helmaa suojaamaan ja päärmettä tukemaan. Tässä tarkoituksessa kaitaleen tuli ulottua muutaman millimetrin miehustan helman yli. Kaitaleita tai nauhoja käytettiin helman kääntämisessä myös, mikäli puvun materiaali oli pitsiä tai pukukangasta oli pituudeltaan niukasti. Rääpäälit käänsivät hameen helmat myös kaitaleiden avulla. Heidän valmistamiensa hameiden helmat olivat erityisen viimeistellysti valmistettuja ja kovaa käyttöä sallivia.

Ateljeetyötapojen mukaisesti vetoketjut kiinnitettiin Salon Forsmanissa jälkipistoin, koska käsinommeltu vetoketju oli kauniimpi. Salon Forsmanissa valmistetuille vetoketjuratkaisuille oli tyypillistä, että puvun muotoiluun liittyviä ratkaisuja ei tehty vetoketjukiinnityksen mukaan, vaan vetoketju muuntui tehtyihin ratkaisuihin. Siksi vetoketju saatettiin kiinnittää erikoisiin vetoketjuhalkioihin, kuten puvun sivuun muotoiltuun, aukileikattuun muotolaskokseen. Puvuissa saattoi olla kolmekin vetoketjua päällekkäin, mikäli puvun malli sitä vaati. Tyypillinen ateljeeompelun työtapana oli myös pitsikankaan ompelu pitsityöskentelynä, jossa pitsikappaleet yhdistetään toisiinsa asettamalla niiden kuviot kohdakkain ja ompelemalla huomaamattomin pistoin liittymäkohtaa jäljitellen.

Puvut vuoritettiin laadukkailla luonnonmateriaaleista koostuvilla kankailla, jotka valittiin sopimaan päällikankaan olemukseen. Salon Forsmanissa vuorikangas oli yhtä tärkeä kuin pukukangaskin. Yleisin vuoritustapa oli ”saumasta saumaan” -vuoritus, joka oli toimivin, kun ei haluttu, että saumanvarat näkyivät tai heijastuivat oikealle puolelle. Samalla vuori toimi puvun tukikankaana. Salon Forsmanissa vuori toimi pukukankaan tukena myös drapeerauksissa. ”Saumasta saumaan” vuoritus oli yleinen vuosisatoja etenkin kiinteissä vaatteissa. Sitä käyttivät niin ranskalaiset haute couture

-talot kuin suomalaiset ateljeetkin. (Koskennurmi-Sivonen 23.11.2003.) Salon Forsmanille ominainen vuorittamisen tapa oli kääntää pään- ja kädentiet nurjalle vuorikankaasta leikatuin muotokaitalein, jotka kiinnitettiin miehustan vuorikankaan päälle aitapistoin ja etupistorivein. Yleensä pukukankaasta valmistetut muotokaitaleet kiinnittyvät miehustan vuoriin yhdysaumalla.

Suomalaisessa salonkimuodossa, kuten Pariisin haute coutouressakin kirjonta oli käsityön selvin ilmenemismuoto. Salon Forsman oli erityisen tunnettu helmikirjonnoistaan, jotka olivat runsaudellaan muiden salonkien tuotannosta poikkeavia. Ne peittivät strassein, lasihelmin ja fasettihiltoihin kristallein kokonaisia puvun yläosia, sijoittuivat pieninä yksityiskohtina tärkeisiin kappaleisiin ja reunoihin tai ulottuivat olkapäältä puvun helmaan saakka. Salon Forsmanissa helmikirjontoja tehtiin kolmiulotteisemmiksi asettamalla helmijonojen alle tai pukukankaan ja vuorin väliin paksua villalankaa. Muotusalongeissa helmikirjontaa valmistivat yleensä kirjojat, Salon Forsmanilla pukuompelijat, joista muutamat kehittivät erityisen taitaviksi. Helmikirjontaa teetettiin myös harjoittelijoilla, koska tekokustannukset saatiin siten halvemmiksi. Koskennurmi-Sivosen (2008, 58-60) mukaan muotusalongeissa kirjojat valmistivat kirjonnat suunnittelijoiden antamien suuntaviivojen mukaan. Kaarlo Forsman suunnitteli salonkinsa valmistamiin pukuihin tulleet kirjonnat ja valitsi niissä käytettävät helmet. Ompelija teki suunnitelman mukaan harjoitelman, jonka hyväksytti Forsmanilla.

80-luvulla helmikirjonnoista siirryttiin matlasseekirjontaa, sillä helmikirjonnat eivät enää myyneet hyvin. Matlasseetöitä tehtiin salongin alkuajoista lähtien, mutta runsaimmin niitä käytettiin 80-luvulla. Salongin matlasseekirjonnassa kahden kangaskerroksen, pukukankaan ja puuvillakankaan, läpi ommeltiin 3-5 millimetriä leveä, villalangalla täytettävä ompeluura. Villalanka pujotettiin tylpän neulan avulla työn nurjalta puolelta. Ainakin 80-luvulla nämä kirjonnat ompeli salongin harjoittelijat, koska työ oli hidasta ja siten kallista ompelijoiden toteutettavaksi.

Drapeerausta eli vedostusta käytettiin monissa muodoissaan Salon Forsmanissa. Drapeeraus saattoi olla irtokaitaleesta valmistettua, laskostettua, poimutusmaista, vapaasti asettuvaa, kiinniommeltua tai poimutusnauhan avulla luotua. Ne valmistettiin yleensä ohuista materiaaleista, jotka taipuivat eloiseen vedostuksiin. Drapeerausten ohella pukujen koristelussa käytettiin poimutusta. Salon Forsmanissa poimutukset muodostivat laajoja pintoja pienten yksityiskohtien sijaan. Salongin koristeelliset poimutuksen toteutettiin pääosin vapaasti päällikangasta vuorikankaaseen käsin ommelluin pistoin kiinnittäen. Valmis salongissa valmistettu poimutus muistutti krimiturkispintaa.

Salon Forsmanissa rulokoristelut olivat runsaita pitsimäisiä pintoja tai yksittäisiä kuvioita. Ruloreunakkeeksi salongin ompelijat kutsuivat vinokaitalereunan tapaan huoliteltua reunaketta, jonka valmistamiseen salongissa oli kehitetty omia työtapoja, joiden avulla reunakkeesta saatiin rulomainen. Samettikankaasta valmistetussa reunakkeessa rulomaisuus tuli erityisen hyvin esille. Vinoon langansuuntaan leikatusta kaitaleesta valmistettu rulo pingotettiin salongissa nuppineuloin pitkälle pöydälle, höyrytettiin ja jätettiin yöksi ”oleentumaan”. Näin rulosta saatiin erittäin tiivis. Rulon sisään saatettiin vielä pujottaa villalankaa pulleamman ulkonäön aikaansaamiseksi. Pitsimäiset pinnat valmistettiin kiinnittämällä ruloa itseensä tai puvun reunoihin pienin pistoin työn nurjalta puolelta suunnitellun kuvioaiheen mukaan. Tyypillisimpiä kuvioaiheita olivat kukat ja köynnösmäiset lehdet.

Salon Forsmanissa käytettiin koriste-elementteinä myös nappeja sekä höyheniä ja sulkia. Salongin omat napit valmistettiin niitä varten teetettyjen puurenkaiden päälle pukukankaasta. Rengasmaista kangasnappia somistivat virkattu silmukkaketju, rulo tai lasihelmet. Napit olivat kantojaan myöten huolellisesti käsityönä valmistettuja. Sulat ja höyhenet vakiinnuttivat paikkansa hattujen somisteina, mutta etenkin 80-luvulla myös juhlapukujen yksityiskohtina. Niitä käytettiin niin suurina pintoina pukujen helmoissa kuin nauhamaisesti reunoissa tai pienempinä yksityiskohtina.



## 8 POHDINTA

Tutkimuksellani olen halunnut lisätä tietoa lähihistoriamme ateljeekulttuurista ja etenkin ateljeevaatteen valmistuksen työtavoista. Tarkastelin aihetta mikrohistoriallisesta näkökulmasta tutustuen Salon Kaarlo Forsmanin toimintaan ja käytänteisiin sekä sen omistajaan, muotitaiteilija Kaarlo Forsmaniin hänen elämäntyötään kuvaten. Kaarlo Forsman vaikutti eniten salongissaan käytettyihin ateljeevaatteen valmistuksen työtapoihin, joista tutkimuksessani esittelin suunnittelun, muotoilun, viimeistyksen, ompelun sekä kirjonnin ja koristelun työtapoja. Salon Kaarlo Forsman kuuluisana helsinkiläisenä muotisalonnina ja Salonkijaoston jäsenenä oli toinnallaan ja käytännöllään tärkeä osa suomalaista ateljeekulttuuria, jonka esikuvana toimi Pariisin haute couture. Siksi kuvasin suomalaisia muotisalonneja ja vertasin niiden toimintaa ja käytänteitä Pariisin haute coutureen. Salon Kaarlo Forsmanin toimintaa ja käytänteitä vertailin haute couturen ohella myös muista suomalaisista muotisalonneista tehtyihin tutkimustuloksiin.

Tutkijan näkökulmaani ovat vaikuttaneet omat subjektiiviset arvostukseni ja aikaisemmin ateljeetytavoista tekemäni tutkielma. Siten aineistosta tekemäni päätelmät ja tutkimuksen kerronta pohjautuvat ymmärrykseeni tutkimusaiheesta sekä persoonalliseen tapaan selittää, tulkita ja tehdä päätelmiä ilmiöstä aineistojen ja oman ammattitiedon ja -taidon pohjalta. Tutkimuksen aineistoista olisi ollut mahdollisuus tehdä myös erilainen kerronnallinen ja perusteltu kokonaisuus.

