Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 31

Damastin traditio ja innovaatio

Tekstiilitaiteilija Dora Jungin toiminta ja damastien erityisyys

Päivi Fernström

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Helsingin yliopiston käyttäytymistieteellisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi osoitteessa Siltavuorenpenger 10, auditorio 1, perjantaina marraskuun 30. päivänä 2012 klo 12.

Esitarkastajat:
Dosentti Sanna Kaisa Spoof
Dosentti Marketta Luutonen
Vastaväittäjä:
Professori Sinikka Pöllänen, Itä-Suomen yliopisto
Kustos:
Professori Pirita Seitamaa-Hakkarainen, Helsingin yliopisto

2012
Helsingin yliopisto
Käyttäytymistieteellinen tiedekunta
Opettajankoulutuslaitos

Kansikuva: Dora Jung, Festivo (Påfågel), 1965, 46 x 34 cm, Tampella. Kuva PF.

© Päivi Fernström
ISBN 978-952-10-8334-1 (nid.)
ISBN 978-952-10-8376-1 (PDF)
ISSN L 1798-713X
ISSN1798-713
Unigrafia, Helsinki 2012

Tiivistelmä

Tutkimuksen kohteena on suomalaisen tekstiilitaiteilija Dora Jungin, 1906–1980, käsityöllinen ja teollinen toiminta sekä hänen damastiensa kehittymiskaari. Dora Jungia on aikalaiskirjoituksissa kuvailtu damastin uudistajana, hänen kudoksiaan damastitaiteen renessanssina ja hänen damastien kudontaa ”dorajung-tekniikkana”. Tutkimus selvittää vanhan ja arvostetun damastikudonnan vaiheittaista siirtymistä Etelä-Euroopasta Pohjolaan ja tuo esille rakenteita, jotka ovat vaikuttaneet damastiin Suomessa. Dora Jungin toiminnassa keskityn sen muutokseen vaikuttaneisiin tekijöihin ja käsin kudonnan merkitykseen kansallisessa viitekehyksessä peilaten tätä eurooppalaisen damastitaiteen jatkumoon.

Dora Jung opiskeli Helsingissä Taideteollisuuskeskuskoulun tekstiilitaiteen osastolla 1929–1932. Ennen tekstiilitaiteen opintojaan hän opiskeli Suomen Käsityön Ystävien kudontakoulussa. Hän perusti valmistumisvuonaan 1932 oman kudonta-ateljeen nimellä Dora Jung Textil. Kutomossa valmistettiin sisustustekstiilejä, kirkkotekstiilejä, 1950-luvulta alkaen uniikkeja tekstiiliteoksia julkisiin tiloihin ja joitakin vapaita taidetekstiilejä. Jung teetti teollisia damasteja Oy Tampella AB:ssä jo 1930-luvulla, mutta suunnittelusopimus Tampellan kanssa solmittiin vasta 1950-luvun lopussa.

Tutkimusstrategiana on tapaustutkimus. Se kohdistuu Dora Jungiin, eurooppalaisen damastin historiallisessa kontekstissa. Käsityötieteen kentässä tutkimus kohdistuu sellaiseen käsityöhön, jossa suunnittelija ja valmistaja(t) ovat eri henkilöitä. Tutkimuksen aineistona ovat Dora Jungin kutomon jäämistö: kudontakortit; näytekansiot; luonnokset; leikekirjat; konkreettiset tekstiilit sekä informanttien muistitiedot. Lisäksi Dora Jungin sisaren, Kristiina Jungin, jäämistöstä 2007 esiin tullut uusi aineisto valottaa Jungin toimintaa. Tutkimuksessa tulee esille myös ennen julkaisematonta kuva-materiaalia.

Tutkimus avaa moniulotteisen kuvan Dora Jungin damasteista ja hänen toiminnastaan tekstiilitaiteilijana. Dora Jung perehtyi damastikudontaan ja muutti sitä omaleimaiseksi työskentelyvälineitä, työskentelymenetelmiä ja damastin pintarakennetta muuttamalla. Jungin damasti-innovaatio kohdistui erityisesti taidetekstiileihin, mutta hän käytti uudenlaista damastia myös joissakin sisustustekstiileissä. Teollisen damastin osalta tutkimus tuo esiin, että suomalaisen damastin suunnittelussa käytettiin kotimaisia taiteilijoita sekä suunnittelijoina että makutuomareina jo 1800-luvun puolella. Dora Jung siirsi osan oman kutomon damastisuunnitelmia lähes sellaisenaan teollisuuteen.

Avainsanat: damasti, käsityö, muotoilu, tekstiilitaide, Dora Jung, tapaustutkimus

Abstract

THE TRADITION AND INNOVATION OF DAMASK
The work of textile artist Dora Jung with a focus on her damask textiles

The focus of the study is the artisanal and industrial activity of textile artist Dora Jung, 1906–1980, and the developmental cycle of her damask textiles. Dora Jung has been described by her contemporaries as the reformer of damask and her weaving as the renaissance of the damask art. Her method of damask weaving has been called the "dorajung-technique". The study discusses the gradual migration of the tradition of damask weaving from southern Europe to the Nordic countries and presents the influences on damask in Finland. In the work of Dora Jung I focus on the factors that have contributed to the changes in and the significance of hand weaving in the national context while contrasting this against the continuum of European damask art.

Dora Jung studied at the textile department of the Helsinki Central School of Art (Taideteollisuuskeskuskoulu) in the years 1929–1932. Prior to her studies of textile art, she trained at the weaving school of the association Finnish Friends of Handicraft. In 1932, the year of her graduation, she set up her own weaving atelier under the name Dora Jung Textil. The weaving shop produced interior textiles, church textiles and, from the 1950s onwards, unique works of textile art for public spaces and some other art textiles. Jung had already been designing industrially fabricated damask textiles for Oy Tampella Ab in the 1930s, but she made a formal design contract with Tampella as late as the 1950s.

The research strategy is the case study. The research focuses on Dora Jung within the historical context of European damask. Within the field of craft science, the research focuses on the type of handicraft where the designer and the fabricators are different actors. The source material of the research includes original documented material from the Dora Jung weaving atelier: weaving cards, sample folders, sketches, scrap books, concrete textile works as well as the memories of the informants. In addition, the inheritance of the sister of Dora Jung, Kristiina Jung, revealed new material in 2007, which shed more light on Jung´s work. The study also includes previously unpublished photographic material.

The research opens a multifaceted picture of the damask and works of Dora Jung as a textile artist. Dora Jung examined the art of damask weaving and developed her own methods through developing the working methods, tools and the surface structure of the damask. Jung's artistic innovation focused especially on art textiles, but she used a new kind of damask also in some of her interior textiles. The study of industrial textiles reveals that domestic artists were used as designers and arbiters of taste in the design of Finnish damask already in the 19th century. Dora Jung transferred part of the damask designs of her atelier in an almost unaltered form to industrial production.

Keywords: damask, craft, design, textile art, Dora Jung, case study

Kiitokset

Yksi tutkimustyön suurenmoisimpia puolia on uusiin ihmisiin tutustuminen ja heidän kanssaan asiointi. Omalla kohdallani ensimmäinen projektiini olennaisesti vaikuttanut henkilö oli Designmuseon edesmennyt johtaja Marianne Aav. Häntä saan kiittää tutkimukseni aiheen löytymisestä. Kysyin häneltä vihjettä mielenkiintoisten arkistojen lähteille, jolloin hän ohjasi minut Dora Jungin jäämistön äärelle ihmetellen samalla, kuinka vähän Jungista oli siihen mennessä kirjoitettu. Tämä arvovaltainen ”siunaus” tutkimusaiheelleni on kulkenut mielessäni kaikkina tutkimukseni vuosina.

Yhtä tärkeää kuin innostavan aiheen löytyminen on hyvien ohjaajien saaminen. Minulla oli etuoikeus saada kaksi asiantuntevaa ja erinomaista ohjaajaa työlleni. Olen erittäin kiitollinen dosentti Kirsti Salo-Mattilalle ja professori Päikki Prihalle siitä, että juuri he suostuivat työni ohjaajiksi. Molempien tietämys ja innostus ovat olleet työni kannalta merkityksellisiä. Kannustava asenne ja valoisuus ovat olleet tärkeitä tekijöitä monia vaiheita sisältäneessä tutkimusjaksossa.

Esitarkastajien asema on olennainen tutkimuksen loppuun viemisessä. Kiitän oman työni esitarkastajina toimineita dosentti Marketta Luutosta ja dosentti Sanna Kaisa Spoofia, jotka esittivät oivaltavia kommentteja ja ehdotuksia tutkimukseni kehittämiseksi.

Tutkimuskauteni alkuvuodet sain olla professori Leena Kaukisen johtamissa, rikasta keskustelua virittävissä, jatkokoulutusseminaareissa ja viimeiset kaksi vuotta luontevasti Kirsti Salo-Mattilan ryhmässä. Tämän ryhmän ydinteemaa oli moninaiset tekstiilikulttuuriin liittyvät kysymykset. Molempien ryhmien osallistujat olivat viisaita ja vilkkaita keskustelijoita. Erityisesti haluan kiittää Kaisa Hyrskyä ja Suvi Kettulaa. Heidän kanssaan saatoin keskustella niin tutkimusteemoistamme kuin kulttuurin kuulumisista tai vaikkapa puutarhassa puurtamisesta. Heidän vertais-tukensa on ollut korvaamatonta. Lisäksi kulkeminen Kaisa Hyrskyn kanssa tutkimuksen viimemetrit tasatahtia on helpottanut monia käytännön asioita. Haluan lisäksi kiittää erityisesti Tarja Kaarina-Laamasta ja Miia Collanusta sekä koko Salo-Mattilan ryhmää. On kannaltani harmillista, että oma jaksoni tässä ryhmässä jäi niin lyhyeksi.

Työni Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen käsityötieteen koulutusohjelmassa on pitänyt minua asioiden ja tapahtumien ytimessä. Olen kiitollinen siitä, että olen saanut olla tässä työyhteisössä niin monia vuosia. Kannustava ja ymmärtävä ilmapiiri on ollut huojentavaa tutkimusperiodin aikana. Kollegoiden lisäksi haluan kiittää opiskelijoitani

oivaltavasta ja vaativasta suhtautumisesta käden taitoihin, tutkimukseen ja opetustyöhön.

Mehevyyttä ajoittain yksinäiseen tutkimustyöhön toi damastin kerääjä ja asiantuntija Irja Satri, jota haluan koko sydämestäni kiittää. Hänen panoksensa tutkimukseen on ollut korvaamatonta. Olemme yhdessä kolunneet niin Mikkelin Elka:n aineistoja, antiikkiliikkeitä kuin kirpputorejakin. Hän on lisäksi tutkimukseni Tampella-osuuden tarkka lukija, joka jaksoi huolellisesti paneutua mallikohtaisiin pohdintoihin.

Dora Jung -arkistoja sain nähdä ja lainata monilta työtäni auttaneilta tahoilta. Dora Jungin sisaren, Ulrica Eklundin tytär, Kristiina-Ulrica Teir jaksoi väsymättömästi näyttää omia kudos- ja kuvavarastojaan, samoin Dora Jungista kirjan kirjoittanut Pirkko Timonen. Heidän ystävällinen apunsa ja innostuksensa on ollut korvaamatonta. Haluan myös kiittää Lisa Johansson-Papen tytärtä, Laura Buttleria, jonka luona sain viettää ikimuistoisen viikonlopun. Opiskeluaikoinaan 1960–1970-luvuilla Dora Jungia haastatelleen ja hänestä opinnäytetyön kirjoittaneen Ivy Öhrstedtin sekä hänen miehensä Stig Öhrstedtin luona Tukholmassa vietetty iltapäivä oli myös antoisa.

Kutoja Marita Mattsson oli tutkimukseni ensivaiheiden aikana opettava tietolähde. Olin tutustunut häneen jo opiskeluaikoina työskennellessäni Suomen Käsityön Ystävissä. Hän oli tarkka ja puhui kolmenkymmenen vuoden kokemuksella Dora Jungin damastikudoksista ja kutomon toiminnasta. Onnellisten sattumien kautta tutustuin Jungin tanskalaiseen kutojaan Berthe Forchhammeriin sekä Tampellassa kutojana työskennelleeseen Irja Sieviseen. Forchhammerin tapasin yllättäen European Textile Network -yhdistyksen konferenssissa ja myöhemmin Digital weaving -workshopissa Lontoossa. Irja Sieviseen tutustuin Tampereen Vapriikki-museossa pitämälläni luennolla. Hän ilmoitti olevansa yksi esitykseni kuvissa ollut kutoja 1950-luvulta.

Luvun Kudonnalliset käännekohdat lukivat läpi taiteen maisteri Tuulia Lampinen ja Turun suomenkielisen työväenopiston kädentaitojen johtava opettaja Anna-Liisa Heinonen. Heidän kommenttinsa olivat asiantuntevia ja tarkkoja, josta olen erittäin kiitollinen.

Tutkimustyön alkuvaiheessa kävin opiskelemassa historiallisten kudosten tutkimusta ja kudontaa Firenzessä, Fondazione Della Arte Seta Lisiossa, sekä digitaalista jacquard-kudontaa Philadelphian taide-korkeakoulun tekstiilisuunnittelun opettaja Bhakti Ziekin johdolla Lontoossa. Näitä matkoja on avustanut Aino-koti säätiö, jonka tuesta haluan erityisesti kiittää. Lisäksi haluan kiittää Suomen Kulttuurirahastoa sekä

Jenny ja Antti Wihurin rahastoa tutkimustyölleni annetusta merkittävästä tuesta.

Haluan kiittää myös eri arkistojen, kirjastojen ja museoiden henkilökuntaa Helsingissä, Tampereella, Mikkelissä, Tukholmassa ja Lyonissa kaikesta saamastani avusta. Designmuseosta haluan erityisesti kiittää Ebba Bränbackaa, Merja Vilhusta ja Leena Sipposta, ja Vapriikki-museosta Anne-Mari Lehtoa ja Iiris Toivolaa. Myös Minervan kirjaston henkilökunnalle kiitos, erityisesti Kaija Välimäelle.

Moni damastitutkimus on saanut alkunsa tekstiilien keräämisestä, jonka jälkeen ja yhteydessä tapahtunut tutkimustoiminta on kasvattanut jopa säätiöitä sekä näyttelyitä, julkaisuja ja luentoja. Tämä tutkimus alkoi Dora Jungin 100 -vuotis seminaarilla, jonka sain järjestää yhdessä Päikki Prihan kanssa. Lisäksi tutkimuksen aikana innostus Dora Jungin suunnittelemia tekstiilejä kohtaan laajeni niiden keräämiseen. Paitsi että kerääminen ja tutkiminen ovat koukuttavia, on muiden tekstiileistä innostuneiden ihmisten kanssa keskustelu antoisaa ja uusia näkemyksiä avaavaa. Tällaisesta toiminnasta syntyi ”klubi”, jonka kanssa olen saanut jakaa monia Dora Jungin tekstiileihin liittyneitä ajatuksia. Lämmin kiitos kollektiivisesti koko klubille.

Tutkija kokee, usein lyhyiden ja ohikiitävien, onnistumisen ja ilon tunteiden ohella yksinäisyyttä, epätoivoa ja ahdistusta. Ilman perheeni ymmärrystä, tukea ja huumoria en olisi tässä projektissa jaksanut. Rakkain kiitos koko sydämestäni: Petri, Helena, Pinja ja Aleksi.

SISÄLLYS

1 DORA JUNGIN DAMASTIT JA TOIMINTA TUTKIMUSKOHTEENA 11
1.1 Damastit ja Dora Jung 11
1.2 Tutkimusaihetta sivuavat aikaisemmat tutkimukset 13
1.3 Tutkimuksen näkökulmat ja käsitteet 18
1.4 Tutkimusaineistot ja niiden analyysi 25
1.4.1 Käsityöllisen damastin aineistot 25
1.4.2 Teollisen damastin aineistot 34
1.4.3 Haastattelut lähteenä 35
1.5 Tutkimuksen teemat ja niihin liittyvät kysymykset 36
2 EUROOPPALAISEN DAMASTIKUDOKSEN OMINAISUUKSIA JA MURROKSIA 40
2.1 Damastin määritelmiä 40
2.2 Pellavadamastin kuviointi ja käyttö 42
2.3 Vetokangaspuut, jacquard-laite ja ruutupiirroksen merkitys 46
2.4 Damastin suunnittelun ja valmistuksen kehitysvaiheita 53
2.5 Damastin kudonta Ruotsissa ja Suomessa 61
2.6 Teollinen damasti Suomessa 70
3 DORA JUNG AIKANSA TEKSTIILITAITEEN KENTÄSSÄ 83
3.1 Kodin vaikutus 83
3.2 Tekstiilitaiteilijan uran alkuvaiheita 86
3.3 Monimuotoista toimintaa sota- ja pula-aikana 92
3.4 Näyttelytoiminta – paljon kiitosta, vähän kritiittistä arviointia 101
3.5 Tekijyys vs taiteilijuus – rationaalisuus vs uniikkius 113
4 DORA JUNG TEXTIL 116
4.1 Yrityksen perustaminen 116
4.2 Kutojat ja kutominen 118
4.3 Kutomon kangaspuut 125
4.4 Asiakaskunta 130
4.5 Järjestelmällistä yritystoimintaa 131
5 KUDONNALLISET KÄÄNNEKOHDAT DORA JUNGIN DAMASTEISSA 133
5.1 Toistuvia kuvioita 134
5.2 Piirroksellisuus damastissa 143
5.3 Pintarakenteinen johdettu damasti ja kuvakudos 149
5.4 Reliefi johdetussa damastissa 153

6 KUTOMON TUOTANTOA — DAMASTI SISUSTUSTEKSTIILEISSÄ 156
6.1 Tekstiilikategoriat ja loimien vuosittaiset määrät 156
6.2 Metreittäin kudotut kankaat 158
6.2.1 Huonekalu- ja verhokankaita 158
6.2.2 Erikoiskankaita 165
6.3 Sisustustekstiilien kappaletuotanto 168
6.3.1 Damastia ja täkänä-kudosta pöytätekstiileissä 168
6.3.2 Sadoittain seinätekstiilejä 174
6.3.3 Muita sisustustekstiilejä 177
7 DORA JUNGIN TEOLLINEN TOIMINTA JA TUOTANTO 179
7.1 Ensimmäiset yhteydet teollisuuteen 179
7.2 ”Designen säljer” – Dora Jung Tampellan damastisuunnittelijaksi 186
7.3 Suunnittelun ja valmistuksen kulku yhteistyönä Tampellan kanssa 188
7.4 Dora Jungin teolliset tekstiilit 193
7.4.1 Kutomon malleista jacquard-kudontaa varten muunnetut suunnitelmat 194
7.4.2 Jacquard-kudontaa varten tehdyt suunnitelmat 202
7.5 Teolliset tekstiilit Dora Jungin kutomon pelastajana 210
8 KÄSITYÖN JA MUOTOILUN LUONNE DORA JUNGIN DAMASTEISSA 212
8.1 Dora Jung 212
8.2 Damastin traditio 214
8.3 Traditio ja innovaatio Dora Jungin damasteissa 215
8.3.1 Käsityön tärkeys 215
8.3.2 Damastikehityksen kaudet 216
8.3.3 Muutokset suhteessa damastin traditioon 219
8.3.4 Teollinen tuotanto vs kutomon tuotanto 221
8.4 Dora Jung – damastikudoksen uudistaja 223
8.5 Lopuksi 226

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS 230

LIITTEET
Liite 1: Dora Jungin curriculum vitae
Liite 2: Dora Jungin kutomossa valmistuneet tekstiililoimet
Liite 3: Dora Jungin Tampellalle suunnittelemat tekstiilit
Liite 4: Damasti-sanasto
Liite 5: Kangaspuiden kehitys damastin kudonnan kannalta



Kuva 1. Dora Jung ja kutoja Ellen Silferberg kutomossa 1948. Kangaspuissa on valmistumassa pellavadamasti Paratiisi. Kuva Pietinen Mainosvalokuvaamo.

1 DORA JUNGIN DAMASTIT JA TOIMINTA TUTKIMUSKOHTEENA

Niin kuin quattrocenton taiteilijoiden, niin versoo myös Dora Jungin taide käsityöstä, oman materiaalin ja tekniikan intiimistä tuntemuksesta ja hallinnasta.[1]

1.1 Damastit ja Dora Jung

Damastitekstiilien perusolemus on matta- ja kiiltäväpintaisen kuvion vuorottelussa, joka tulee esille erityisesti ohuissa ja kiiltävissä kankaissa. Tämä piirre on säilynyt lähes muuttumattomana yli kaksituhatta vuotta. Damastin kutominen on ollut vain kyvykkäimpien kutojien hallitsemaa taitoa, ja sen malleja ovat suunnitelleet ansioituneimmat taiteilijat.

Käsityöllisen, valkoisen pellavadamastin tutkimus on keskittynyt damastin kukoistusaikaan 1400-luvulta 1800-luvulle[2]. Regula Schortan toimittamassa teoksessa *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen* (1999) ajallinen perspektiivi tulee hieman lähemmäksi, 1940-luvulle saakka. Teoksen neljätoista tutkijaa eri puolilta Eurooppaa valottavat damasti-ilmiötä osana käsityöllistä taidehistoriaa ja sosiokulttuurista historiaa. Lisäksi Ranskan Lyoniin vuonna 1954 perustettu Centre International d´Etudes des Textile Anciens (CIETA)[3] on julkaissut perustamisvuodestaan alkaen tutkimuksia historiallisista tekstiileistä. Damasti on näissä julkaisuissa mukana joko välillisesti tai pääosassa. Lyonilaisen Joseph Marie Jacquardin nimiin 1804 kirjatun uudistuksen[4] jälkeisen tutkimuksen mielenkiinto on kohdistunut tekstiiliteollisuuden nopeaan kehitykseen ja jacquard-laitteilla kudottuun kotiteolliseen ja teolliseen tuotantoon[5]. Käsityöllisen damastin tutkimus tulee harvoin yli vuoden 1940 aikarajan. Historiaan painottuva mutta monipuolinen kansainvälinen damastitutkimus rohkaisee pohtimaan, miten suomalaisen damastin tutkimus voisi vastata laajempaan käsitteelliseen kiinnostukseen ja tuoko paikallinen erityisyys jotakin uutta damastitekstiilien jatkumoon.

---

[1] Pajastie 1954, 56 (Ark).

[2] Esim. Burgers 1965; 1980; 1981; 1987; 1999a ja 1999b; van Ysselstein 1962; Prinet 1982 ; Topelius 1985.

[3] CIETA:n tarkoituksena oli aluksi täsmentää tekstiilisanastoja ja tehdä kansainvälisiä tekstiilialan sanastoja tutkijoita varten. Lisäksi yhdistys edistää vanhojen tekstiilien tutkimusta ja tietämystä. CIETA:n pääpaikka on Lyonissa. Ks. lisää www.cieta.fr. Tästä eteenpäin käytän pelkästään yleistä lyhennettä CIETA.

[4] Jacquard kehitti vetokangaspuihin lisälaitteen, joka helpotti olennaisesti damastin ja muiden kuviollisten kankaiden kudontaa. Lisälaite sai nimekseen Jacquard.

[5] Esim. Eldvik 1999; Boot & de Zoete, 2005.

Tekstiilitaiteilija Dora Jungin (1906–1980) laaja ja monipuolinen damastituotanto avaa tälle tarkastelulle rikkaan tutkimuskentän ja mahdollistaa analyysin. Keskittyessään koko viisikymmentävuotisen uransa aikana damasteihin hänen on nähty muuttaneen tätä vanhaa kudosta mielenkiintoisella tavalla. Useita monumentaalisia uniikkitekstiilejä on jopa vaikea tunnistaa damasteiksi. Miten tämä muutos mahdollistui? Toiko Dora Jung damastiin jotakin, joka oli ominaista ainoastaan hänelle? Näin ainakin Taideteollisuuskeskuskoulun pitkäaikainen opettaja ja taideteollisuuden vaikuttajapersoona Arttu Brummer (1891–1951)[6] ilmaisi asian vuonna 1938: ”Dora Jung on tavalla, jota emme tunne, löytänyt uudet mahdollisuudet muotoiluun.” Samassa Brummer tuo myös esille damastikudonnan uudelleen syntymisen ja elvyttämisen kirjoittaen: ”Meidän kudontataiteemme historiassa voi todella puhua damastikudoksen renessanssista Dora Jungin nimen yhteydessä.”[7] Kriitikko Eila Pajastie[8] ilmaisi saman asian lähes 20 vuotta myöhemmin, vuonna 1954, painottaen Dora Jungin omaperäistä damastikudontaa. Hänen kommentissaan ja sanojen valinnassa on samaa etsintää ja epäröintiä, mitä aikalaiskirjoittelussa usein:

> Nyt on etevä damastitaiteilijamme Dora Jung rikastuttanut suomalaista tapisseriataidetta ensimmäisillä kuvakudoksillaan. Niitä ovat ”Sorsia” ja ”Huhtikuu”, jotka ovat syntyneet tänä vuonna ja kudottu damastitekniikalla tai, oikeammin, damastitekniikkaan pohjautuvalla ”Dora Jung-tekniikalla. [9]

Jungin kutomossa valmistettiin ensin sisustuskankaita koteihin. Vähitellen toimeksiannot laajenivat kirkkotekstiileihin sekä julkisten tilojen suuriin uniikkitekstiileihin. Dora Jung ei koskaan siirtynyt käyttämään jacquard-laitetta omassa kutomossaan, mutta tutustui sen käyttöön tehdasmaisessa valmistuksessa suunnitellessaan malleja Oy Tampella Ab:lle[10]. Kiinnostavaa on siis myös seurata, näkyykö Dora Jungin käsityöllisen damastin kehitys ja muutos taiteilijan teollisissa tekstiileissä. Dora Jung kudotutti mallejaan

[6] Arttu Brummer (vuoteen 1927 Brummer-Korvenkontio) oli Suomen modernin taideteollisuuden keskeisiä vaikuttajia, sisustusarkkitehti, lasimuotoilija ja kriitikko, joka toimi Taideteollisuuskeskuskoulun yleisen sommittelun opettajana vuodesta 1919 ja koulun taiteellisena johtajana vuosina 1944–1951. Brummer oli myös tärkeä taustavaikuttaja Suomen Käsityön Ystävissä ja toimi pitkiä aikoja Ornamon puheenjohtajana. Ks lisää Brummerin toiminnasta esim. Aav 1991, 96–97.

[7] Brummer 1938 (HS).