Historian tutkimuksen tarkoituksena on menneisyyden tapahtumien rekonstruointi monipuolisten näytteiden ja todistusaineistojen avulla tavoitteenaan mahdollisimman tarkka ja perusteellinen tieto (Anttila 2000, 315). Tutkimukseni luotettavuus perustuu aineisto- ja analyysitriangulaatioon, siihen että varmistin asioiden paikkansa pitävyyttä useista lähteistä. Salon Kaarlo Forsmanin ja sen toiminnan ja käytänteiden sekä Kaarlo Forsmanin elämäntyön kuvaamiseen käytin yksityisarkistojen kuvia, haastatteluita sekä lehdistöaineiston artikkeleita ja kuvia. Lehdistöaineisto muodostui selaimistani aikakauslehtien artikkeleista ja niiden kuvista, informanteilta saamistani lehtileikkeistä ja muutamista vihjeiden perusteella tavoitetuista sanomalehtiartikkeista ja niissä olleista muotikuvista. Selasin läpi useiden salongin toiminnan aikana julkaistujen aikakauslehtien vuosikertoja saadakseni eri lehtien näkökulman esille, sillä jokaisella lehdellä oli tapana suosia ja julkaista tiettyjen salonkien muotijuttuja. Salon Forsman esiintyi useimmin ja näyttävimmän suomalaisista muotisalonneista Eeva-lehdessä 40-luvun lopulta 70-luvulle saakka.

Ateljeevaatteen valmistuksen työtapojen tutkimiseksi yhdistin erilaisia pukututkimuksen ja esinetutkimuksen malleja, jolloin sain tutkimukseeni mahdollisimman perusteellista tietoa (liite 2). Jokaisessa tutkimassani puvussa oli useita tutkimusongelman kannalta kiinnostavia ompeluteknisiä ratkaisuja, joten aineisto muodostui laajaksi. Sain analysoitavakseni 23 pukua, mikä on paljon siihen nähden, että liike lopetettiin 25 vuotta sitten, eikä Suomessa pukuja kerätä systemaattisesti. Pukuja hankin eri museoista, joista selvitystyöni tuloksena niitä jäljiten. Etsin pukuja myös Helsingin käytettyjä, laadukkaita vaatteita myyvistä liikkeistä, mutta salongin pukujen jäljittäminen oli vaikeaa, koska vain räätäleiden valmistamat jakut ja takit oli merkitty etiketein. Saatua aineistoa täydensin teemahaastatteluilla ja vanhojen pukuom-pelukirjojen ja Claire Shaefferin haute couturen ompelutekniikoita kuvaavien tutkimusten avulla. Tarkistin pukuaineiston edustavuuden Forsmanin tuotannon kuvaajana vertaamalla sitä lehdistöaineiston muotikuviin ja haastatteluaineistoon.

Taulukon 1 (s. 24) perusteella totesin, että eniten lehdistössä olivat esillä salongin näyttävät juhlapuvut. Ne ovat myös pukuaineistossa pääosassa. Tyyliään Salon Forsmanissa valmistetut, lehdistössä esitellyt puvut ja pukuaineiston puvut olivat klassisia ja malliltaan yläosasta istuvia ja helmasta joko leveitä tai kapeita. Materiaaleista suosituimpia olivat sekä muotikuvien että pukuaineiston mukaan luonnonmateriaalit, etenkin silkkiduchesse esiintyy pukukuvien tiedoissa. Väreiltään kuvissa esitellyt puvut ja pukuaineiston puvut olivat useimmin mustia, vihreitä tai valkoisia. Punaisen sävyt esiintyivät lehdistöaineistossa kaikkein vähiten. Tutkittujen pukujen joukossa niitä ei ollut lainkaan. Punaisten vähäinen käyttö selittyy sillä, että Forsmanin mielestä punainen värinä sopi vain harvoille pohjoismaalaisille. Hän käytti mieluiten taitettuja sävyjä kokoelmissaan. (Eeva 9/1970.) Erilaiset kirjonnat olivat pukujen koristeluina suosituimpia. Myös drapeeraus, poimutus ja turkissomisteet olivat yleisiä. Rulotöitä, tekokukkia sekä sulkia ja höyheniä esiintyi pukukuvissa jonkin verran. Helmikirjontoja, drapeerausta, poimutusta ja rulotyö löytyivät myös pukuaineistosta. Näiden yhtäläisyyksien perusteella saatoin todeta pukuaineiston pukujen vastaavan lehdistön muotikuvissa esiteltyjä pukuja. Toisaalta tulee muistaa, että salonkiajan lehdistökuvat esittelivät yleensä näyttösten juhlapukuja, vaikka arkipuvut olivat yhtäläillä näytöksissä mukana.

Haastattelut toteutin teemahaastatteluina, joiden haastattelurungon muodostin esiyymmärryksiä pohjalta. Lisäsin kysymysten joukkoon muita selvennystä vaativia teemoja. Haastateltavien löytäminen tuntui alussa vaikealta. Lopulta haastattelin useimmat Salon Forsmanin pitkäaikaiset, elossa olevat työntekijät. Yritin saada tutkimukseeni mukaan myös asiakkaan näkökulmaa, mutta lukuisista yhteydenottoyrityksistä huolimatta en saanut asiakkaita haastateltavaksi. Tämän koin puutteena

työssäni niin valmistuksen prosessin kuvaamisessa kuin valottaessani Salon Forsmanin julkisuutta. Pääinformanttini oli Taimi Perkiömäki, koska hän työskenteli läheisessä yhteistyössä Kaarlo Forsmanin kanssa sovittaen ja leikaten salongin pukuja viidentoista vuoden ajan. Muut informantit olivat pukuompelijat Leena Oksanen ja Aino Helenius, räätäli Mirja Saarela, harjoittelija Ritva Lehkonen ja mannekiinina salongissa työskennellyt Lenita Airisto. Kerätty muistitieto oli subjektiivisesti virittynyttä, mutta haastateltaville esittämiini teemakysymyksiin sain yllättävän samanlaisia vastauksia. Lähinnä vastausten erilaisuus johtui haastateltavien salongin aikaisesta ja myöhemmästä ammatillisesta kokemuksesta. Tämä vaikutti siihen, mistä näkökulmasta salonkia, Kaarlo Forsmania ja ateljeevaatteen valmistuksen työtapoja tarkasteltiin. Useiden henkilöiden kertomana sain samasta asiasta rikkaampaa informaatiota. Haastattelut onnistuivat informanttien avoimuuden ja huomiokykyjen sekä oman aikaisemman haastattelukokemukseni avulla.

Haastatteluaineistot auttoivat rakentamaan kokonaiskuvan Salon Forsmanin muotisalongin vaiheista ja käytänteistä ja toisaalta sain niiden avulla koottua kattavemman henkilökuvan Kaarlo Forsmanista. Ilman haastatteluja olisin joutunut rakentamaan ateljeevaatteen valmistuksen osuuden pelkästään pukuaineiston ja tutkimustiedon pohjalta, jolloin tieto olisi ollut suppeampaa, enkä olisi osannut kertoa, miten eri yksityiskohtien työvaiheet todella etenivät. Haastatteluaineisto toi vakuuttavuutta ja monipuolisuutta keräämiini tietoihin.

Sain esittämiini tutkimuskysymyksiin vastaukset, koska sinnikkäästi etsin lähteitä eri paikoista pientenkin vihjeiden perusteella. Lähteiden ja analyysin triangulaatio oli ehdoton vaatimus tässä lähihistorian tutkimuksessa. Pystyin myös rajaamaan tutkimuksen selkeästi, vaikka itse tutkimukseni kirjallinen ja kuvallinen osuus on pitkä. Aineistojen analyysi onnistui, koska suunnittelin alussa sisällysluettelon, jonka mukaan rajasin käsiteltäviä teemoja ja johon lisäsin harkiten uusia, aineistosta esiin tulleita teemoja. Tutkimustani olisin halunnut täydentää vielä asiakkaiden näkökulmalla ja heidän pukukokoelmiensa tutkimuksella sekä vertailemalla mannekiinien kokemuksia vaateen sovituspöydästä. Selvittämättä jäi myös, tekikö Kaarlo Forsmanin ensimmäiset Pariisiin matkansa Gurli Rosenbröijerin opastamana ja saiko hän Rosenbröijerin muotimessage-kirjeitä useiden suomalaisten salonkien tapaan.

Salon Kaarlo Forsman ei ole ollut aikaisemmin tutkimuskohteena, joten salongista, sen johtajasta ja salongissa käytetyistä työtavoista keräämäni tieto on uusi lisä suomalaisen ateljeekulttuurin kuvaukseen. Aikaisemmin ei ole myöskään eritelty ateljeetyötä ja tavallista ompelutyötä rinnakkain vertaillen niiden käytänteitä ja työtapoja. Työni avulla tieto suomalaisista ateljeetyötavoista lisääntyi,

koska ompelullisia sekä kirjontaan ja koristeluun liittyviä ateljeetyötapoja ei ole aikaisemmin esitelty yhtä yksityiskohtaisesti. Vanhoista pukuompelukirjoista voi löytää joitakin työssäni kuvattuja työtapoja, mutta jokainen salonki muokkasi ammattioppilaitoksissa opettuja menetelmiä omaan tapaansa. Salonkien johtajat valitsivat ja muokkasivat salongeissaan käytettyjä työtapoja, sillä ne perustuivat heidän työkokemuksensa ja laatukäsitteisiinsä.

Jatkotutkimusaiheita ateljeetyötapojen aihealueelta olisi mahdollista tehdä eri näkökulmista. Eri salongeissa käytettyjä työtapoja voisi koota ja vertailla tutkimalla valmistettujen pukujen rakenteellisia yksityiskohtia. Pukututkimukseen kannustaa tällä hetkellä myös se, että eri alojen tutkijat ovat perustamassa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen yhteyteen esinetutkimuksen verkostoa. Sen tarkoituksena on kohentaa esinetutkimuksen asemaa ja siihen liittyvää tieteidenvälistä vuoropuhelua. Käsityötieteessäkin on suhteellisen vähän esinetutkimusta siihen nähden, miten konkreettisia esineitä käsityöt ovat, siksi esinetutkimuksen aseman nostaminen on tärkeää. Työni kaltaisessa moniaineistoisessa tutkimuksessa esineet voivat olla keskeisessä asemassa ja niiden olemusta voidaan valaista muillakin tiedoilla kuin pelkällä tutkijan asiantuntevalla kuvailulla, vaikka se onkin tärkeä osa esinetutkimusta. Eri alojen tutkijoiden verkoston avulla olisi mahdollista tehdä entistä monipuolisempaa pukututkimusta, sillä ateljeetyötavatkaan eivät selity ilman kulttuurista kontekstiaan. Ateljeetyötapoihin liittyvää pukuaineistoa löytyy museoista ja vielä tällä hetkellä yksityiskokoelmista. Useita suomalaisia muotialonkejakin, kuten tunnetuin niistä, Ika, on vielä tutkimatta. Ika esiintyi salonkiajan lehdistössä usein ja poikkeuksellisesti, koska se mainosti toimintaansa lehdissä. Salonkiajan lehdissä riittäisi muutenkin mielenkiintoista tutkittavaa ateljeekulttuuriin liittyen. Haastatteleman Taimi Perkiömäen käyttämät ateljeetyötavat ja hänen yhä jatkuva ateljeetoimintansa sopisivat myös tutkimuksen kohteeksi, sillä Perkiömäellä on vuosikymmenten kokemus ateljeetyön tekemisestä. Perkiömäellä on taito kertoa elävästi, kärsivällisesti ja oikein termein sekä konkreettisin esimerkein ateljeevaateen valmistuksesta. Tämä tieto olisi ehdottomasti tallentamisen arvoista.

## **LÄHTEET**

### **Julkiset arkistot**

Kansallisarkisto:

Kaupparekisteri nro 153.915

Ilmoitus kaupparekisteriin 665850

Sininen kirja 1949-50

### **Yksityiset arkistot**

Fédération française de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode. Informaatiolehtinen yhdistykseltä Ritva Koskennurmi-Sivoselle 11.3.1997. Koskennurmi-Sivosen hallussa. Luettu keväällä 2009.

Ritva Lehkosen arkisto, Vantaa:

Kaarlo Forsmanin allekirjoittama työtodistus 19.8.1961

Rulotyö esimerkki

Yksityinen:

Puku 22

Satu Lahden arkisto:

Puku 23

Leena Oksasen arkisto:

valokuvia

Perkiömäen arkisto:

Forsmanilla valmistettu jakku

Matlassee työesimerkki

Mirja Saarelan arkisto:

talvitakki

valokuva

### **Museot**

Designmuseo:

Puku 10, 33222

Puku 11, 33934

Puku 12, 33223

Haiharan nukke- ja pukumuseo:

Puku 4, HNE 740

Helsingin yliopistomuseo:

Puku 1, HY7002:4

Puku 2, HY939

Puku 3, HY07002:1

Kansallismuseo:

Puku 13, 94019:1

Puku 14, 94019:2

Puku 15, 94919:3

Puku 16, 94019:4

Puku 17, 94019:5

Puku 18, 78108

Puku 19, 2005051:1

Puku 20, 2003119:2a-b

Puku 21, 2003119:1

Pukulaatikko, H75050:97

Museovirasto:

Otso Pietisen kuvaamia Salon Forsmanin muotikuvia vuosilta 1946, 1948

Pohjois-Pohjanmaan museo:

Puku 5, 12487:3

Puku 6, 12487:1 ja 12487:2

Puku 7, 12487:7

Puku 8, 12487:4 ja 12487:6

Puku 9, 12487:10

### **Henkilökohtaiset tiedonannot**

Airisto Lenita 8.6.2009, Puhelinhaastattelu.

Hannus Annikki 10.1.2002, Ritva Koskennurmi-Sivosen haastattelussa.

Helenius Aino & Lehkonen Ritva 17.6.2009, Yhteishaastattelu.

Koskennurmi-Sivonen Ritva 23.11.2003, Kirjallinen tiedonanto Silja Immoselle.

Koskennurmi-Sivonen Ritva 9.12.2009, Tiedonanto; 27.12.2009, Kirjallinen tiedonanto.

Oksanen Leena 21.3.2009, Haastattelu.

Perkiömäki Taimi 25.2.2009, Haastattelu; 16.3.2009, Tiedonanto; 18.6.2009, Tiedonanto; 25.6.2009, Haastattelu; 29.6.2009, Tiedonanto; 2.7.2009, Tiedonanto; Kirjallinen tiedonanto 14.1.2010; 21.1.2010, Tiedonanto.

Saarela Mirja 20.4.2009, Haastattelu.

Suokas Maire 12.10.2003, Ritva Koskennurmi-Sivosen haastattelussa Ranskassa.

## **Lehdet**

Apu:

49/7.12.1984

Eeva vuosikerrat 1945-1986:

6/1948, 12/1948, 1/1950, 1/1956, 1/1957, 12/1957, 1/1959, 12/1959, 6/1962, 12/1963, 3/1965, 1/1966, 2/1968, 9/1970, 9/1971

Helsingin Sanomat:

1.11.1980, 30.11.1982, 25.4.1994

Hopeapeili vuosikerrat 1948-1965:

1/1948, 12/1948, 12/1952, 3/1965

Iltasanomat:

4.12.1980, 30.11.1982

Jaana:

5/1967

Kodin Kuvalehti:

8.1.1980

Koti ja Keittiö:

10/1999

Me Naiset:

1/1962

Muotikuva vuosikerrat 1944-1951:

2/1948

Omin käsin vuosikerrat 1938-1939, 1943-1972

Seura:

10.12.1982

Sorja vuosikerrat 1952-1973

Uusi Suomi:

27.10.1978, 4.11.1980, 17.10.1982, 30.11.1984, 22.11.1985

Viuhka vuosikerrat 1948-1964:  
2/1948, 4-5/1948, 12/1950

## **Kirjallisuus**

- Aikasalo, P. 2000. Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia: naisten pukeutumishanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvun lopulle. Suomen Muinaismuistoyhdistys. Helsinki: Kansatieteellinen arkisto, 47.
- Alanko-Turunen, M. & Pasanen, H. 2008. Vangitusta tiedosta kehoon piirtyvään hiljaiseen tietämiseen. Teoksessa: Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto; tietämistä, toimimista, taitavuutta. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 103-118.
- Alasuutari, P. 1994. Kulttuurin tutkimus ja kulturalismi. Teoksessa: Kupiainen, J. & Sevänen, E. Kulttuurintutkimus; Johdanto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 32-50.
- Amaden-Crawford, C. 1996. The Art of Fashion Draping. 2.ed. New York: Fairchild.
- Anttila, P. 1992. ja 1996. Käsiyön ja muotoilun teoreettiset perusteet. Porvoo: WSOY.
- Anttila, P. 2000. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta: Taito- taide ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. 3.painos. Helsinki: Akatiimi.
- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. 2.painos. Hamina: Akatiimi.
- Anttila, R. & Jokinen, R. 2004. Sovitus ja muotoilu; Naisen tuntee tyylistään. 3.painos. Helsinki: Opetushallitus.
- Barnard, M. 1996. Fashion as communication. London: Routledge.
- Barthes, R. 1983. The Fashion System. Käänteet Ward, M. & Howadd, R. Berkeley, New York: Hill and Wang.
- Brannon, E. 2000. Fashion Forecasting. New York: Fairchild.
- Breward, C. 1995. The Culture of fashion. A new history of fashionable dress. Manchester: Manchester University Press.
- Bryant, N. O. 1986. Insights into the innovative cut of Madelene Vionnet. Dress (12), 73-85.
- Chapsal, M. 1989. La chair de la robe. Paris: Fayard.
- Damhorst, M. L., Miller-Spillman, K. A. & Michelman, S. O. (eds.) The Meanings of Dress. Second Edition. New York: Fairchild.
- Davis, F. 1992. Fashion, Culture and Identity. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- DeLong, M. R. 1998. The Way We Look. Dress and Aesthetics. 2.painos. New York: Fairchild.