[8] Eila Pajastie on taidehistorioitsija ja taidekriitikko. Hän on tekstiilitaiteilija Eva Anttilan tytär.

[9] Pajastie 1954, 55 (Ark).

[10] Vuonna 1856 perustetun Tampereen Pellava- ja Rauta-Teollisuus Osake-Yhtiön nimi muutettiin 1960 Oy Tampella Ab:ksi. Tehtaasta käytettiin yleisesti lyhyempää nimeä Tampella jo 1930-luvulla. Tästä eteenpäin käytän vain lyhyempää Tampella -muotoa.

Tampellalla 1930-luvulla. Suunnittelusopimus Tampellan ja Dora Jungin välillä allekirjoitettiin kuitenkin vasta 1950-luvun lopussa[11].

Rothstein (1999) on tuonut esille samojen damasti-kuvioiden siirtymisen tekstiilistä toiseen ja muuttumisen ajan muoti-ilmiöiden ja taiteen paradigmojen mukaan[12]. Seuraamalla visuaalisia muutoksia Dora Jungin damasteissa voi hänen kuvioistaan tehdä samanlaisia huomioita kuin Rothstein teki yli kolmesataa vuotta vanhoja damasteja tutkiessaan[13]. Dora Jungin uniikkiteokset muuttuivat 1950-luvun lopulla moniväriseen ja -tasoiseen suuntaan, jolloin on vaikeaa pelkästään silmämääräisesti katsoen löytää niistä mitään, joka olisi yhteydessä tähän vanhaan tekniikkaan. Mikä piti Dora Jungia kiinni damastissa, kun toisenlaiset kudontamuodot olisivat tarjonneet helpomman vaihtoehdon päästä samantyyppisiin visuaalisiin tuloksiin?

1.2 Tutkimusaihetta sivuavat aikaisemmat tutkimukset

Damasti on eurooppalaisessa tutkimuksessa tarkasti määritelty. Se on tässä kontekstissa usein valkoista pellavadamastia, josta on valmistettu pääasiallisesti pöydän tekstiilejä. Ranskalaisia pellavadamasteja on koottu Marguerite Prinet´n (1982) massiiviseen kirjaan *Le Damas de Lin Historié, du XVIe au XIXe siècle*. Teos esittelee lisäksi tärkeimpiä damastikeskuksia, joihin Prinet liittää mm. Ruotsin. Muissa Pohjoismaissa damastin tutkimusta on tehty erityisesti Tanskaan 1600-luvulla muuttaneen flaamilaisen Passchier Lammertijnin toiminnasta[14]. Ajallisesti lähemmäs tulee Ann-Sofi Topelius (1985), joka tutki väitöskirjassaan ruotsalaisia damastikankaita ja niiden valmistusta Vadstenassa 1753–1843[15]. Hän pitää ruotsalaisen damastin tutkimuksen pioneerina lehtori ja freelance-journalisti Elisabeth Thormania (1867–1961), joka 1930-luvulla alkoi luetteloida ympäri Ruotsia kerättyjä pellavadamasteja. Thorman järjesti kaikkiaan kymmenen pellavadamasti-näyttelyä eri puolilla Ruotsia ja kirjoitti useita kirjoja ja artikkeleita.[16] Thormanin kirjat ovat 1900-luvun alun damastitekstiilien kuvauksia ja luetteloita valkoisten pellavadamastiliinojen kuvioista ja

[11] ELKA 982: Avtal 30.12.1959.
[12] Rothstein 1999, 251–271; Myös Wooley 1999, 28; Topelius 1985.
[13] Ks.lisää Fernström 2007.
[14] Esim. C. Burgers 1999b; Paludan 1999. Passchier Lammertijn oli syntyperältään flaamilainen, joten käytän hänen nimensä flaamilaista muotoa. Ranskalaisissa tutkimuksissa käytetään myös Pasquier Lammertin -muotoa.
[15] Topelius 1985. Ks. Topelius myös 1980; 1892 ja 1999.
[16] Topelius 1999, 43–45.

alkuperästä[17]. Vielä lähemmäs tulee Berit Eldvikin (1999) tutkimus ruotsalaisesta damastin kutoja Carl G. Widlundista (1887–1968). Hänen kutomossaan valmistettiin valkoisen pellavadamastin lisäksi huonekalukankaita villasta ja pellavasta.[18] Alankomaissa, Brabantsin alueella toimineiden damastisuunnittelijoiden tekstiilit ja toiminta sai huomiota 2005, jolloin Tilburgin tekstiilimuseo järjesti näyttelyn ja julkaisi tutkimuksen kolmesta alueella 1900–1960 toimineesta damasti-suunnittelijasta[19].

Eurooppalaisissa damasteja käsittelevissä kokoomakirjoissa ei ole käsitelty suomalaisia pellavadamasteja. Suomalaista damastia käsittelevä kirjallisuus on lähinnä oppikirjoja, joiden tarkoitus on opettaa kuinka damastia kudotaan[20]. Poikkeuksen tekee Elsa Silpala (1983; 2002), joka valottaa kaikkien kuviollisten kankaiden historiaa ja tutkimusta. Turun ja Porvoon damastikankureita on tutkittu jonkin verran, ja lisäksi joidenkin vanhojen damastiliinojen alkuperää[21]. Myös Riitta Pylkkänen on tehnyt tutkimusta suomalaisista tekstiileistä[22]. Suomi on ollut aktiivinen pellavantutkimuksen suhteen. Esimerkiksi Pirkko Anttilan aloite, Linen on Net -hanke vuodelta 1998, keskittyi käsin kudottujen mallien siirtymiseen teollisiin malleihin ja toisinpäin[23].

Tampellan tehtaiden vaiheita käsittelevässä kirjallisuudessa tarkastellaan myös tekstiiliteollisuutta. Lars von Bondsdorfin kirjoittama kolmiosainen kirjasarja (1956) kertoo laajasti koko Tampereen Pellava- ja Rauta-teollisuus Osake-yhtiön alkuhistoriasta ja varsinkin pellavatehtaan ja konepajan perustajista. Samoin tekee Runar Urbans (1956) lyhyemmässä historiikissaan[24]. Pellavatehtaan tuotteita ja näiden suunnittelijoita ei ole vielä kartoitettu, joskin Elias Lodeniuksen (1908) historiikissä on kymmenen sivun kuvallinen esittely Tampellan pellavaliinoista[25].

Dora Jungista on tehty joitakin tutkimuksia. Riikka Ryökäs (2002) on väitöskirjassaan *MAIESTAS DOMINI Dora Jungin liturgisten tekstiilien viesti* tutkinut Dora Jungin liturgisten tekstiilien lähettämää viestiä soveltaen

[17] Esim. Thorman 1936; 1938; 1944; 1950; 1951.
[18] Eldvik 1999.
[19] Boot & de Zoete 2005.
[20] Esim. Henriksson 1928. Ks myös Henriksson 1936a ja 1936b; Perheentupa 1928,1932, 1944.
[21] Esim. Meinander 1912; 1924; Sahlberg 1955; 1969; sekä opinnäytetöinä Varjonen 1996; 1998; Bergenheim 1985.
[22] Esim. Pylkkänen 1955; 1982.
[23] Anttila 1998.
[24] Von Bondsdorf 1–3, 1956. Urbans 1956. Kaikki kirjat ilmestyivät tehtaan 100-vuotisen historian kunniaksi.
[25] Lodenius 1908, 125–135. Myös Museokeskus Vapriikin ylläpitämässä tietokannassa on Tampellan kuva-ainestoa ja tietoa tehtaan tuotteista www.siiri.tampere.fi.

Roman Jakobsonin kommunikaatiomallia[26]. Siinä on kysymys sanomasta, jonka lähettäjä, tässä tapauksessa Dora Jung, viestittää kirkkotekstiilien välityksellä vastaanottajalle. Ryökäs tutki Dora Jungin käsityksiä ja tietoa kirkkotekstiileistä, niiden väreistä ja symboleista ja sitä, olivatko hänen valitsemansa symbolit, niiden määrä tai käytetyt värit vastanneet kristillisten symbolien vakiintunutta sisältöä. Muotoilututkimuksen mielenkiinto suuntautui 2000-luvulla sukupuolentutkimuksen myötä marginaalissa oleviin aihealueisiin ja naisiin[27]. On siksi merkittävää, että esimerkiksi Dora Jungista on vasta 2007 tehty ensimmäinen, suurelle yleisölle tarkoitettu teos. Pirkko Timosen (2007) tutkimus *DORA JUNG tekstiilitaiteilija – käsityöläinen – teollinen muotoilija*, keskittyy Dora Jungin teolliseen suunnitteluun ja on näin lajissaan uusia ovia avaava. Teos ilmestyi Tampereen museoiden Dora Jung -näyttelyn yhteydessä[28]. Yleisesti Dora Jungin tekstiilitaidetta kokoaa 24-sivuinen muistonäyttely-julkaisu vuodelta 1983. Alan opiskelijat ovat kuitenkin tutkineet Jungia ja hänen tuotantoaan jo 1960-luvulta alkaen. On mielenkiintoista, että myös ulkomaisia opiskelijoita on innostanut hänen damastitaiteensa. Dora Jungin tuotannosta on kirjoittanut mm. amerikkalainen Nora Fisher (1965) ja ruotsalaiset Ingrid Knutes-Berg (1992) ja Karin Wallin (1994). Ivy Öhrstedt (1985) kirjoitti tutkielman *Dora Jung* Tukholman yliopistossa. Sen arvoa lisää henkilökohtainen kirjeenvaihto tutkijan ja Dora Jungin välillä vuosina 1966–1975. Suomalaisista opiskelijoista Pirkko Virkki-Paakkinen (1980; 1984) on käsitellyt Dora Jungin teollista tuotantoa.

Tekstiilisuunnittelun tutkimuksen perinne on alkanut muotoutua maassamme 1990-luvulla. Suomalaisista tekstiilitaiteilijoista on tehty väitöskirjoja Laila Karttusen (1895–1981), Eva Anttilan (1894–1993), Marjatta Metsovaaran (1927–) ja Maija Lavosen (1931–) tuotannosta ja toiminnasta[29]. Salo-Mattilan väitöskirja (1997) Eva Anttilasta tulee mielenkiintoisella tavalla lähelle omaa tutkimustani, sillä se tuo esille myös taiteilijan työskentelyä[30]. Pietarisen (2009) tutkimus Marjatta Metsovaaran taiteilijuuden rakentumisesta kohdistuu Metsovaaran aktiivikauden ympärille 1954–1968 ja tuo esille Marjatta Metsovaaran ulkomaiset yhteydet erityisesti Belgiaan. Lisäksi esimerkiksi Tenkaman (1987) kirjoittama tutkimus Maija Kansasesta (1889–1957) osoittaa

[26] Ryökäs 2002.
[27] Muotoilututkimukseen ovat tuoneet naisnäkökulmaa mm. Judy Attfield, Pat Kirkham ja Penny Sparke; Suomessa mm Renja Suominen-Kokkonen, Susanna Aaltonen, Leena Svinhufvud (Aaltonen 2010).
[28] Näyttely oli esillä Vapriikissa, Tampereella 5.12.2007–1.10.2008 keskittyen Dora Jungin teollisiin tekstiileihin.
[29] Peltovuori 1995, Salo-Mattila 1997, Pietarinen 2009, Honka 2012.
[30] Salo-Mattila 1997, erityisesti sivut 61–67 ja 113–115.

tekstiilitaiteilijan toiminnan olleen yllättävänkin monipuolista[31]. Kaikki edellä mainitut tekstiilitaiteilijat olivat Dora Jungin aikalaisia. Jung on sanonut Maija Kansasen taiteen olleen erityisen kiinnostavaa ja Eva Anttilan näyttelystä (1946) hän kirjoitti tiettävästi ainoan näyttelykritiikkinsä[32].

Käsityötieteen kentässä on tutkimusintressejä laajennettu kaikkia käsityöllisin menetelmin artefakteja valmistaneisiin ihmisiin. Omaa tutkimusnäkökulmaani lähellä on Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998) väitöskirja, joka kohdistuu muotisalonki-kontekstissa tapahtuviin suunnittelu- ja valmistusprosesseihin tuotteiden, tekijöiden ja käyttäjien näkökulmasta. Lähitarkastelussa on suomalaiseen salonkimuotiin ja -ompeluun 1940-luvulta vaikuttanut Atelier Riitta Immonen.[33] Minna Kaipainen (2008) tutki 1920–1960-lukujen maalaisvaattureita ja suomalaisen vaatturitoiminnan yleistä muutosta. Hänen lähikatseensa kohdistuu vaatturi Einari Tiaisen toimintaan.[34] Käsityötieteen tutkimuksen kohteena ovat olleet erityisesti 1980–2000-luvulla käsityöllisten suunnittelun ja valmistuksen prosessimallien kehittely. Näistä Pirkko Anttilan (1993, 1996) ja Pirita Seitamaa-Hakkaraisen (2000) mallit ovat usein käytettyjä[35]. Seitamaa-Hakkarainen (1989, 1997, 2000) on tutkinut kankaankudonnan suunnittelua analysoimalla asiantuntijoiden ja aloittelijoiden suunnitteluprosesseja ja kehittänyt kankaankudonnan suunnitteluprosessia kuvaavan mallin[36]. Myös käsityöammattilaisten elämäkerrat ja identiteetti sekä käsityön ja käsityöläisten näkyvyys mediassa ovat kiinnostaneet käsityökentän tutkijoita[37].