- Deutschen Bekleidungs-Akademie München von der. (toim.) 2007. Atelier fachwissen aus der praxis; Verarbeitung, Dekoration, Accessoires. München: Rundschau-Verlag. Königer GmbH & Co. KG.
- Dormer, P. 1994. The Art of the Maker. Skill and its Meaning in Art, Craft and Design. London: Thames and Hudson.
- Elomaa, H. 2001. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. Teoksessa Immonen, K. & Leskelä-Kärki, M. (toim.) Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen. Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59-74.
- Entwistle, Joanne. 2000. The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge: Polity Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 2001. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. 5. painos. Helsinki: Vastapaino.
- Fairclough, N. 1997. Miten media puhuu. Tampere: Vastapaino.
- Fingerroos, O. & Haanpää, R. 2006. Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä. Teoksessa Fingerroos, O., Haanpää, R., Heimo, A. & Peltonen, U-M. (toim.) Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 25-48.
- Fingerroos, O. & Peltonen, U-M. 2006. Muistitieto ja tutkimus. Teoksessa Fingerroos; O., Haanpää, R., Heimo, A. & Peltonen, U-M. (toim.) Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7-24.
- Ginzburg, C. 1996. Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista. Helsinki: Gaudeamus.
- Ginzburg, C. 2007. Juusto ja madot. 1500-luvun myllärin maailmankuva. Vuola, A. (suom.). Helsinki: Gaudeamus.
- Godfrey, F. 1982. An International History of the Sewing Machine. London: Robert Hale.
- Gronow, J. 1998. Muoti ja tyyli. Teoksessa: Saksala, E. (toim.) Muutoksen sosiologia. Helsinki: Yle-Opetuspalvelut.
- Gronow, J. 2001. Vaate muotina. Teoksessa Aav, M., Haavisto, R-L., Knorring, M. von, Vekkelä, P. & Viljanen, E. (toim.) Visio ja taito. Suomalaisen muodin viisi vuosikymmentä. Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 10-12.
- Haute couture –järjestön sivut. Viitattu 18.10.2009. Saatavissa www-osoitteesta: URL: <http://www.modeparis.com>.
- Heikkilä- Rastas, M. 2003. Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A42. Helsinki.
- Heikkinen, A. 1980. Historiantutkimuksen päämäärät ja menetelmät. Tampere: Gaudeamus.

- Heikkinen, A. 1996. *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hietala, H. (päätoim.) 1977. *Suuri Ompelukirja. Ompele ja säästä*. Helsinki: Valitut Palat.
- Hietala, M. 2001. mitä tutkia ja miten?. Teoksessa Autio, S., Katajala-Peltomaa, S. & Vuolanto, V. (toim.) *Historioitsijan arki & tutkimuksen prosessi*. Tampere: Vastapaino, 15-28.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
- Honkavaara, N. 2003. Pukeutumisen kontekstuaalisuus. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A.-M. (toim.) 2000. *Vaatekirja. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8*. Helsingin yliopisto, 269-287.
- Horn, M. & Gurel, L. 1981. *The Second skin; An interdisciplinary study of clothing*. Third edition. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Hurme, R., Pesonen, M. & Syväoja, O. 2003. *Englanti-Suomi suursanakirja*. 14.painos. Helsinki: WSOY.
- Ihatsu, A-M. 1998. Craft, art.craft or craft-design? In pursuit of the British equivalent for the Finnish concept "käsityö". *Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia n:o 69*. Joensuun yliopisto.
- Kaipainen, M. 2008. "Ken tilauspukua käyttää, hän herrasmieheltä näyttää". *Eteläkarjalainen maalaisvaatturi ja vaatturitoiminta Suomessa 1920-1960-luvuilla*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja, no 125. Joensuun yliopisto: käsityötieteen väitöskirja. Saatavissa [www-osoitteesta: URN:ISBN:978-952-219-113-7](http://www.osoitteesta: URN:ISBN:978-952-219-113-7).
- Kalela, J. 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalela, J. 2006. Muistitiedon näkökulma historiaan. Teoksessa Fingerroos; O., Haanpää, R., Heimo, A. & Peltonen, U-M. (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 67-93.
- Kataja, K. 1995. Historian ja antropologian välimaastossa. Teoksessa Kataja, K. (toim.) *Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9-27.
- Kaukinen, L. 2006. Materiaalisen kulttuurin tutkiminen käsityötieteessä – Tapauksena tekstiilien ja vaatetuksen tutkiminen. Ennen ja nyt – Historian tietosanomat. Teema: Materiaalisen kulttuurin historiaa. Verkkojulkaisu: [http://www.ennenjany.nett/2006\\_2/referee/kaukinen.html](http://www.ennenjany.nett/2006_2/referee/kaukinen.html). Haettu 9.11.2008.
- Kawamura, Y. 2004. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford: Berg.
- Kawamura, Y. 2005. *Fashion-ology; An Introduction to Fashion Studies*. New York: Berg.
- Kivikuru, U-M. 1996. *Vieraita lehtiä: aikakauslehti ajan ja paikan risteyksessä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Kiviniemi, K. 2001. Laadullinen tutkimus prosessina. Teoksessa Ikkunoita tutkimusmetodeihin II; näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin. Jyväskylä: PS-kustannus, 68-84.
- Kopisto, S. 1997. Moderni chic nainen: muodin vuosikymmenet 1920-1960. Helsinki: Museovirasto.
- Korkiakangas, P. 1996. Muistoista rakentuva lapsuus: agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1996. Conspicuous Inconspicuousness Discrete Elegance in Peircean Interpretation. Teoksessa Suojanen, U. (toim.) Clothing and Its Social, Psychological, Cultural and Environmental Aspects. Proceedings of a Symposium of Textiles, Clothing and Craft Design, Helsinki May 18-20, 1995. Department of Teacher Education, Research Raport no 161. University of Helsinki, 155-161.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1998. Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition. Helsinki: Akatiimi
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2000. Kuinka ulkonäkö kohtaa tulevaisuuden?. Futura 1/2000.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2001. Helsingin muotialongit. Teoksessa: Aav, M., Haavisto, R-L., Knorring, M. von., Vekkel, P. & Viljanen, E. (toim.) Visio ja taito. Suomalaisen muodin viisi vuosikymmentä. Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 5-9.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2002. Salonkimuoti lehdissä. Atelier Riitta Immonen kuvissa ja teksteissä 1945-1985. Hamina: Akatiimi.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2003a. Vaatetus, pukeutuminen ja muoti – ero ja erottamattomuus. Teoksessa: Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A.-M. (toim.) 2000. Vaatekirja. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsingin yliopisto, 109-138.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2003b. Vaate, muoti, taide ja käsityö. Teoksessa: Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A.-M. (toim.) 2000. Vaatekirja. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsingin yliopisto, 109-138.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2006. Käsityötuote.  
<http://www.helsinki.fi/~rkosken/kasityotuote.html>. Haettu 8.11.2008.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 2008. Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan. Helsinki: Multikustannus Oy.
- Kostiainen, A. 2001. Historian näkökulmat kohtaavat – liikkuvuuden historian tutkimus. Teoksessa Autio, S., Katajala-Peltomaa, S. & Vuolanto, V. (toim.) Historioitsijan arki & tutkimuksen prosessi. Tampere: Vastapaino, 69-84.
- Lappalainen, P. & Almay, M. 1996. Kansakunnan vaatettajat. Helsinki: Wsoy.

- Lehto, M-L. 1984. Muotipuku Helsingissä 1550-1950. Narinkka 1983. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.
- Lindfors, V. & Paimela, S-L. 2004. A la Mode. Muodin ja pukeutumisen sanakirja. Helsinki: Otava.
- Maisniemi, P. 1949. Pukuompeluoppi. Ammattienedistämislaitoksen ammattikirjoja 32. Helsinki:Otava.
- de Marly, Diana. 1980. The History of Haute Couture 150-1950. London: B T Batsford.
- Martin, R. 1990. Haute couture. Trademen's entrance. Paris: Editions Assouline.
- Martin, R. & Koda, H. 1995. Haute Couture. The Metropolitan Museum.
- Metsämuuronen, J. 2008. 3. painos. Laadullisen tutkimuksen perusteet. Helsinki: International Methelp.
- Moilanen, R. 2008. Ikääntyvien asiantuntijoiden hiljaisen tiedon tunnistaminen. Teoksessa: Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto; tietämistä, toimimista, taitavuutta. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura. 235-254.
- Nurmi, T. (toim.) 1998. Uusi Suomenkielen sanakirja. Jyväskylä: Gummerus.
- Nurminen, R. 2000. Intuitio ja hiljainen tieto hoitotyössä. Kuopion yliopiston julkaisuja E. Yhteiskuntatieteet 80. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Nuutinen, A. 2004. Edelläkävijät; Hiljainen, implisiittinen ja eksplisiittinen tieto muodin ennustamisessa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, A. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- O'Hara, Georgina. 1989. The Encyclopaedia of Fashion from 1840 to the 1980s. London: Thames and Hudson.
- Ollila, A. 1995. Mitä mikrohistoria on? Teoksessa Mäkinen, K & Rossi, L. (toim.) Rakkautta, ihanteita ja todellisuutta. Retkiä suomalaiseen mikrohistoriaan. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:42. Turun yliopisto, 7-14.
- Palmer, A. 2001. Couture & Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver: UBC Press.
- Peltonen, M. 1996. Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus. Teoksessa Ginzburg, C. Johtolankoja Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista. Helsinki: Gaudeamus, 7-34.
- Peltonen, M. 1999. Mikrohistoriasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, M. 2006. Mikrohistorian lajit. Teoksessa Fingerroos, O.; Haanpää, R., Heimo, A. & Peltonen, U-M. 2006. (toim.) Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 145-171.

- Portelli, A. 2006. Mikä tekee muistitietotutkimuksesta erityisen?. Teoksessa Fingerroos, O.; Haanpää, R., Heimo, A. & Peltonen, U-M. 2006. (toim.) Muistitietotutkimus. Metodologiaa kysymyksiä. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 49-64.
- Pylkkänen, R. 1982. Säätyläisnaisten pukeutuminen Suomessa 1700-luvulla. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 84. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Rosenblom, N. 1984. A World History of Photography. New York: Abbeville Press.
- Roselle, B, du. 1980. La Mode. Paris: Imprimerie nationale.
- Rovio, T. 2006. Ateljeepukujen eleganssia. Tampere: Tampereen museot.
- Räsänen, R. 1995. Kansannaiset kuvissa. Teoksessa Tuomisto, A. & Uusikylä, H. Kuva, teksti ja kulttuurin näkeminen. Tietolipas 141. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salo, M. 2001. Kuvat kutsuvat muotiin. Teoksessa Aav, M., Haavisto, R-L., Knorrning, M. von, Vekkele, P. & Viljanen, E. (toim.) Visio ja taito. Suomalaisen muodin viisi vuosikymmentä. Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 13-15.
- Salo, M. 2005. Muodin ikuistajat. Muotokuvaus Suomessa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 78. Helsinki.
- Severa, J. & Horswill, M. 1989. Costume as material culture. Dress (15), 51-64.
- Shaeffer, C. B. 1994. Couture Sewing Techniques. Newtown CT: Taunton.
- Shaeffer, C. B. 1997. High-Fashion Sewing Secrets from the World's Best Designers. Pennsylvania: Rodale Press.
- Silpala, E. 1990. Kenttätyö ja esineanalyysi arteologian tutkimusmenetelminä. Teoksessa: Artelogi 1. Hämeenlinna: Suomen käsiteollisuuden ammatti-, kulttuuri- ja tutkimusseura ry.
- Soikkanen, T. 1995. Historiankirjoituksen ”etulinja” reaaliaikaan. Teoksessa: Soikkanen, T. 1995. (toim.) Lähihistoria; teoriaan, metodologiaan ja lähteisiin liittyviä ongelmia. Turun yliopiston Poliittisen historian tutkimuksia 1, 104-129.
- Sproles, G. & Burns, L. 1994. Changing appearances: understanding dress in contemporary society. New York: Fairchild.
- Steele, V. 1998. Paris Fashion. A Cultural History. Oxford: Berg.
- Tarrant, N. 1994. The Development of Costume. London: Routledge.
- Taylor, L. 1998. Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History. Fashion Theory 2 (4), 337-358.
- Teerisuo, I. 1966. Taitava tyttö ompelee ja pukeutuu hyvin. Porvoo: WSOY.
- Tinkler, N. 2007. Vanukirjonnan käsikirja, pistot, ompeleet, tikkaaminen. Vainikainen, V. (suom.) Karkkila: Mäkelä Oy.

- Toom, A. 2008. Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun. Teoksessa: Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto; tietämistä, toimimista, taitavuutta. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 33-58.
- Toom, A. & Onnismaa, J. 2008. Johdanto. Teoksessa: Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto; tietämistä, toimimista, taitavuutta. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 9-17.
- Toom, A., Onnismaa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. Hiljainen tieto; tietämistä, toimimista, taitavuutta. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.
- Töyry, M. 2005. Varhaiset naistenlehdet ja naisten elämän ristiriidat. Neuvotteluja lukijasopimuksesta. Helsingin yliopiston viestinnän julkaisuja 10. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Uotila, M. 1994. Pukeutumisen kuva: Fenomenologis-eksistentiaalinen lähestyminen pukeutumiskuvien tekemiseen ja tulkintaan. Helsingin yliopisto käsityötieteen väitöskirja.
- Uotila, M. & Koskennurmi-Sivonen, R. 2007. Pukeutuminen. Teoksessa Tiitta, A. (päätoim.) Maamme Suomi. Helsinki: Weilin & Göös, 183-192.
- Vainio-Korhonen, K. 1998. Käsin tehty – miehelle ammatti, naiselle ansioiden lähde. Käsityötuotannon rakenteet ja strategiat esiteollisessa Turussa Ruotsin ajan lopulla. Historiallisia tutkimuksia 200. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Vasama, M., Saarto, M., Tarpila, H. & Ahtimo, Maija. (toim.) 1972. Suuri ompelu- ja käsityökirja. 3.painos. Hämeenlinna: Karisto.

### **Julkaisemattomat lähteet:**

- Gummerus, A. 2006. Uskollinen unelma ja Paratiisilintu. Suunnittelijoiden mielikuvat yksilöllisen vaateen suunnitteluprosessissa. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.
- Immonen, S. 2004. Jännemmän näköinen vaate; Yksilöllisen vaateen suunnittelu ja valmistus Bertha Puiston ateljeessa. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1979. Naisen muotipuku Suomessa 1890-1910. Helsingin yliopisto: Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

## KUVIOT JA KUVAT

- Kuvio 1. Viitekehys.
- Kuva 1. Kaarlo Forsman muotisalonsa alkuaikana kuvattuna salongissaan. Seura 7/1953, 3.
- Kuvio 2. Ateljeetyön ja ompelutoiminnan tyypittelyä.
- Kuva 2. Forsmanin talo West Endissä. Kuva Olavi Kaskisuo, Jaana 5/1967, 22.
- Kuva 3. Forsmanin kodin salonki. Kuva Olavi Kaskisuo, Jaana 5/1967, 21.
- Kuvio 3. Koskennurmi-Sivosen (2003b, 127) VIK-malli DeLongin (1998) ABC-mallia mukailleen.
- Kuva 4. Forsmanin upea koti toimi etenkin salongin alkuaikojen muotikuvien taustana. Kuvassa aikansa huippumalli Nora Mäkinen vuonna 1949. Kuva Pietinen, Kopisto 1997, 71.
- Kuva 5. Kaarlo Forsmania kutsuttiin Suomen Dioriksi. Kuva Antti Taskinen/ Suomen kuvapalvelu Oy, Rovio, 2006, 22.
- Kuva 6. Kaarlo Forsman ja hänen daaminsa ja salonkinsa modisti Lili Rinne Forsmanin talossa kuvattuna salongin henkilöstökutsuilla. Neiti Rinteellä yllään salongissa valmistettu puku. Kuva Leena Oksanen, Leena Oksasen arkisto.
- Kuva 7. Salongin ompelijoita työnsä äärellä 1970-luvulla. Räätäli Mirja Saarela toisena vasemmalta, kolmantena salongin pitkäaikaisin työntekijä pukuompelija Anni Porttila. Pukuompelija Leena Oksanen toisena oikealta. Muut työntekijät kuvassa ovat harjoittelijoita, joiden paikka oli aina vanhemman ompelija vieressä (Perkiömäki 14.1.2010). Mirja Saarelan arkisto.
- Kuva 8. Forsman sovittaa Tea Istalle näytelmäpukua yhdessä sovittajan, neiti Sibakovin kanssa. Kuva Jussi Pohjakallio, Eeva 3/1965, 25.
- Kuva 9. Muotinäytös salongissa. Maria Melin esittelee kuuluisaa kauniin keltaista pukuaan, jota käytti myöhemmin presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla. Alkujaan Melin ei pitänyt puvusta eikä etenäkään sen väristä. Kuitenkin siitä tuli hänen luultavasti tunnetuin ja kiitellyin juhlapukunsa. (Perkiömäki 25.6.2009.) Helsingin Sanomat 1.11.1980, 26.
- Kuva 10. Couturier Christobal Balenciagan vuoden 1967 malli toilena ja valmiina pukuna. Kaarlo Forsman käytti samaa muotoilutekniikkaa suunnitellessaan salonkinsa pukuja. Kuva Brian Gulick, Shaeffer 1994, 6.
- Kuva 11. Hihalappu. Puku 13, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 12. Luultavasti teollisesti valmistettu hihalappu. Puku 19, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 13. Hihalapun kaava vuodelta 1949 (Maisniemi 1949, 269).
- Kuva 14. Hihalapun kiinnitys puvun kädentielle. Maisniemi 1949, 272.
- Kuva 15. Vyötärölinjan pitäjä. Puku 5, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 16. Vyötärölinjan pitäjä on kiinnitetty selvästi hameen vyötäröä tiukemmalle. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 17. Vyötärölinjan pitäjä on kiinnitetty käsin puvun pystysaumojen varoihin, metalliluukujen viereen. Puku 14, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 18. Alusvaatteiden olkainten pitäjä. Vasama & al. 1972, 87.
- Kuva 19. Alusvaatteiden olkainten pitäjät. Puku 1, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.