Taideteollisuuden ja taidekäsityön lähihistoriaa koskevat kirjoitukset ovat syntyneet usein taidehistoriallisen tutkimuksen lähtökohdista[38]. Näkökulmaan on tullut uusia päivityksiä taideteollisuudesta[39]. Susann Vihma (1995; 2002; 2008; 2009) on monissa tutkimuksissaan valottanut muotoilun historiaa ja Seija Heinänen (2006) on tutkinut käsityön, taiteen ja teollisuuden kannanottoja ammatti- ja aikakauslehtien näkemyksinä. Heinäsen tutkimus valottaa tätä monimutkaista yhteenliittymää ja hierarkiaa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Lisäksi hän pohtii alan käsitteitä ja niiden muodostumista.[40] Marjo Wiberg (1996) tuo esille

[31] Tenkama 1987.
[32] Dora Jung 1946: Eva Anttila Strindbergillä (US).
[33] Koskennurmi-Sivonen 1998. Ks myös Koskennurmi-Sivonen 2008.
[34] Kaipainen 2008. Ks myös Kaipainen 2000.
[35] Ks Anttilan mallin soveltamisesta esim. Koskennurmi-Sivonen 1998.
[36] Seitamaa-Hakkarainen 2000, 57.
[37] Hyrsky 2004, Kärnä-Behm 2005.
[38] Esim af Segerstad 1961 ja 1969; Kruskopf 1975 ja 1989; 6-osainen Ars Suomen taide.
[39] Korvenmaa 2009, Sotamaa (toim.) 1999.
[40] Heinänen 2006. Ks myös Heinänen 1990.

tekstiilitaiteen koulutuksen syntyvaiheita ja teollisen suunnittelun käynnistymistä Suomessa vuodesta 1871 vuoteen 1951[41]. Tutkimuksessa luodaan mm. henkilöhaastattelujen avulla kuvaa kotimaisten suunnittelijoiden työn alkuvaiheista. Harri Kalha (1997) on pohtinut suomalaisuuteen liittyviä diskursseja muotoilun kultakaudella ja tuonut näkyväksi modernismin sukupuolittavia käytäntöjä[42]. Leena Svinhufvud (2009) nostaa keskusteluun maailmansotien välisen ajan tekstiilitaiteen ja pohtii mm. sen valtasuhteita käsityökenttään[43].

Tekstiilien historiallista tutkimusta sen sijaan on tehty pitkään. Se kehittyi kansatieteellisen ja taidehistoriallisen tutkimuksen rinnalla 1800-luvun lopulta lähtien ja keskittyi lähinnä museoiden yhteyteen. Tutkimus suuntautui aluksi tekstiilien ja niiden kuvioiden alkuperään, sekä vähitellen valmistusvälineiden, valmistustekniikoiden ja käyttötarkoituksen tutkimiseen. Tekstiilikemian kehittyessä systemaattiset materiaalianalyysit täsmensivät tekstiilien tutkimusta 1920-luvulta lähtien.[44] Etenkin Iso-Britanniassa, Arts & Crafts -liikkeen ja tekstiiliteollisuuden keskuksessa, on kiinnostus tekstiiliin ollut huomattavaa ja tekstiilitutkimus monimuotoista. Uudet näkökulmat ja tutkimuksen lähtökohdat ovat antaneet erilaisia tulkintoja jo aiemmin tutkittuihin aineistoihin.[45] Iso-Britanniasta löytyy myös omaa aihettani sivuavia tutkimuksia[46]. Riitta Pylkkänen (1955; 1982) perehtyi tutkimuksissaan mm. suomalaisen säätyläisnaisen pukeutumiseen ja käsityömäiseen tekemiseen. Päikki Prihan (1991) väitöskirja Suomen Käsityön Ystävien kirkkotekstiileistä laajentaa tutkimuskenttää kirkkotekstiileihin[47]. Prihan lisäksi esimerkiksi Svinhufvudia ovat kiinnostaneet Suomen Käsityön Ystävien historia, taustat ja sen piirissä toimineet ihmiset[48].

[41] Wiberg 1992 ja 1996.
[42] Kalha 1997.
[43] Svinhufvud 2009.
[44] Geijer 2006, 307–311. Geijer antaa lisäksi esimerkkejä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun eurooppalaisista tekstiilihistorian tutkijoista.
[45] Esim. Parry 1988; Blakesley 2009.
[46] Esim. Sykas 2005; 2007; Hayward & Kramer (toim.) 2007.
[47] Priha 1991. Muita kirkkotekstiileihin liittyviä julkaisuja: Priha 1983 a; 2005.
[48] Svinhufvud 1995;1999.

1.3 Tutkimuksen näkökulmat ja käsitteet

Tutkimukseni pyrkii rikastuttamaan edellä esiintuomaani tekstiilitaiteen ja käsityön tutkimuksen kenttää pureutuen yhden taiteilijan kontribuutioon suomalaisessa ja eurooppalaisessa tekstiilimaailmassa erityisesti damastin historian valossa. Lisäksi Dora Jungin toiminta teollisuudessa ja suomalaisen kudontateollisuuden alkuvaiheiden tarkastelu avaa uusia näkökulmia myös kudontateollisuuden ja taiteilijan yhteistyöhön.

Haapala (1989) on pohtinut historian tutkijan aikakäsitettä. Hän painottaa ajatusta, jossa tutkija ei ole ulkopuolinen ja objektiivinen tulkitsija erillisessä aikakentässä, vaan osa samaa aikavyöhykettä tutkittavien kanssa. Nykyisyys on mukana sekä tutkimuskohteiden että näkökulmien valikoitumisessa, vaikka tutkimus kohdistuu menneeseen aikaan. Käsityötieteen tutkimuskohteina ovat käsityöllinen ilmiö, siihen liittyvät suunnittelu- ja valmistusprosessit, käsityönä valmistetut tuotteet sekä näiden taustalla vaikuttavat inhimilliseen kulttuuriin kuuluvat ja sitä ohjaavat tekijät[49]. Paitsi tutkijan omista intresseistä, kohteet ja näkökulmat valikoituvat tekijän tieteenalasta ja kuvastavat sen piirissä esiintyviä tavoitteita heijastaen tutkijan ja hänen aikansa arvostuksia ja pyrkimyksiä.[50] Tutkimuksen mielekkyyden kannalta on kuitenkin luotettava, että heijastamisen lisäksi tutkimus myös muokkaa oman aikansa käsityksiä.

Lähimenneisyyteen kohdistuvan tutkimukseni lähestymistapa on kvalitatiivinen ja tukeutuu hermeneuttiseen tieteenperinteeseen. Tavoitteenani on ilmiön kuvaaminen, ymmärtäminen ja tulkinta. Hermeneutiikalle ominaisesti tulkitsen kohteitani tekstinä, kuten luonnoksia, ruutupiirroksia, kudoskokeiluja ja damasteja. Tärkeä osa tekstin tulkintaa ja selittämistä on sen kontekstualisointi. Esimerkiksi damastien ymmärtämiseksi on välttämätöntä ymmärtää sitä yhteiskuntaa ja aikakautta, jossa tekstiilit ovat kulloinkin syntyneet. Hermeneuttisen lähestymistavan mukaan tutkijalla on esiymmärrys (Vorverständnis) ja odotushorisontti, jotka ohjaavat analyysiä ja tulkintaa. Tutkija asettaa kohteelleen kysymyksiä oman esiymmärryksensä mukaisesti. Vastaukset lisäävät ja muuttavat hänen ymmärrystään mistä taas seuraa uusia syvempiä kysymyksiä. Vuoropuhelu on kehämäistä liikettä aineiston ja oman tulkinnan välillä. Tavoitteena on lopulta löytää todennäköisin ja uskottavin tulkinta aineistosta.[51]

[49] Seitamaa-Hakkarainen et al. 2007.
[50] Haapala 1989, 9–13.
[51] Gadamer 2004, 32–33, 225–226; Anttila 2005, 551–559.

Historiallinen tapaustutkimus

Tutkimusstrategiana on tapaustutkimus, joka kohdistuu Dora Jungiin eurooppalaisen damastin historiallisessa kontekstissa. Tapaustutkimusta ovat määritelleet useat tutkijat. Yin (1994) tarkoittaa tapaustutkimus -käsitteellä empiiristä tutkimusta, joka selvittää nykyistä tapahtumaa tai toimintaa tietyssä ympäristössä. Yin määrittelee tapaustutkimuksen nykyhetkeen ja todelliseen tilanteeseen.[52] Myös historiallinen ote voi liittyä tapaustutkimukseen, jolloin kohteena voi olla ilmiön muuttumisen kuvaus ja vertailu[53]. Yhdysvaltalaisen laadullisen tapaustutkimuksen uranuurtaja Robert E. Stage (1995; 2003; 2008) on jakanut tapaustutkimuksen kolmeen tyyppiin sen mukaan, onko kiinnostuksen kohteena tapaus itsessään, sen välineellinen merkitys vai monien tapauksien rinnastaminen paremman ymmärryksen tai teorian rakentamiseksi. Nämä eri tapaustyypit esiintyvät harvoin tutkimuksissa tyylipuhtaina. Useimmiten ne ovat limittyneinä toisiinsa.[54] Kiinnostuksen kohdistuessa tapaukseen itsessään on kyse sisäisestä (intrinsic) tapaustutkimuksesta. Tapaustutkimuksen avulla pyritään saamaan esiin oleellisia tekijöitä, prosesseja ja vuoro-vaikutussuhteita, joihin voidaan kohdistaa lisähuomiota erilaisilla tutkimusmenetelmillä. Monien eri tekijöiden selittäessä ilmiötä koetetaan tutkittavasta aiheesta luoda mahdollisimman kokonaisvaltainen, seikkaperäinen ja tarkka kuvaus.[55]

Tutkimukseni on intensiivistä, sisäistä tapaustutkimusta, ja tavoitteena on ”ainutlaatuisen yksittäistapauksen perusteellinen ja tarkkapiirteinen (thick description) kuvaus, tulkinta ja ymmärtäminen”[56]. Kohdistan huomiota myös damastin eurooppalaiseen historiaan ja siinä tapahtuneeseen muutokseen sekä Dora Jungin aikana esillä olleisiin suuntauksiin. Nämä ovat välineitä Dora Jungin toiminnan ja hänen damasteissaan ilmenevän muutoksen ymmärtämiseen. Onko Dora Jungin ”tapauksella” ollut välineellistä vaikutusta johonkin, jätän tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Historiantutkimus kuvaa ja tulkitsee menneisyyttä joko synkronisesti, ajallisin poikkileikkauksin, tai diakronisesti, pitkittäisleikkauksin. Tämä tutkimus on diakroninen käsittäen ajanjakson vuodesta 1930 vuoteen 1980, mutta otan synkronisesti joitakin tutkittavaan ilmiöön liittyviä tapahtumien käännekohtia tarkempaan tarkasteluun.

[52] Yin 1994, 23.
[53] Laine et al. 2007, 17–18.
[54] Stage 2003, 136–139.
[55] Stage 2008, 120–121.
[56] Laine et al 2007, 9.

Kalela (2000, 2006) on kyseenalaistanut ennen tärkeänä pidetyn lähdekritiikin käsitettä ja kehottaa hedelmällisen tiedon etsimiseen varman tiedon sijaan.[57] Erilaiset lähteet ovat kuitenkin todistusvoimaltaan poikkeavia ja siksi tiedon luotettavuuspohdinta on tärkeää esimerkiksi silloin, kun lähteen välittämien tietojen alkuperää ei ole mahdollista selvittää.[58] Tässä tutkimuksessa on useita erilaisia aineistoja sekä aineiston hankintamenetelmiä, joiden merkittävyyttä on arvioitava kunkin lähteen kohdalla erikseen**.** Monitahoista ilmiötä tutkittaessa suositellaankin käytettäväksi triangulaatiota tutkimuksen luotettavuuden lisäämiseksi. Löydöt ja päätelmät ovat uskottavampia ja tarkempia, jos niiden tulkinta perustuu toisiaan täydentäviin lähteisiin, aineistotriangulaatioon.[59] Tutkimukseni aineistoja olen etsinyt erilaisista arkistoista, aikalais-kirjoituksista, autenttisista tekstiileistä ja haastattelujen avulla. Näitä aineistoja ja niiden analyysiä kuvaan tarkemmin seuraavissa luvuissa.

Historiantutkimuksen etiikkaa pohtiessaan Kalela (2000) kirjoittaa oikeudenmukaisuudesta, jota tutkimuksen kohteen tulisi saada. Kalelan mukaan sen rekonstruktion, jonka tutkija tutkimuskohteestaan esittää, pitäisi vastata tutkimuskohteen ”omaa” näkemystä todellisuudesta. Tutkijan argumentaation tulisi ”kelvata” sekä hänen tutkimuskohteelleen että hänen yleisölleen. Tutkija sekä rekonstruoi tutkimuskohteensa että edustaa sitä, ja samalla tutkijan tulee myös puolustaa omia oletuksiaan. Kalela painottaakin tutkimuksen teossa omien lähtökohtien ja ennakkokäsitysten tunnistamista ja myöntämistä.[60] Se, että omat lähtökohdat ja tulkintalogiikat tunnistetaan ja tunnustetaan, tekee myös ymmärrettäväksi sen, miten samoista lähteistä voidaan tehdä erilaisia tulkintoja. Anttila (2006) tuo esille jopa tutkijan empaattisen kyvyn keskittyä aineiston tulkintaan varsinkin, jos faktatiedot ovat niukat ja ulkokohtaiset liittäen siihen kuitenkin tutkijan asiantuntevuutta ja tulkintaherkkyyttä koskevan huomautuksen[61].

Anttilan vaatimus asiantuntevuudesta ja tulkintaherkkyydestä palautuu ajatukseen tutkijan positiosta. Paikannan itseni tutkijana lähelle sitä taiteen ja taidon tutkimuksissa esiin noussutta linjaa, jossa tutkijalla itsellään on yhtymäkohtia aiheeseensa sekä kyky omakohtaiseen tuottamiseen saman genren piirissä. Pidän tällaista tutkimusotetta tärkeänä ja mielenkiintoisena, sillä vain oman kokemuksen ja tekemisen

[57] Kalela 2000, 90–91; Kalela 2006, 75–76. Historiantutkimuksessa tapahtui paradigmamuutos 1980-luvulla, kun alettiin hyväksyä monenlaisia lähteitä, joita ennen pidettiin epäpätevinä tai ei-objektiivisina.
[58] Hietala 2001, 22.
[59] Ks. esim. Yin 1994, 80, 92–93; Kalela 2000; Anttila 2005, 469–472; Laine et al 2007, 23–31.
[60] Kalela 2000, 15, 51–52.
[61] Anttila 2006, 315.

kautta tutkija voi hyödyntää hiljaista tietoaan ilmiön ymmärtämisessä. Ajatus ei kuitenkaan ole uusi, sillä esimerkiksi Vakkarin (2007) mukaan Suomen ensimmäinen taidehistorian professori Johan Jakob Tikkanen (1857–1930) hakeutui opiskelemaan taidekouluun, koska hänestä taidehistorioitsijoiden oli välttämätöntä itse tuntea taiteen tekemisen ehtoja. Tieteellisten opintojen ohessa hän kävi kahdeksan vuoden taidekoulutuksen: ”Hänen [J. J. Tikkasen] taideopintonsa vaikuttivat kuitenkin oleellisesti siihen, miten hän lähestyi taidehistoriaa, mitkä alueet hän koki mielenkiintoisiksi, ja miten hän niitä käsitteli. Hänellä oli erinomainen visuaalinen havaintokyky ja hän hahmotti näkemäänsä piirtämällä poikkeuksellisen taitavasti.”[62]

Sommittelijasta suunnittelijaksi

Liikuttaessa 1900-luvun tekstiilitaiteen, käsityön ja muotoilun tutkimuskentässä on huomioitava alan käsitteistön muuttuminen. Mielenkiintoisia ovat käsityön ja taidekäsityön, taideteollisuuden, muotoilun ja taiteen merkityssisällöt eri aikakausina. Alan käsitteitä on määritelty useissa kirjoituksissa ja tutkimuksissa. Jokainen tutkija käyttää sanastoa, joka hänen tutkimuksessaan kuvaa parhaiten sitä todellisuutta, joka kulloinkin on käsiteltävänä.[63] *Käsiteollisuuslehdessä* oli jo vuonna 1922 kaksi käsitteiden epäselvyyttä pohtivaa artikkelia: Arttu Brummer-Korvenkontio kirjoitti otsikolla *Koristetaide ja käsiteollisuus*[64]*,* ja Rafael Blomstedt otsikoi kirjoituksensa sanoilla *Kotiteollisuus ja muotoaisti*[65]*.* Vuonna 1939 Ornamon vuosikirjassa pohdittiin taideteollisuuden ja taidekäsityön sisältöjä. Taideteollisuus määrittyi ”taiteelliseksi teollisuustuotteeksi” ja taidekäsityö tarkoitti ”taiteilijan omassa työpajassa kudottuja kappaletavaroita, ryijyjä, seinävaatteita, pöytäliinoja… tahi ainoina kappaleina valmistettuja keramiikka- tai taontatöitä”.[66] Edelleen 1940–1950-lukujen vaihteessa saatettiin puhua tehdastaiteesta ja teollisuustaiteesta. Ajan terminologiasta löytyvät myös termit käyttötaide, esinetaide ja taidetyö[67].

Ei ole myöskään ollut yhdentekevää, onko tekijää kutsuttu sommittelijaksi, koristetaiteilijaksi, käsi- tai taidekäsityöläiseksi, tekstiili-taiteilijaksi, tuotesuunnittelijaksi, muotoilijaksi, teolliseksi muotoi-lijaksi tai

[62] Vakkari 2007; ks myös Ringbom 1986, 63–64.
[63] Ks esim Anttila 1993; Käviäinen 1996; Ihatsu 2002; Kärnä-Behm 2005; Heinänen 2006; Ryynänen 2009.
[64] Brummer-Korvenkontio 1922, 1–6 (Kt).
[65] Blomstedt 1922, 51–57 (Kt). Ks lisää Wiberg 1996.
[66] Ornamon Vuosikirja, 1938, 11–12.
[67] Kalha 1997, 14.

designeriksi. ”Tekstiilitaiteilija” ja ”tekstiilitaide” vakiintuivat Taideteollisuuskeskuskoulun uuden koulutuslinjan nimessä 1930-luvulla. Tekstiilien suunnittelijasta on kuitenkin 1930-luvulla käytetty usein nimitystä sommittelija[68] ja tekstiilitaiteen rinnalla kutomataide oli pitkään käytössä[69]. Tekstiilitaiteilija-nimikettä käytettiin yleisesti aina 1970-luvulle asti, jolloin alkoi eliittikulttuuria vastustava suuntaus ja joka tekstiilitaiteilijoiden piirissä ilmeni mm. ”tekstiilitaiteilija” -sanan jäämisestä pois käytöstä. Se korvautui sanoilla taidekäsityöläinen tai suunnittelija.[70] Dora Jungia on nimitetty muun muassa tekstiilitaiteilijaksi, käsityöläiseksi ja muotoilijaksi aina sen mukaan mistä osa-alueesta hänen tuotannostaan puhutaan[71]. Jung työskenteli aikana, jolloin taiteilija nimitys oli vakiintunut ja käytetty, joten käytän hänestä nimitystä tekstiilitaiteilija.

Design ja muotoilu

Mielenkiintoisia ovat myös ensimmäiset muotoilun ja designin määritelmät. Design-käsitteen etymologinen kanta on latinan *designare*, joka tarkoittaa renessanssitradition mukaisesti piirtämistä ja jonkin merkitsemistä allekirjoituksella. Tuolloin ei suunnittelua ja estetiikkaa erotettu käsityöllisestä toteuttamisesta.[72] Walkerin (1989) määrittelyn mukaan design tarkoittaa englannin kielessä itse suunnittelutapahtumaa ja tapahtuman tuloksena syntyvää suunnitelmaa, luonnosta tai mallia sekä sen pohjalta valmistettuja tuotteita. Lisäksi sanalla tarkoitetaan jonkin tuotteen ulkonäköä, kuosia.[73] Myös siis käsitteiden suunnittelu ja suunnittelija lähtökohtana on eri kielissä yleisesti käytetty termi design. Suomessa design-sanaa alettiin käyttää varsinaisesti vasta toisen maailmansodan jälkeen[74], ja 1950-luvulta alkaen käsitettä Finnish design[75]**.** Karihalme (1996) on kielitieteeseen kuuluvassa väitöskirjassaan tutkinut muotoiluyhteisöissä käytettyjä sanoja ja termejä. Kumpaakaan käsitteistä, designia tai muotoilua, ei ole Karihalmeen mukaan määritelty niin eksaktisti, että asiaperustein toista voitaisiin väittää toista tarkemmaksi, kuten näissä valintatilanteissa usein käy.[76] Muotoilu on tullut lyhyytensä, yhdis-

[68] Esim. Ornamon Vuosikirja 1936, 44, 45, 54; 1937, 32; 1938, 26.
[69] Wiberg 1996, 32.
[70] Priha 2011, 13–15.
[71] Esim Timonen 2007.
[72] Esim. Weimark 2003, 13–14; Walker 1989.
[73] Walker 1989, 23.
[74] Suhonen 2000, 9.
[75] Poutanen 1994, 13.
[76] Karihalme 1996, 108.

tettävyytensä ja joustavuutensa ansiosta yleiseen käyttöön erikois-merkityksessään 1960-luvulta lähtien, etenkin 1970- ja 1980-lukujen kuluessa. Esineiden teollisen sarjavalmistuksen yleistyessä vakiintunut termi *teollinen muotoilu* on edistänyt *muotoilun* käyttöä esineiden suunnittelua tarkoittavana käsitteenä.[77] Muotoilu ymmärretään nykyään laajana sisältäen myös käsityöllisen muotoilun. Käsitettä muotoilu on suomalaisissa tutkimuksissa käytetty tämän lisäksi designin, taideteollisuuden ja käsityön konteksteissa. Anttila on jo 1993 määritellyt käsityön, sekä käsi- ja taideteollisuuden alan, muotoiluksi.[78] Muotoilu on hänen mukaansa toimintaa, jossa ihminen saa aikaan muutoksia jonkin materiaalin avulla[79]. Taideteollisuus oli kiistanalainen termi vielä 2000-luvulle tultaessa ja yhä yleisemmin taideteollisuus muutettiin designiksi[80]. Tällä vuosituhannella design-käsite on muodostunut laajaksi. Se on muotoiluhistorioitsija Grace Lees-Maffein (2012) mukaan sekä sanoja että objekteja, aineettomia tuotoksia ja prosesseja.[81]

Dilnot (1989) nosti yli 20 vuotta sitten muotoilun käsitteen uudelleen arvioitavaksi Design History -tieteenalan myötä. Sen piirissä on esiintuotu muotoilun (design) käsitteen suppeus ja sen aiheuttaman muotoilun historian tutkimuksen ongelmallisuus. Dilnot´n mukaan kritiikin kohteena on muotoilun käsite, jossa muotoilua ei nähdä sosiaalisena toimintana vaan korostetaan teknologiaa ja sen autonomiaa. Muotoilun määritelmässä on korostunut teollisen suunnittelun näkökulma, jolloin painotus on massatuotannossa ja -kulutuksessa. Määritelmässä on tyypillistä myös tuotteen suunnittelun erottaminen valmistamisesta, joiden oletetaan olleen yhtä käsityöläisen työssä. Dilnot korostaa, että muotoilua ei tulisi nähdä vain estetiikan kannalta. Hänen mukaansa tutkimalla teollista suunnittelua edeltävää käsityöllistä muotoilua voidaan oppia ymmärtämään muotoilun käsite nykyistä laajemmin.[82]

Dora Jung halusi itseään kutsuttavan käsityöläiseksi ja hänellä oli voimakkaita mielipiteitä erityisesti taidetekstiili -sanaa kohtaan[83]. Johdannossa esiin nostamani kriitikko Eila Pajastien kommentti vuodelta 1954 määritteli käsityön ”oman materiaalin ja tekniikan intiimiksi

[77] Karihalme 1996,107.
[78] Anttila 1993,6, 27.
[79] Anttila 1993, 14.
[80] Esim. vuonna 1873 perustettu Taideteollisuusmuseo vaihtoi nimensä Designmuseoksi 2000-luvun alussa ja Taideteollisuusmuseon Ystävät ry Designmuseon Ystävät ry:ksi vuonna 2004.
[81] Lees-Maffein 2012 toimittamassa kirjassa on 16 artikkelia, jotka käsittelevät laajasti designin monia puolia.
[82] Dilnot 1989, 213–217 ja 244–245.
[83]Esim. DM. DJ ark.: Mina skrivningar: Luento 1950-luvun lopussa.

tuntemukseksi ja hallinnaksi". Mitä muuta käsityö ja teollisuudelle suunnittelu tarkoitti Dora Jungin aikana ja Dora Jungille ja mitä se tarkoittaa damastin suunnittelussa ja valmistuksessa selviää tutkimuksen kuluessa.

Damastia koskevat keskeiset käsitteet

Ranska nousi kuviollisten kankaiden kuten damastin kudonnan keskukseksi 1500-luvulla[84]. Tästä syystä damastia koskeva sanasto on ranskankieleen painottuvaa. Usein myös englanninkielisissä tutkimusteksteissä käytetään pelkkää ranskankielistä termiä. Olen koonnut taulukoihin 1 ja 2 (liite 4) keskeisen sanaston damastikankaista ja damastin kudontaan kohdistuvasta käsitteistöstä. Suomen ja ruotsin lisäksi termi on annettu ranskaksi ja englanniksi. Sanastoa rakentaessa olen käyttänyt CIETA:n laatimaa tekstiilisanastoa sekä Dorothy Burnhamin (1980) kirjoittamaa kuvallis-sanallista sanastoa. Termi on määritelty taulukossa tai myöhemmin tekstissä. Suomalaisen damastisanaston puutteellisuus oli tutkimuksen kuluessa eteen tullut yllätys. Ainoa sanasto, jossa on suomalaisia termejä, on vuodelta 1974, *Nordisk textilteknisk terminologi*. Käännökset siihen on tehnyt professori Toini-Inkeri Kaukonen. Suomalainen damastikirjallisuus on joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta melko tekniikkapainotteista ja terminologia paikoitellen epäselvää.[85]

Karihalmeen (1996) perustelu kansainvälisen terminologian ymmärtämisestä ja kuitenkin omalla äidinkielellään kirjoittamisesta on ollut innoittava:

> Kun tekstiä tuotetaan vireästi, kielikysymysten esiin nouseminen on väistämätöntä. Mitä korkeatasoisempaa muotoilualan koulutuksesta suunnitellaan, sitä tärkeämpää on, että myös omakielistä tekstiä on saatavilla. Kansainvälisen termistön hallinta on välttämätöntä, jotta ajatuksia elvyttävään maailmanlaajuiseen keskusteluun voidaan osallistua. Opiskelijoiden on kuitenkin voitava omalla kielellään analysoida, kyseenalaistaa ja kehittää oman alansa tietoa.[86]

[84] Geijer 2006, 179; Prinet 1982.
[85] Terminilogiaa ovat pohtineet myös Broudy 1979; Sonday 1999.
[86] Karihalme 1996, 338.