- Kuva 20. Rööri -nimisen puvun alusvaatteiden olkainten pitäjät. Puku 2, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu
- Kuva 21. Salon Forsmanin merkki. Puku 10, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 22. Salon Formanin pakkauslaatikko. Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 23. Lähikuva pakkauslaatikon tekstistä ja logosta. Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 24. Etupisto. Hietala 1977, 133.
- Kuva 25. Polveileva etupisto. Hietala 1977, 135.
- Kuva 26. Luotospisto. Hietala 1977, 131.
- Kuva 27. Jälkipisto. Hietala 1977, 126.
- Kuva 28. Päärmepisto. Hietala 1977, 134.
- Kuva 29. Päärmepisto piilopistona, Hietala 1977, 134.
- Kuva 30. Pykäpisto. Hietala 1977, 132.
- Kuva 31. Pykäpisto päärmeeen sisältä ommeltuna. Hietala 1977, 128.
- Kuva 32. Aitapisto päärmeeen reunan päälle ommeltuna. Hietala 1977, 135.
- Kuva 33. Aitapisto päärmeeenvaran sisältä ommeltuna. Hietala 1977, 136.
- Kuva 34. Vuoropisto. Hietala 1977, 128.
- Kuva 35. Napinläpipisto. Hietala 1977, 132.
- Kuva 36. Tiivistyspistot. Hietala 1977, 125.
- Kuva 37. Poikkileikkauskuva yksitaitteisesta päärmeeestä. Puku 1.
- Kuva 38. Kaarevan helmapäärmeeen laskostus. Teerisuo 1965, 79.
- Kuva 39. Poikkileikkauskuva yksitaitteisesta päärmeeestä, jonka mukana kulkee vuorikangas. Puku 13.
- Kuva 40. Poikkileikkauskuvassa ohuista kankaista ommeltujen pukujen helmapäärmee. Puku 23.
- Kuva 41. Sifonkipuvun kaunis helmapäärmee. Nurjalle puolelle jää näkyviin kaksi tiheää ommelta. Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 42. Piilopistoin ommeltu kiertopäärmee. Kiiltävä puoli on puvun nurja puoli. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 43. Poikkileikkauskuva iltapuvun helmarakenteesta erilaisine ompeleineen. Puku 16.
- Kuva 44. Poikkileikkauskuva helmapäärmeeestä, jossa pukukankaasta leikattu kaitale kiinnittyy miehustakankaaseen polveilevin etupistoin. Puvun vuori kiinnittyy helmassa miehustakankaasta erilleen, vaikka muuten vuori kulkee ”saumasta saumaan” vetoketjuhalkion alapäähän saakka. Puku 11.
- Kuva 45. Viimeistelty helmapäärmee. Alla oikealta puolelta, päällä nurjalta puolelta nähtynä. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 46. Poikkileikkauskuva räätälintyönä valmistetusta hameen helmasta. Puku 12.
- Kuva 47. Räätälintyönä valmistetun hameen helma. Puku 10, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 48. Poikkileikkauskuva pitsipuvun helman tyllikaitaleella käännetyistä helmasta. Puku 7.
- Kuva 49. Tyllikaitaleella huoliteltu pitsipuvun helma. Puku 7, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 50. Poikkileikkauskuva ripsinauhalla käännetyistä helmapäärmeeistä. Puvun 18 hame.
- Kuva 51. Poikkileikkauskuva korkkiruuvimaisesti drapeeratun puvun helmarakenteesta. Oikeanpuolen pistot jäävät seuraavan drapeerauskaitaleen alle. (kts. kuva puvusta 97). Puku 2.



- Kuva 52. Sivusaamaan rumasti koneompeleella kiinnitetty vetoketju. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 53. Vetoketjun ompelu. Puku 19, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 54. Vetoketjuhalkion poikkileikkauskuva. Puku 3.
- Kuva 55. Erikoinen vetoketjurakenne. Puku 1, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 56. Vetoketjuhalkion yläosan poikkileikkauskuva. Puku 1.
- Kuva 57. Vetoketjuhalkion alaosan poikkileikkauskuva. Puku 1.
- Kuva 58. Vetoketjuhalkio puvun nurjalta puolelta kuvattuna. Puku 2, Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 59. Poikkileikkauskuva puvun 2 vetoketjuhalkiosta.
- Kuva 60. Vetoketjuhalkion varat muodostuvat aukileikatusta, muotolaskoksesta. Puku 4. Haiharan nukke- ja pukumuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 61. Hameen vetoketjuhalkio muodostuu vyötärömuotolaskoksesta. Puvun 18 hame. Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 62. Suuri osa puvun saumoista on valmistettu pitsityöskentelynä. Puku 7, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 63. Pitsikappaleet yhdistetään toisiinsa asettamalla ne päällekkäin siten, että niiden kuviot ovat kahdakkain. Shaeffer 1994, 43.
- Kuva 64. Kuvassa keskellä poikittain kulkee pitsityöskentelynä valmistettu sauma. Puku 5. Pohjois-Pohjanmaan museon kokoelmat. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 65. Lenita Airisto hääpuvussa Me Naiset-lehden kannessa. Kuva rajattu eri tavalla kuin alkuperäisessä lehtikuvassa. Kuva Trond Hedström, Me Naiset 1/1962.
- Kuva 66. Kaarlo Forsmanin suunnittelema, pitsityöskentelynä valmistettu teatteripuku. Näytelmä oli Arthur Millerin paljon puhuttu Jälkeen syntiinlankeemuksen. Pukua sovitetaan näytelmän Maggieille, Tea Istalle. Kuvassa tulosta tarkastelee Kansallisteatterin kampaaja Lilja Kurppa ja helmaa kääntää Forsmanin sovittaja neiti Sibakov. Kuva Jussi Pohjakallio, Eeva 3/1965, 24.
- Kuva 67. Poikkileikkauskuva ”saumasta saumaan” vuoritettun puvun keskitakasaumasta. Puku 3.
- Kuva 68. Vuori kulkee ”saumasta saumaan” myös puvun 14 helman laskostuksessa.
- Kuva 69. Vetoketjun kohdalla vuori kulkee ”saumasta saumaan”, minkä jälkeen vuori on käännetty aukileikkauksen avulla miehustakankaasta erilleen. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 70. ”Saumasta saumaan” organzalla vuoritettu puvun sisätyötä. Puku 3, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 71. ”Saumasta saumaan” vuoritettu hame. Kuvassa nurinpäin. Puku 12, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 72. Vuorikangasmuotokaitalein huoliteltu pään- ja kädentie. Puku 1, Helsingin yliopistomuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 73. Vuorikangasmuotokaitaleella huolitellun pääntien poikkileikkauskuva. Puku 1.
- Kuva 74. Vuorikangasmuotokaitaleet huolittelevat puvun olkaimet ja yläreunan. Puku kuvassa nurinpäin. Puku 17, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.

- Kuva 75. Räätilintyönä valmistetun jakun hihan kiinnitys päämepistoin. Puku 12, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 76. Jakun vuorin selän väljyyslaskosta kiinnitettiin vyötäröltä laskoksen päältä ommelluin aitapistoin. Puku 12, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 77. Poikkileikkauskuva aineiston takin etureunasta. Kuvassa näkyy takin eri kerrokset ja niiden kiinnitys. Puku 9.
- Kuva 78. Duchesse-iltapuvun näyttävä helmikirjonta. Puvun nimi on ”Unohtumaton valssi”. Tässä puvussa Brasilian ministerin puoliso Mme Jobin esiintyi presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla. Kuva Pauli Huovila, Eeva 1/1956.
- Kuva 79. La Fontana -puvun suihkulähteen satojen pisaroiden tapaan säihkyvä koristehelmikirjonta. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 12/1963, 55.
- Kuva 80. Rouva Benita Sohlbergin esittelemän iltapuvun sivuissa näyttävä helmikirjonta. Runsaudessaan tyyppillistä Salon Forsmanin 60-luvun helmikirjontaa. Rouva Sohlberg käytti pukua itsenäisyyspäivän vastaanotolla vuonna 1966. Kuva Kristian Runeberg, Jaana 5/1967.
- Kuva 81. Puvun kirjonnat on saatu kolmiulotteisiksi pujottamalla paksua villalankaa lasihelmirivistöjen sisään. Puku 1, Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 82. Saman puvun kirjonnassa käytettiin erilaisia helmiä ja strasseja eri väreissä näyttävän lopputuloksen saamiseksi. Puku 16, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 83. Helmiä pujotettiin jonoksi ja kuljetettiin villalangan yli useiden helmien ryppäinä. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 84. Nurjalta puolelta helmikirjontapistot näyttävät lennokkailta. Puku 13, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuvat 85 ja 86. Kirjonta peittää leikkauksia, jolloin syntyy illuusio puvun veistämistä kantajansa ylle. Puku 13, Kansallismuseo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuvat 87 ja 88. Helmikirjonta osana puvun leikkauksia. Puku on valmistettu 70-luvulla näyttökseen. Hihat on lisätty 80-luvulla. Ne valmisti Leena Oksanen. Puku 16, Kansallismuseo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuva 89. Nurjalta näkyvät puvun taidokkaat vartalon kaarevat pystyleikkaukset. Puku 16, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuvat 90 ja 91. Puvun leikkauksia myötäilevä kirjonta. Puku 19, Kansallismuseo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuvat 92 ja 93. Puvun yläosan empireleikkaukseen rajoittuva kirjonta edestä ja takaa. Puku 21, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 94. Vyötärön poikkileikkausta myötäilevä helmikirjonta. Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.
- Kuvat 95 ja 96. Puvun yläosan korsettimaiset pystyleikkaukset ovat osa helmikirjontapintaa. Puku 17, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuvat 97 ja 98. Hennonkeltaisesta villakreppisen puvun idea on vinoon leikatusta, pehmeästä putkimaiseksi taitetusta kaitaleesta korkkiruuvimaisesti valmistettu drapeeraus. Siitä myös puvun nimi Rööri. Puvun nurjapuoli paljastaa käsin ommellut, drapeerauksia kiinnittävät pistot. Puku 2. Helsingin yliopistomuseon. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 99. Salon Forsmanin vuoden 1950 näyttöpuku Korkkiruuvi. Nimi kuvaa oivallisesti puvun valmistuksessa käytettyä drapeeraustekniikkaa. Mallina Nora Mäkinen. Viuhka 12/1950, 18.