1.4 Tutkimusaineistot ja niiden analyysi

1.4.1 Käsityöllisen damastin aineistot

> …hur med mitt arkiv, mina skisser, rutpappers- och arbetsritningar, fotografier, diapositiv, prover, arbetskort ända från år 1939, klipp, utställningskataloger, garn- och restlager samt vävnader med och utan värde skall förfaras, bör ... besluta. Dock skall härvid beaktas att en eventuell överlåtelse, mot eller utan vederlag, bör ske till en privatperson eller till en institution vars syftemål är att understödja, upprätthålla eller befrämja den vävningsverksamhet jag bedrivit under min livstid.[87]

Kuten edellä esitetyssä sopimustekstissä ilmenee, Dora Jungin kutomon jäämistön käyttö ja kohtalo huolestuttivat perheetöntä tekstiilitaiteilijaa. Kutomon koko aineisto siirtyi Taideteollisuusmuseoon Dora Jungin kuoleman jälkeisenä vuonna. Tämä jäämistö on tutkimukseni tärkein ja innostavin lähtökohta.

Tekstiilitaiteilija Dora Jung kuoli joulukuussa vuonna 1980 ollessaan 74-vuotias. Kutomo oli tuolloin edelleen toiminnassa kutoja Marita Mattssonin valmistaessa Jungin suunnittelemat kirkkotekstiilit Olarin kirkkoa varten Espooseen[88]. Vuoden 1981 aikana Dora Jungin läheinen ystävä, sisustusarkkitehti Lisa Johansson-Pape, järjesti kutomosta jääneen materiaalin Designmuseon arkistoon Helsingissä (kuva 2). Erilaisia listoja hänen kokoamastaan materiaalista kertyi yhteensä 25 konekirjoitettua sivua. Kun työ oli tehty, hän kirjoitti ”listornas listan” ja allekirjoitti sen 13.10.1981. Tämän listan mukaan Johansson-Pape järjesti taiteilijan luonnokset ja työpiirrokset kuuteen eri pakettiin tai mappiin. Erilaiset kudoskokeilut hän yhdisti ja järjesteli mappeihin, joita kertyi yhteensä kaksikymmentäkaksi. Tampellan pellavatehtaan tuotantoon menneitä liinakokeiluja oli neljä mapillista. Leikekirjoja ja valokuvakansioita oli molempia seitsemän. Lisäksi oli kudontakortisto, joka koostui seitsemästä mapista. Aikojen kuluessa tätä aineistoa on kuitenkin siirrelty eri paikkoihin tai osa aineistosta on hävinnyt, joten sisältö ei tällä hetkellä ole aivan Johansson-Papen listan mukainen[89]. Prihan mukaan Johansson-Papen tapa arkistoida kudosnäytteitä oli suurpiirteinen, sillä hän saattoi leikata

[87] DM, DJ ark (2007). Tekstiilitaiteilija Dora Jungin jäämistöä koskeva sopimus Jungin ja Taideteollisuusmuseon välillä.
[88] Mattsson 8.9.2006.
[89] Ks myös Ryökäs 2002.

kudosnäytteitä pienemmiksi jos ne eivät sopineet kansioihin[90]. Ensimmäinen valikointi ja arvotus aineiston suhteen on siis tapahtunut jo kolmekymmentä vuotta sitten. Aineisto valottaa Dora Jungin ja kutomon kehitystä ja toimintaa lähes 50 vuoden ajanjaksolla.



Kuva 2. Lisa Johansson-Pape arkistoimassa Dora Jungin kutomon jäämistöä 1981. Kuva Rauno Träskelin.

[90] Priha: suullinen tieto 2008.

Vuonna 1939 Dora Jung alkoi pitää kudontakortistoa kutomossaan valmistuneista loimista ja jatkoi sen ylläpitoa kutomon toiminnan loppuun asti. Kutomon kortisto alkaa 19.1.1939 numerolla 1 "Matta av trasor med nockor av linne & ullgarn"[91] ja päättyy Dora Jungin kuoleman jälkeen vuonna 1981 numeroon 1679[92]. Kortiston perusteella loimia on rakennettu 43 vuoden aikana, 1939–1981, yhteensä 1751. Tässä lukumäärässä ovat mukana kaikki loimet, kaksoiskortit mukaan lukien ja puuttuvat numeroinnit huomioiden. Kortisto ei etene aivan täsmällisesti numero numerolta, joten viimeisen kudontakortin numero ei ole sama kuin valmistettujen loimien määrä. Osa korttien numeroista on nimittäin kirjattu useampaan kertaan, jolloin numeron perään on lisäksi merkitty a, b tai c riippuen siitä kuinka monta saman numeroista korttia on kirjattu. Lisäksi joitakin numeroita ei kortistossa ole. Kudontakorttien lukumäärä, 1751, ei siksi täsmää kudontakortin viimeisen numeron kanssa, joka on 1679. Korteista 89 kappaletta on sellaisia, joita ei ole voitu yhdistää mihinkään tekstiilikategoriaan[93]. Uusi kortti otettiin käyttöön kun kangaspuihin rakennettiin uusi loimi. Samaan loimeen on voitu kutoa monia eri kudoksia, joten samassa kortissa voi olla tiedot useampaankin tekstiiliin. Esimerkiksi vuoden 1950 kudontakortissa 489 on samaan loimeen kudottu Prinsessa-liinoja 11 kappaletta, Yrttitarha-liinoja 29 kappaletta ja Kyyhky-liinoja 25 kappaletta[94]. Kudottujen tekstiilien ja mallien kappalemäärä on siten suurempi kuin valmistettujen loimien määrä.

Kortisto antaa täsmällistä tietoa kutomossa valmistuneista tekstiileistä, kuten: loimen pituus, leveys ja tiheys, lankaluku ja paino; loimen ja kuteen materiaalit; loimen rakentamiseen, kudontaan ja jälkikäsittelyyn kuluneet tuntimäärät; hinnat sekä tekstiilien kutojat. Jokaiseen korttiin ei ole kuitenkaan merkitty kaikkia näitä tietoja ja joidenkin korttien kohdalla on etsittävä monipuolisesti kontekstitietoja selvittääkseen tarkasti, mistä tekstiilistä tai tekstiileistä kortissa on kyse. Esimerkiksi tekstiilin nimi on useimmissa tapauksissa kirjattu viitteellisesti kuten ”löpare” tai ”väggbonad”. Kirkkotekstiilien osalta vaikeus liittyi mm. ruotsinkielisten seurakuntien nimien käyttöön. Otsikossa saattaa lukea pelkästään ”Stola Botby violet”[95]. Tämä tarkoittaa Vartiokylän seurakunnan Puotilan kappelia, jonka ruotsinkielinen nimi on Matteus församling, Botbygårds kapell. Joihinkin kortteihin on lisäksi liitetty lankanäytteitä tai pieni pala valmista

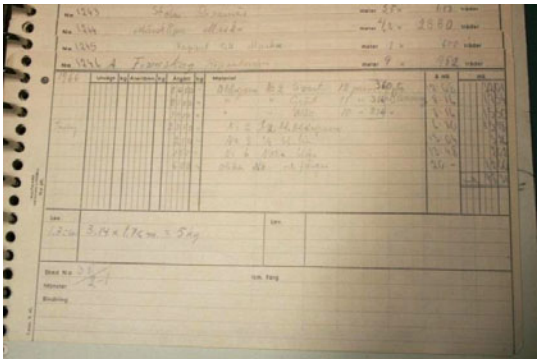
[91] DM. DJ ark.Kudontakortti no 1. Kutoja Hedvik Tallqvist.
[92] DM. DJ ark. kudontakortisto. Viimeinen no 1679: ”Olari pred.” eli Olarin kirkon saarnastuolin (predikstol) tekstiili. Kutoja Mattsson.
[93] Tällaisia kortteja ovat esimerkiksi ”Montering av en duk” (kortti 101); ”Kantpand” (kortti 220); ”Grova vävnader i blått” (kortti 1086).
[94] DM. DJ ark. Kudontakortti 489: Linnedukar, Prinsessor 11 st, Örtagård 29 st, Duvor 25 st. 29.3.1950.
[95] DM. DJ ark. Kudontakortti 1184 vuodelta 1965.

kangasta. Tekstiileissä käytettyjä kuvioiden muotoja tai niiden suhteita on näissäkin tapauksissa kuitenkin vaikea hahmottaa.

Esimerkiksi kudontakortin 1246 A etupuolelta selviää, että Finnskog-kudoksen loimi oli 9 metriä pitkä ja siinä oli 952 lankaa (kuva 3). Kuteen ja loimen materiaalit, niiden määrät ja hintatiedot on merkitty tarkasti. Kudos on valmistunut 1.7.1966 ja sen koko kangaspuista pois otettaessa on ollut 3,14 x 1,76 m, ja se on painanut 5 kg. Kaidetiedot 35/2–1 kertoo loimen tiheyden. Kortin toisella puolella on kudoksen valmistamiseen kuluneet tunnit: 172 tuntia kudontaan sekä 3 tuntia kokeiluihin. Finnskogin kutojina toimivat Agnes Sohlberg ja Marita Mattsson.

Kortistoa ylläpidettiin ainoastaan kutomon käyttöön. Se ei toiminut kudosmallien myyntivälineenä, kuten teollisuuden laatimat mallikirjat 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa[96]. Schoeser (2002) kehottaakin osuvasti tutkimaan teollisuuden käyttämiä mallikirjoja sanakirjan tavoin, sillä ne sisältävät niin paljon tarkkaa tietoa tekstiileistä[97]. Samoin Jungin kudontakortisto on kuin sanakirja paljastaen tutkijalle runsaasti tietoa. Tosin Jungin kudontakortiston, samoin kuin teollisuuden mallikirjojen, lukeminen vaatii ymmärrystä Dora Jungin ja kutomon vaiheista.

Kudontakorttien lisäksi Jungin kutomon jäämistöä olivat erilaiset luonnokset. Johansson-Papen kokoamia luonnospaketteja on vuosien aikana purettu ja koottu esimerkiksi näyttelyitä varten. Suuri osa luonnoksista on piirretty lyijykynällä kuultopaperille. Niiden koko vaihtelee pienimpien ollessa noin 5 cm x 4 cm, suurimpien 50 cm x 40 cm. 1960-luvulta lähtien arkistossa on myös vahaliiduilla tehtyjä luonnoksia, jolloin luonnosten koko ja ainakin jäljelle jäänyt luonnosten määrä kasvoi. Näissä luonnoksissa saattaa olla useita päälle teipattuja versioita kudoksen eri kohdista kuten kuvassa 6 olevassa luonnoksessa.



Kuva 3. Dora Jungin kudontakortti no 1246 A. Finnskog, Köpenhamn[98]. Kuva PF.

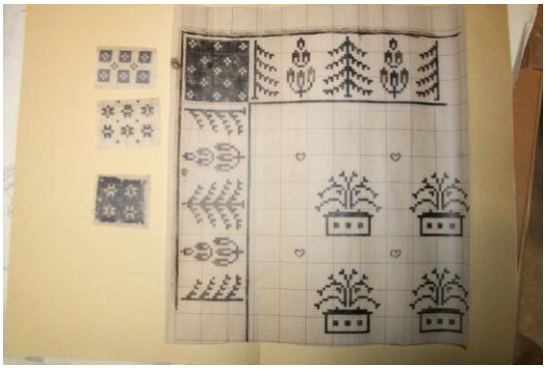
[96] Ks. esim. Sykas 2005; 2007; Miller 1996. Myös Svinhufvudin (2009, 122) käyttämä ”tilauskirja” antaa väärän kuvan, sillä kaikkia kudoksia ei etukäteen tilattu.

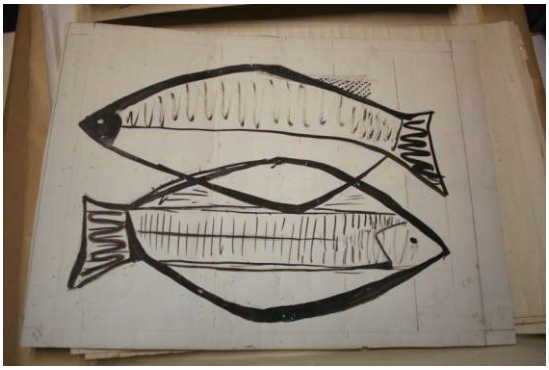
[97] Schoeser 2002, 6.

[98] Kudontakortteja 1246 on kaksi. Toinen kudontakortti 1246 on Thalia-kudos. Korttien numeroinnissa on tapahtunut virhe, joka on huomattu niin myöhään, ettei sen korjaamiseen ole katsottu aihetta. Tällaisia kaksoiskortteja on joka vuoden kohdalla muutamia.

Valmiiden teosten koon suhde luonnosten kokoon ei ole yhteneväinen. Hyvinkin pienistä luonnoksista (30 x 20 cm) voitiin valmistaa suuria seinätekstiilejä kuten Katarina Jagellonica vuonna 1961 (360 x 100 cm). Luonnoskansioissa on myös ns. työpiirroksia eli kartonkeja, joiden koko on 1:1 kudoksen koon kanssa sekä damastinkudontaan liittyviä ruutupiirroksia (kuvat 4 ja 5).

Lisäksi Johansson-Pape on järjestänyt kutomossa olleet lukuisat kudoskokeilut. Ne eivät ole aikajärjestyksessä, mutta eri aihealueet on pyritty jäsentämään yhteen. Kudottuihin versioihin on kokeiltu esimerkiksi eri värejä, jolloin samaan loimeen on kudottu useita eri värivaihtoehtoja. Myös kuvioiden eri muotoja on varioitu usein hyvinkin tarkasti ja vivahteikkaasti kuten esimerkiksi Töölön kirkon tekstiilikokeilusta voi nähdä (kuva 7). Aineistosta nousevan havainnon mukaan kudoskokeilut ovat olleet olennainen osa Dora Jungin työtä.









Kuvat 4 ja 5. Ruutupiirros Dora Jungin Tupa-damastia varten 1938, sekä työpiirros 1:1 Isot kalat -damastin kutomiseksi, 1969. Kuvat PF.

Kuva 6. Luonnoksia Hässelbyn linnaan, Tukholmaan, suunniteltuun Hässelby-kudokseen 1976. Luonnosten koko 20 x 30 cm. Kuva PF.

Kuva 7. Töölön kirkkoa varten kudottuja aihe- ja kudoskokeiluja, 1978. Kuva PF.

Leikekirjat ja valokuvakansiot kertovat tapahtumista ja tekstiileistä, jotka olivat merkittäviä ja kiinnostavia lehdistön ja yleisön mielestä. Kansioissa on lähinnä näyttelyjä varten otettuja valokuvia Dora Jungin damasteista, ja leikekirjat ovat Dora Jungin ja kutojien yhdessä kokoamia[99]. Dora Jungista kertovien kirjoitusten lisäksi leikekirjoissa on joitakin yleisesti muotoilusta kertovia artikkeleita ja esimerkiksi Tampellan insinöörin, Veikko Soinin haastattelu[100]. Tutkimuksen kuluessa keräsin lisäksi kaikki löytämäni artikkelit Dora Jungista, joita kertyi noin 300. Kerääminen ei ollut järjestelmällistä, ja hyödynnän siksi vain rajoitetusti tätä materiaalia. Hain artikkeleita jonkun tietyn näyttelyn, teoksen julkistamisen tai palkinnon saannin yhteydestä. Artikkeliaineistoni lukeminen on lähinnä auttanut minua ymmärtämään monia asioiden välisiä yhteyksiä, olen löytänyt nimiä kudoksille, voinut lukea niiden taustoja sekä tekstiilien ja näyttelyiden saamaa huomiota tai huomion puutetta. Dora Jungin damasteista on aikalaiskirjoituksissa usein käytetty mystifioivaa puhetapaa. Damasti on näissä teksteissä ollut jotakin käsittämättömän vaikeaa ja se miten Dora Jung on damasteja kehittänyt tai muuttanut on jäänyt vaille selitystä.[101] Artikkeliaineisto on osaltaan toiminut myös esiymmärryksenäni. Lehdistömateriaalia Dora Jungista lukemalla välittyy kuva työlleen antautuneesta damastitaiteen uudistajasta, jonka tekstiilit usein jaoteltiin kirkko-, taide- ja teollisiin tekstiileihin, ja tekstiilitaiteilijasta, joka oli kansainvälisesti menestynyt ja arvostettu.

Kutomon aineisto täydentyi olennaisesti vuonna 2007, jolloin Jungin sisaren, Kristina Jungin, arkisto deponoitiin Designmuseoon. Kristina Jung ylläpiti sisarensa kirjanpitoa[102]. Myös suuri määrä Dora Jungia koskevia asiakirjoja, taiteilijan omia kirjoituksia ja kirjeitä siirtyi luovutuksen yhteydessä Designmuseoon. Tämä lisäarkisto on tärkeä lähde Dora Jungin omaan ajatteluun ja henkilökohtaiseen elämään. Erotukseksi Dora Jungin kutomon jäämistöaineistosta käytän tästä aineistosta lisäksi merkintää 2007 eli DM, DJ ark (2007).

Designmuseo ei ole Dora Jungin tekstiilien ensisijainen säilytyspaikka. Museo osti Jungin kuoleman jälkeen joitakin tekstiilejä kokoelmiinsa[103]. Useissa tapauksissa museot ostivat Jungin elinaikana pidetyistä näyttelyistä merkittävimpiä teoksia itselleen. Myös muut julkiset tahot tilasivat suoraan taiteilijalta tekstiilejä. Suurimmaksi osaksi tekstiilit ovat levinneet yksityiskoteihin ja -kokoelmiin. Jungin damasteja kartoittaessa on ollut sekä

[99] Mattsson 8.6.2006.
[100] Tekstiilin uutiset 1977.
[101] Esim: HS 6.4.1938; Ok 1/1944; Ok 3/1947; Ark 3–4/ 1954; Kk 1/1958; Kl 6.3.1972; TS Extra 13.5.1977.
[102] Teir, haastattelu 15.1.2009.
[103] DM. DJ ark (2007): Osto- ja luovutusasiakirjoja.

ilon että surun aiheita: tekstiilejä tuhoavat vähitellen käyttö, aika, ilmasto ja tuhohyönteiset, mutta myös ihmisten tietämättömyys. Niinpä joitakin Jungin tekstiilejä ei ole enää olemassa[104]. Ilon aihe on ollut huomata jo tämän tutkimusajanjakson aikana tapahtunut Dora Jungin tekstiilien arvostuksen nousu[105].

Yksityiset arkistot

Useat Jungin aikalaisista ja sukulaisista ovat jakaneet tietämystään ja tutkimusta rikastavaa ennen julkaisematonta materiaalia. Dora Jungin sisaren Ulrica Eklundin tytär, Ulrika-Kristina Teir, on antanut käytettäväkseni kuva-arkistojaan ja sukuhistoriallista tietoa. Samoin Lisa Johansson-Papen tyttären Laura Buttlerin arkistoon kuuluu papereita liittyen mm. niihin Jungin näyttelyihin, joiden näyttelyarkkitehti Johansson-Pape oli.

Tukholmalaisen historian opiskelija Ivy Öhrstedtin (1935–2008) kirjeenvaihto Dora Jungin kanssa vuosina 1967–1975 on tutkimukseni kannalta tärkeä, joskin pieni aineistokokonaisuus. Kesällä 2007 hän antoi minulle kopiot näistä kirjeistä. Hän kirjoitti Tukholman yliopiston historian laitokselle tutkielman Dora Jungista[106], jossa hän haastatteli taiteilijaa kirjeitse. Dora Jung vastasi Öhrstedtin kysymyksiin, jotka koskivat damastin kudonnan tekniikkaa, teoksien suunnittelua ja nimien muodostumista. Jung kirjoitti myös mm. kutomonsa kuulumisia ja näyttelyittensä aikatauluja tuoden esille yllättäviäkin asioita esimerkiksi kudostensa ideoinnista.[107]

Arkistomateriaalin analysointi

Dora Jungin kutomon kudontakortiston arvo on sen pitkäaikaisuudessa, tarkkuudessa ja luotettavuudessa[108]. Yksi kortti antaa täsmällistä tietoa tekstiilin alkuperäiseen ytimeen[109], mutta 43 vuoden yhtäjaksoinen

[104] Merkittävimpiin kuuluvat esimerkiksi uniikit esiriput, kuten Svenska Handelshögskolanin esirippu, 1953 ja Rovaniemen teatterin esirippu, 1974.

[105] Uskon Jungiin kohdistuneen tutkimuksen (Ryökas 2002, Timonen 2008), näyttelyn (Vapriikki 2008) ja sitä seuranneen lehdistökirjoittelun sekä lukuisten Dora Jung -luentojen nostaneen arvostusta. Myös muutamien Jungin teollisten pöytädamastien saaminen uudelleen suomalaiseen tuotantoon (2010) on merkki tästä.

[106] Tutkielma valmistui Jungin kuoleman jälkeen 1985.

[107] Muut arkistot ks. Painamattomat lähteet: arkistot.

[108] Mattssonin mukaan kortistoon kirjattiin kaikki kutomossa kudotut loimet (8.9.2006). Kudontakortistoon on siten kirjattu 43 perättäisen vuoden kaikki loimitiedot.

[109] Esim. Koskennurmi-Sivonen 2006 määrittelee kasityöllisen tuotteen tarkastelun kahteen tasoon: alkuperäinen ydin (esim. materiaali, rakenne, valmistusmenetelmät) ja tuotteen erilaiset lisäaspektit kuten kulttuuriset, ajalliset, sosiaaliset merkitykset. http://www.helsinki.fi/~rkosken/kasityotuote.html haettu 11/2006.

järjestelmä avaa tarkastelun myös laajemmille linjoille ja painopisteille. Aloitin tutkimuksen kortiston tietojen digitalisoinnilla. Kirjasin tässä ensimmäisessä vaiheessa jokaisesta kortista sen numeron, tekstiilin nimen, vuosiluvun ja kutojan. Ottaen huomioon kaksois- ja kolmoiskortit sekä puuttuvat kortit on kudontakortteja eli kutomossa valmistettuja loimia vuosina 1939–1981 yhteensä 1751[110]. Kohta kohdalta erilaiset lyhenteet, saman tekstiilin eri nimitykset, kirjaamislogiikan ja käsialan muutokset alkoivat selkiytyä. Vaikka olen hakenut ja vertaillut tietoja Dora Jungin tekstiileistä monesta eri lähteestä, olen pitänyt kortiston tietoja ensisijaisina.

Tekstiili-käsitteen jaottelu on kaikissa kielissä haasteellista. Sen sisälle asetetaan niin muodin, sisustuksen, taiteen kuin teollisuudenkin tekstiilituotteita.[111] Jaottelin loimet kudontakortiston antamien tietojen mukaan. Käytin Jungin tekstiilien jaottelun pohjana Kettulan (2009) rakentamaa ontologista hierarkiaa[112], joka perustuu taideteollisuusalan (TAO) ja museoalan aineistojen (MAO) kuvailun yhdistelmäontologiaan[113]. Tekstiilit jaotellaan tässä hierarkiassa pääalaluokkiin, joita ovat tekstiilit olomuodon mukaan, tekstiilit käyttöpaikan mukaan, tekstiilit käyttötarkoituksen mukaan sekä raanut, ryijyt, täkänät, vippelät[114]. Damasteja ei ole otettu käyttöön omana kategoriana, mikä voi aiheutua siitä, että damasteja ei ole samassa määrin museoiden kokoelmissa kuin esimerkiksi enemmän suomalaiseen kudontakulttuuriin liittyviä ryijyjä. Syy voi olla myös jaottelutavassa, joka perustuu usein esinetyypin mukaiseen jaotteluun. Museoihin on talletettu esimerkiksi pöytäliinoja, pikkuliinoja ja pyyheliinoja, jotka kaikki voivat olla damastia.

Edellä mainituissa ontologioissa taidetekstiili-käsitteen jaottelu oli suppea ja niiden lähtökohtina näyttävät olleen tekstiilien tekniikat: gobeliinit, kuultokudokset, kuvakudokset[115] tai kuultokudokset ja kuvakudokset, joiden alakategoriana gobeliinit[116]. Kokonaan näistä luokitteluista poiketen ryhmittelin Jungin taidetekstiilit kolmeen ryhmään:

[110] Ks.liite 2.
[111] Esim Schoeser ja Boydell 2002, 1.
[112] Kettula 2009, 253–273.
[113] http://www.onki.fi
Taideteollisuusalan ontologia TAO (n. 3 000 käsitettä) perustuu Muotoilun ja viestinnän asiasanastoon, jota ylläpitää Savonia-ammattikorkeakouluun kuuluva Kuopion Muotoiluakatemia. Museoalan ontologia MAO (n. 6 800 käsitettä) puolestaan perustuu Museoalan asiasanastoon, jota ylläpitää Museovirasto. Semanttisen laskennan tutkimusryhmä on rakentanut TAOsta, MAOsta ja Yleisestä suomalaisesta ontologiasta (YSO) koostuvan yhdistelmäontologian FinnONTO-projektissa. Tärkeimpinä yhteistyökumppaneina ovat olleet Museovirasto ja Taideteollinen korkeakoulu (nykyinen Aalto yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu).
[114] Kettula 2009, 151.
[115] http://www.onki.fi
[116] Kettula 2009, 266.

esiriput, tilauksesta suunnitellut uniikkitekstiilit ja vapaat taidetekstiilit. Vapaat taidetekstiilit -luokalla tarkoitan niitä teoksia, jotka Jung on suunnittelut ilman tilausta. Niiden lähtökohtana on ollut usein kuitenkin näyttely ja näyttelytila, mutta osiossa on myös ”luomisen pakosta” syntyneitä teoksia. Seinätekstiili-luokkaan liitin ne, usein jopa sadat versiot, joiden alkuperäinen aihemaailma saattaa pohjautua näistä vapaasti luoduista taidetekstiileistä. Siten esimerkiksi Kyyhkyjä-kudoksen ensimmäinen versio vuodelta 1950 on vapaat taidetekstiilit -luokassa ja kaikki tämän teoksen toisinnot seinätekstiili-luokassa. Jaottelua puoltaa myös näiden seinätekstiilien liittyminen kodin maailmaan, kun taas taidetekstiilit ja kirkkotekstiilit on suunniteltu julkisiin tiloihin.
Muunsin jaottelun sopimaan Dora Jungin tekstiileihin seuraavasti.