- Kuvat 100, 101. Puvun ylälantiolle sijoitettu laskosmainen drapeeraus. Puvun nurjalta puolelta hahmottuu drapeerauksen muotoiltu olemus. Puku 5, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuva 102. Puvun yläosan laskostettua drapeerausta. Puku 23, yksityisomistus. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 103. 80-luvun laskostettua drapeerausta luonnonsilkkipuvun yläosassa. Ilta Sanomat 30.11.1982.
- Kuva 104. Hääpuvun yläosa on drapeerattu 40-lukulaiseen tyyliin miehustastaan. Puku 6, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 105. Luonnonsilkkinen iltapäiväpuku, jossa on erikoisesti yhdestä kappaleesta drapeerattu päälliosa. Harvoja lehdistöaineiston arkisia asuja, joihin Forsman on loihtinut drapeerausta. Kuva Pentti Unho, Eeva 12/1957, 34.
- Kuva 106. Taftipohjaisesta sametista valmistettu iltapuku, jonka miehustassa ja lantiolla on näyttävää drapeerausta. Salon Forsmanin näytöspuku vuodelta 1950. Kuva Valokuvaamo Pietinen, Eeva 1/1950, 20.
- Kuva 107. Sifonkisen iltapuvun miehustan taidokas drapeeraus on yhdestä kappaleesta tehty. Helsingin sanomat 1.11.1980, 26.
- Kuva 108. Runsaasti drapeerattu puku edustaa tyypillisintä Forsmanin drapeeraustyyliä. Drapeeraukset näyttävät pysyvän ilmavasti paikoillaan kuin itsestään. Puku vuodelta 1950. Viuhka 12/1950, 19.
- Kuvat 109, 110. Nauhakujan avulla drapeerattu lyhyt juhlapuku. Puku 22, yksityisomistus. Kuvat Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 111. Puvun drapeeraus on muunneltava. Puku 22, yksityisomistus. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuvat 112, 113. Kiinni ommeltuja aaltomaisia drapeerauksia takin pystykauluksessa ja niskassa. Puku 9, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuva 114. Villakangastakin näyttävä hihan drapeeraus. Puku 9, Pohjois-Pohjanmaan museo. Kuvat Satu Lahti.
- Kuva 115. Kiinniommeltua, aaltomaista, pystysuuntaista drapeerausta takin selässä. Mirja Saarelan omistamassa ja valmistamassa, Kaarlo Forsmanin muotoilemassa villakangastakissa. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 116. Salon Forsmanin kesäinen, yläosastaan taitavasti poimutettu ja helmin kirjailtu silkisifonkipuku. Mallina Anita Sohlberg. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 6/1962 kansikuva.
- Kuva 117. Taidokkaasti musliinista drapeerattuun pukuun kuuluu puvun kankaasta valmistettu krimiturkiksen tapaan poimutettu jakku. Mallina Riitta-Mai Harola. Kuva Trond Hedström, Arps, Eeva 1/1959, 32.
- Kuvat 118,119. Krimiturkispintaa muistuttavaa poimutusta. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 120. Poimutetun yläosan nurjalla puolella näkyvät selvästi vapaasti käsinommellut, poimutusta kiinnittävät pistot. Puku 15, Kansallismuseo. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 121. Upeasti kohopoimutettu morsiuspuku. Salongin näytöspuvun nimi on yksinkertaisesti Morsian. Kuvan rajaus ei vastaa lehdessä julkaistua kuvaa. Kuva Matti Saves, Uusi Suomi 17.10. 1982.
- Kuva 122. Samantapaista smokkipoimutusta kuin kuvassa 121 olevan morsiuspuvun helmassa. Kuva Friederike Meyer, Deutschen Bekleidungs-Akademie München von der 2007, 78.
- Kuva 123. Rulopitsiä kotelomekon pään- ja kädenteillä 60-luvulta. Puku 11, Designmuseo. Kuva Satu Lahti.

- Kuva 124. Esimerkki vuoden 1948 rulotyöstä. Shampanjaanvärisen silkki-asun kimonomallisen takin etureunat on viimeistelty rulopitsillä. Mannekiinina aikansa huippumalli Nora Mäkinen. Kuva Pietinen, Hopeapeli 1/1948, 18.
- Kuva 125. Rulotyöskentely kiinnittää huomion puvun yläosaan ja vyötärölle. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 12/1963, 54.
- Kuva 126. Luonnonsilkkinen iltapuvun nimeltään Tahiti erikoisuutena on vyötärön kapeat, helmin kirjoitetut ruloos, jotka ovat samaa kappaletta kuin puku. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 1/1966, 49.
- Kuva 127. Afrodite nimisen puvun edustan v-kuvio on punottu taitavasti ruloosista. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 88.
- Kuva 128. Kaarlo Forsmanin lyijyllä sovituskankaalle piirtämä rulotyöluonnos. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 129. Rulopitsi nurjalta. Puku 11, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 130. Rulopitsiä. Puku 11. Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 131. Samettinen ruloosin huolittelee puvun helmaa Kaarlo Forsmanin suunnittelemassa luonnonsilkkimusliinista valmistetussa puvussa. Pukuompelija Leena Oksasen taidonnäyte. Kuva Esko Keski-Oja/Lehtikuva, Kodin Kuvalehti 8.1.1980.
- Kuva 132. Poikkileikkauksen kuva ruloosista.
- Kuva 133. Villakankaasta valmistetussa näytöspuvun jakussa on matlasseekirjontaa kauluksessa, etureunassa ja helmassa. Kuva Valokuvaamo Pietinen, Eeva 1/1950.
- Kuva 134. Salon Forsmanin matlasseen työskentelyä. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 135. Matlasseen työskentely nurjalta. Kuvassa näkyy selvästi ommeltujen kuvioiden väliin pujotetut puvunväriset villalangat. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 136. Salongin oma, virkatulla silmukaketjulla somistettu nappi. Puku 10. Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 137. Salon Forsmanin ruloosilla somistettu nappi. Puku 11, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 138. Salongin oma nappi saatettiin koristella myös pienin lasihelmihapsuin. Taimi Perkiömäen arkisto. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 139. Nappia varten leikatut ympyrät asetetaan oikeat puolet vastakkain ja niiden keskelle ommellaan käsin puurenkaan sisäympyrää hiukan pienempi ympyrä.
- Kuva 140. Ommellun ympyrän sisus leikataan auki ja aukileikkauksen kautta toinen ympyräkappale kuljetetaan oikealle puolelle.
- Kuva 141. Napin vuori käännetään päälliosan kankaan päälle napin alaosaan niin, etteivät sen reunat näy napin päällipuolelle. Alakangas kiinnitetään käsin päälliosan kankaaseen päärmepistoin. Virkattu ketjusilmukkanauha tai ruloonauha asetetaan seuraavaksi säteittäin napin keskusreiän kautta ja kiinnitetään nappiin käsin.
- Kuva 142. Napin kanta. Puvun 10 nappi, Designmuseum. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 143. Tellervo Koiviston itsenäisyyspäiväjuhlan puku vuodelta 1982. Kreppisidoksisesta kankaasta valmistettu strutsinsulka-plyymillä koristeltu puku. Samantyyppinen iltapuku esiintyy kuvassa 131. Seura 10.12.1982, 2.
- Kuva 144. Paksusta luonnonsilkistä valmistetun puvun helmaa koristavat haahkanuntuvat. (Perkiömäki 25.6.2009). Uusi Suomi 30.11.1984.

- Kuva 145. Monte Carlo -nimisen shifongista valmistetun cocktailpuvun helmassa on värjätty strutsinsulkareunus. Kuva Ensio Liesimaa, Eeva 1/1966, 48.
- Kuva 146. Smaragdi on valmistettu nimensä värisestä ottomaanista. Tunikan reunassa on strutsinsulkia. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 88.
- Kuva 147. White Ladyn materiaali on paksua valkoista luonnonsilkkiä. Koristeena pieniä strutsinsulkia, jotka liike saa väreilemään iloisesti. Kuva Volker von Bonin, Eeva 2/1968, 89.

## **TAULUKOT**

- Taulukko 1. Lehdistöaineiston kuvien salonkipukujen muotojen, materiaalien ja koristelujen analyysitaulukko.
- Taulukko 2. 1900-1960-lukujen ompelutoiminnan ja ateljeeompeleen eri osa-alueiden vertailua.
- Taulukko 3. Kirjonnin ja muiden koristelun tekniikoiden ilmeneminen Salon Kaarlo Forsmanin muotikuvissa lehdistöaineistossa.

## **LIITTEET**

Liite 1, Pukuaineisto

Liite 2: Pukuaineiston tiedonantokortti

Liite 1  
PUKUAINEISTO



Puku 1



Puku 4



Puku 7



Puku 2



Puku 5



Puku 8



Puku 3



Puku 6



Puku 9

PUKUAINIESTO



Puku 10



Puku 13



Puku 16



Puku 11



Puku 14



Puku 17



Puku 12



Puku 15



Puku 18

PUKUAINIESTO



Puku 19



Puku 22



Puku 20



Puku 23



Puku 21



**Mikä vaate:** Cocktailpuku

**Valmistumisvuosi:** luultavasti 60-luku

**Käyttövuodet:**

**Käyttötilanteet:** Luultavasti Marita Lindahlille valmistettu salongin näytöspuku

Kuvat puvusta edestä ja takaa



Kuva 360



Kuva 369

**Vaateen malli ja muoto:**

Kotelomallinen cocktailmekko, jossa avoin selkä ja matala dekoltee. Puvussa ei ole hioja, vaan epäsymmetriset olkaimet, joiden myötä vasen olkapää peittyi hiukan. Pituudeltaan puku on polvipituinen.

**Materiaalit ja kankaan kuviointi:**

Puku on valmistettu vaaleankeltaisesta villakreppikankaasta. Vuori on vuorisilkistä. Kankaassa ei ole kuviointia.

### **Puvun sanallinen kuvaus:**

Puku on kokoa 36 tai pienempi, asiakas on ollut lyhyt ja pieni kokoinen. Haalean sitruunankeltainen kotelomallinen puku on draperattu kauttaaltaan erillisillä, vinoon langansuuntaan leikatuilla, n. 9-10 cm leveillä, kaksinkertaisilla kaistaleilla. (Kaistale kaksinkerroin n. 9-10 cm.) Drapeerauksen suunta kulkee vasemmasta helmasta ylös oikealle n. 45 asteen kulmassa. Drapeerauskaistaleet kiinnittyvät vuorikankaaseen jälkipistoin. Ennen kiinnitystä jokaisen kaksinkerroin taitetun kaistaleen saumanvarat on huoliteltu yhteen luotospistoin. Koko puvussa kaistaleita on jatkettu huomaamattomasti vain 4:ssä kohdassa; 1 jatkokohta on puvun vasemmassa sivussa, 3 takana. Luultavasti materiaalin säästämiseksi. Puvussa on pyöreä, sekä edestä, että takaa hyvin avoin pääntie. Takaa pääntie on luultavasti paljastanut asiakkaan selkää lapaluiden alle saakka. Puvussa ei ole hihoja, mutta epäsymmetrisistä olkaimista ainakin vasen näyttää laskeutuvan peittämään olkapäätä. Pituudeltaan puku on polvimittainen. Puku kiinnittyy selästä metallivetokeyjulla, jota varmistaa hakanen ja neppari. Vetoketju kulkee vinosti oikealta vasemmalle drapeerauskaistaleen reunaa seuraten. Alaosastaan vetoketju ulottuu etukappaleen puolelle ja päättyy keskiselkään. Vetoketjun pituus on 40 cm. Pääntie ja kädentiet huolituvat vuorin ja vuorikankaasta leikatun muotokaitaleen avulla. Muotokaitale kiinnittyy vuorin päälle käsinompelein. Puvun helmakin on huoliteltu vuorikankaasta leikatulla kaitaleella. Kaitale on kiinnitetty sekä koneompeleella että käsinompelein.

### **Vaatteen yksityiskohdat, kuten drapeeraukset, kirjonnat ja koristelut:**

Puvun koristeellinen idea on vinottain 45 asteen kulmassa vasemmalta oikealle nousevat kaistaleista rakennetut taidokkaat drapeeraukset. Drapeeraukset on muoloiltu asiakkaan päälle vuorikangas-alunpukuun kiinnittämällä. Drapeerauskaistaleet kiinnittyvät vuorikankaaseen tiheästi ommelluin jälkipistoin. Drapeeraus kuvattu tarkemmin yllä.

### **Tarkka kuvaus kirjonnasta:**

Kuvia yksityiskohdista:



kuva 436



kuva 437



kuva 443



kuva 445



kuva 446



kuva 449



kuva 462



kuva 466



## **Vaatteen ompelulliset rakenteet:**

### **Saumanvarat:**

Drapeerauksissa n. 1 cm:n saumanvarat. Vuorin saumanvarat kuvattu vuorikohdassa.

### **Helmapäärmeet:**

Kts Helmapäärmeen poikkileikkauskuva A-A.

### **Reunat:**

Kädentien ja pääntien reuna huoliteltu vuorikangas muotokaitaleella kts. Kädentien poikkileikkauskuva B-B.

### **Kiinnitykset:**

Puku kiinnittyy selästä viistosti drapeerauskaistaleen muotoa seuraavalla metallivetoketjulla. Poikkileikkauskuva C-C. Vetoketju on kiinnitetty vuorikankaaseen. Sen pituus on 40 cm. Lisäksi selässä, vetoketjun yläpäässä on drapeerauskaistaletta, joka peittää vetoketjua, kiinnittämässä metallineppari ja metallihakanen. Hakasesta on puvussa metallinen koukkupuoli, jolle on tehty napinläpipistoin hakaslenkki. Vetoketju kiinnittyy pienin jälkipistoin ja sen reunat on kiinnitetty erikseen päärmepistoin.

### **Muotolaskokset:**

Puvulle muotoa antavat muotolaskokset ovat vuorikankaassa. Ohuita pitkittäisiä vartalomuotolaskoksia on käytetty sekä edessä että takana epäsymmetrisesti poistamaan väljyyttä tarvittavilta kohdilta. Lisäksi vuorissa on kerätty pystysuuntaista väljyyttä vaakasuuntaisella muotolaskoksella

rintojen välistä. Muotolaskos ulottuu rinnan korkeimmalta kohdalta toisen rinnan vastaavalle kohdalle poistaen eniten väljyyttä rintojen välistä.

### **Painojen käyttö:**

### **Vuorin ompelu ja kiinnitys:**

Vuori on kiedottu asiakkaan päälle lähes yksinomaan yhestä kappaleesta. Vasempaan selkäkappaleeseen on lisäksi liitetty 2 viistotettua kaistaletta, jotka levenevät keskiselästä helmaa kohden. Helmassa yhden kaistaleen leveys on n. 8cm:ä. Kaistaleet yhdistävän sauman saumanvarat ovat n. 3cm ja ne on huoliteltu luotospistoin. Muuten vuorikankaan ompelussa on käytetty 1cm:n saumanvaroja, eikä niitä ole huoliteltu, koska niissä on käytetty kankaan hulpiota taidokkaasti hyväksi. Lisäksi vuoriin on ommeltu ylimääräiset vuorikaistaleet molempien kädenteiden alle antamaan väljyyttä. Kaistaleet on kiinnitetty erikoisesti koneompeleella vuorin päälle ja huoliteltu luotospistoin. Kaistaleen kärki jää hassusti lepattamaan vuorin vasemman kädentien alla. Oikean kädentien alareunassa kaistaleen saumanvarat kiinnittyvät vetoketjun kanssa.

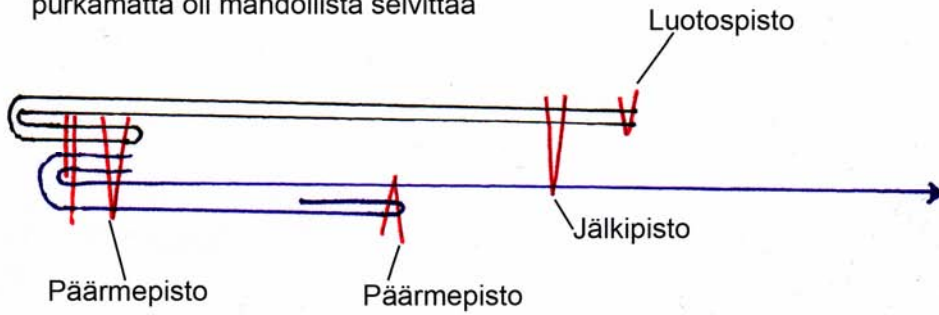
### **Erikoisuudet:**

Olkaimissa useita rintaliivien olkainten pidikkeitä. Forsmanilla ollut ainakin yhdessä aikaisemmassa näytöksessä samaan tapaan tehty hame. Esittelijänä tuolloin Nora Mäkinen.

Poikkileikkauskuvia:

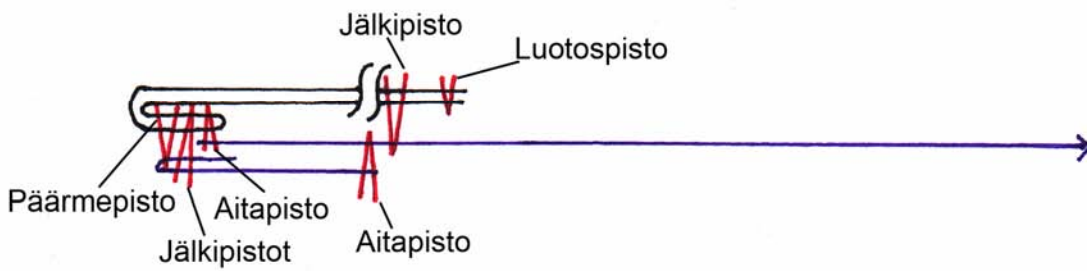
A-A

HELMAPÄÄRME, niin tarkkaan kuin purkamatta oli mahdollista selvittää



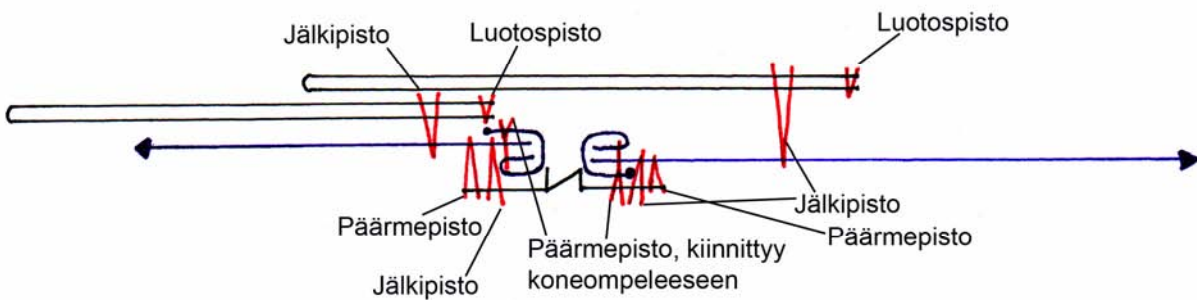
B-B

KÄDENTIE



C-C

VETOKETJUN KIINNITYS



Ompelullisten rakenteiden kuvia



kuva 421



kuva 424



kuva 442



kuva453



kuva 460