Taulukko 3. Tekstiilit-käsite ontologisena hierarkiana Dora Jungin kutomon tekstiileihin soveltuvana. Muunneltu ja rikastettu Kettulan (2009) tekemästä ontologiasta, joka perustuu taideteollisuusalan (TAO) ja museoalan aineistojen (MAO) kuvailun yhdistelmäontologiaan.

Kankaat	**Sisustustekstiilit**	**Taidetekstiilit**	**Kirkkotekstiilit**	**Kokeilut**
Huonekaluk. Verhok. Valaisink. Radiokankaat Vaatetusk.	Seinätekstiilit Pöytätekstiilit Matot Kodintekstiilit	Esiriput Uniikkitekst. Vapaat taidet.	Messukasukat Antependiumit Muut	

Tutkimuksen aineisto jakautuu monella tavalla. Se on laadullista aineistoa kuten konkreettiset tekstiilit, luonnokset, valokuvat, lehtileikkeet, kirjeet ja muut dokumentit. Tästä aineistosta olen ottanut määrälliseen tarkasteluun kutomon toiminnan laajuutta määrittäviä laskennallisia tuloksia, jotka avautuvat kudontakorttien ja kutomon kirjanpidon kautta. Ennen Dora Jungin kutomon kokonaistuotannon tutkimista analysoin Jungin damasteissa tapahtuneita kudonnallisia käännekohtia. Ne paljastavat ajallisia, rakenteellisia ja kuviollisia taitekohtia hänen tuotannossaan. Artefaktianalyysissä päähuomioni kohdistuu taulukon kolme mukaisiin tekstiilikokonaisuuksiin ja nostan vain esimerkinomaisesti esille yksittäisiä kudoksia. Kutomon kokonaistuotannon analyysin idea liittyy tutkimuksen tavoitteisiin, joka on Dora Jungin damastien erityisyyden tarkasteleminen. Tapaustutkimuksen termein erittelen ja nostan kutomon tuotantoa ”luonnollisesti” esiin[117]. Vaikka tässä kokonaisuudessa on mukana kutomon

[117] Laine et al. 2007, 11.

koko tuotanto, jätän taide- ja kirkkotekstiilien lähemmän analyysin jatkotutkimusta varten.

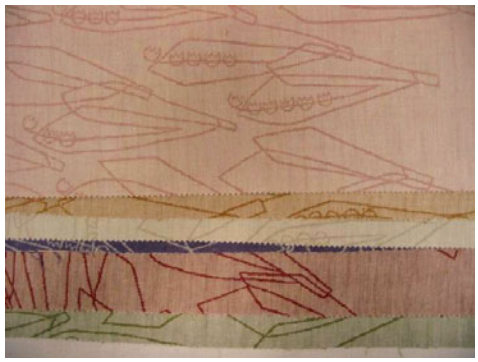
1.4.2 Teollisen damastin aineistot

Tampella-arkisto on Suomen Elinkeinoelämän keskusarkistossa (Elka) Mikkelissä[118], jossa on koko Tammerfors Linne- & Jern-Manufaktur Aktie-Bolag -arkisto. Pellavatehtaan osuutta tästä 667,65 hyllymetriä kattavasta arkistosta on vaikeahkoa löytää varsinkin, kun aineiston sisällysluettelo on yli 600 sivua[119]. Tehtaan koko aineisto on valtaosin konepajateollisuutta, jossa pellavatekstiilien tuotanto näyttäytyy mitättömältä vetureiden, tykkien ja voimalakattiloiden rinnalla. Tehtaan aineisto luovutettiin keskusarkistoon 23.12.1986. Tämän tutkimuksen kannalta merkittävää aineistomateriaalia ovat pellavatehtaan inventaarilistat, hinnastot sekä Dora Jungin suunnittelemista damasteista tehdyt provisioyhteenvedot. Tampellan hinnastoja ja mm. mainosmateriaalia on haettu myös Helsingin yliopiston kansalliskirjaston- sekä Tampereen ja Turun yliopiston kirjastojen pienpainateosastoilta. Myös tehtaan kokousasiakirjoissa on tietoa uusien mallien tuotantoon tulosta, väreistä, kokomuutoksista tai esimerkiksi lopetettavista malleista. Näitä aineistoja olen käyttänyt Dora Jungin teollisten tekstiilien kartoittamiseen. Dora Jungin ja Tampellan yhteistyön asteittaista käynnistymistä voi tarkastella Dora Jungin tekemien tekstiilisuunnitelmien lisäksi sopimusten, pöytäkirjojen ja kirjeiden kautta. Tampellan ja Dora Jungin välillä käydyt kirjeet, provisiolaskelmat ja kokouspäiväkirjat selvittävät paitsi kaupankäynnin ja mallistosuunnittelun periaatteita myös laajemmin ajan kulttuuriin liittyviä tapoja ja käytäntöjä.

Toinen suuri Tampella-arkisto on Museokeskus Vapriikissa Tampereella, johon Dora Jungin arkistoaines kuuluu. Tästä materiaalista suuri osa on mallikirjoja, kangasnäytteitä ja tekstiilejä, mutta myös koneita ja työvälineitä (kuvat 8 ja 9). Vapriikin ylläpitämään Siiri-esinetietokantaan on tallennettu Tampellan tekstiilejä sekä joitakin mallikirjoja[120].

[118] Suomen Elinkeinoelämän keskusarkisto (Elka) sirrettiin Mikkeliin 1980-luvun alun aikana. Tästä eteenpäin käytän lyhennettä Elka.
[119] Sisällysluettelo on ladattavissa: http://elma.elka.fi/elka/arkistohaku.
[120] www.siiri.tampere.fi





Kuvat 8 ja 9. Tampellan mallikansioita. Dora Jungin puolipellavaisen damastiliinan, Kukkaruutu, värimalleja vuodelta 1961, ja Kielo pellavaliinan värimalleja, 1967. Kuvat PF.

Tampellan inventaarilistat loppuvat vuoteen 1959, ja hinnastoa vuosilta 1957, 1959, 1965 ja 1971 ei ole löytynyt. Provisiolaskelmat, joissa näkyy eriteltyinä Dora Jungin mallit, ovat vuosilta 1962–1968. Sen jälkeen maksettiin edelleen provisiota, mutta mallikohtaiset laskelmat lopetettiin[121]. Tietoa Dora Jungin oman kutomon damastien muutoksista teolliseksi ja jacquard-damastien suunnittelusta ja valmistuksesta olen etsinyt Jungin muistiinpanoista ja kirjeistä sekä Tampellan kokouspöytäkirjoista, kirjeistä, puheista ja myös aikalaiskirjoituksista. Aineistoja lukemalla voi tehdä johtopäätöksiä mallistosuunnittelun periaatteista ja käytänteistä 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla.

Kutomon tilikirjoista olen tutkinut vuodet 1960–1980. Tarkoituksena oli saada selville Tampellan suunnittelusopimuksesta saatu rahallinen hyöty Jungin kutomon kokonaistuotannossa, siksi aikarajaus vuodesta 1960 eteenpäin[122]. Kirjanpidon pääkirjoista olen poiminut jokaiselta vuodelta tulot Tampellalta, vuoden liikevaihdon sekä laskenut Tampellan tulojen prosentuaaliset osuudet aina kyseisen vuoden liikevaihdosta.

1.4.3 Haastattelut lähteenä

Kohdistin varsinaiset haastattelut Dora Jungin kutomon- ja Tampellan kutojiin. Lisäksi olen tavannut Jungin aikalaisia[123]. Haastatteluilla on ollut paitsi ymmärrystäni syventävä vaikutus, se on tuonut minut lähemmäksi

[121] Dora Jung sai kirjanpitonsa mukaan provisiota kaikkina vuosina vuodesta 1960 alkaen. Viimeinen kirjaus oli ajalta 1.10–31.12. 1980. (DM. DJ ark. 2007: Dora Jungin kirjanpidon pääkirjat.)
[122] Jungin ja Tampellan suunnittelusopimus allekirjoitettiin 30.12.1959 (Elka, Tampella, 9829).
[123] Lähimpinä aikalaisina Jungin sisaren tytär Ulrika-Kristina Teir, sekä Lisa Johansson-Papen tytär Laura Buttler. He edustavat kuitenkin toista sukupolvea kuin Dora Jung ja olivat lapsia Jungin aikana.

Dora Jungia, jota en ole itse tavannut. Keskustelujen avulla olen voinut myös testata keräämääni tietoa.

Kutojien haastattelut toteutin puolistrukturoituina teema-haastatteluina, joille on luonteenomaista vuorovaikutteinen suhde. Sen etuna on, että se sallii haastateltavien mahdollisimman luontevan ja vapaan reagoinnin.[124] Lähtökohtana kutojia haastatellessani oli antaa myös haastateltavan omille aiheille ja ajatuksille tilaa. Kutojien haastattelulainaukset edustavat tutkimuksessani arkitodellisuutta tarkentaen aineistosta esiin nousseita asioita. Dora Jungin oman kutomon työntekijöistä minulla oli mahdollisuus haastatella Marita Mattssonia (1932–2007)[125]. Jungille ja Mattssonille kehittyi kolmenkymmenen yhteisen työvuoden aikana ilmeisen hyvä ja läheinen suhde. Sain haastatella myös Jungin tanskalaista kutojaa, Berthe Forchhammeria, joka työskenteli kutomossa 1978–1979[126]. Tästä ja Marita Mattssonin haastattelusta kertynyttä haastatteluaineistoa hyödynnän kutomon toimintaa käsittelevässä osiossa.

Tampellan kutojia haastattelin neljän hengen ryhmänä[127]. Näin tässä selkeän edun, sillä kutojat muistivat eri asioita ja yhden kommentti kirvoitti toisen muistia. Ryhmähenki oli hyvä, ja ryhmä toimi myös sosiaalisena tukena.[128] Ryhmähaastattelussa keskustellaan tutkimuksen kohteena olevista asioista kaikkien haastateltavien kanssa samanaikaisesti, mutta kysymyksiä voidaan välillä kohdistaa myös yksittäisille ryhmän jäsenille.[129] Haastattelu valotti kutojien työtä ja asemaa teollisuudessa. Haastattelumateriaalia ei ole paljon, eikä se saa tässä tutkimuksessa suurta painoarvoa. Siihen on vaikuttanut kyseessä olevan ajankohdan kaukaisuus ja muun materiaalin runsaus.

1.5 Tutkimuksen teemat ja niihin liittyvät kysymykset

Dora Jungin aineistojen haasteellisuus linkittyy laajaan ja monipuoliseen tuotantoon. Tutkin ensin ainoastaan teollisia tekstiilejä, mutta mitä enemmän syvennyin Designmuseon arkistossa Dora Jungin kutomon jäämistöön, sitä vaikuttuneemmaksi tulin Jungin suhteesta damastin haasteisiin. Arkisto antaa myös kuvan tarkasta, määrätietoisesta,

[124] Ks. esim. Tiittula, Ruusuvuori (toim.) 2005. Ks myös Hirsjärvi, Hurme 2001.
[125] 14.10.2005; 8.9.2006; 26.4.2007.
[126] Haastattelu Lontoossa 20.9.2007; kirjehaastattelu 11.3.2008.
[127] Haastattelu Tampereella 27.8.2008.
[128] Ks. lisää Esim Hirsjärvi & Hurme 2001; Eskola & Suoranta 2000.
[129] Hirsjärvi & Hurme 2001, 61.

pitkäjänteisestä ja alaansa syvällisesti paneutuneesta taiteilijasta. Tällöin pelkästään teollisten tekstiilien tai työn tuloksien tutkiminen ei riittäisi. Dora Jungin tekstiileistä vanhimmat ovat iältään noin 80 vuotta. Tarkastelun kohdistaminen esimerkiksi siihen, miten Jungin tekstiilit ovat vaikuttaneet suomalaiseen tekstiilitaiteeseen ja designiin olisi siksi myös mielenkiintoista. Aineiston pohjalta laajaksi ja itseäni innostavaksi kysymysryppääksi nousee kuitenkin se, miten Dora Jungin damastit valmistuivat ja muuttuivat, miten tämä muutos mahdollistui, mitä muutos tarkoitti? Tekstiilien sisällölliset tulkinnat ja esteettisesti arvottavan lähestymistavan jätän tämän tutkimuksen ulkopuolelle[130].

Toinen haaste liittyykin Jungin käyttämään damastiin. Eurooppalaiseen damastitutkimukseen syventymällä pyrin saamaan käsityksen siitä mikä on damastille ominaista, miten se on kehittynyt aikojen kuluessa ja yksinkertaisesti: mitä damasti on? Haluan nostaa damastin historiasta merkittäviä käännekohtia, joiden on katsottu kehittävän tai muuttavan damastin suuntaa. Selvitys suomalaisen damastiopetuksen tilasta ja niistä välineistä, joilla damastia kudottiin antaa perustan Jungin damastiymmärrykselle. Damastin suomalaiseen sanastoon syventyminen tuo esille käsitteitä, joita tässä tutkimuksessa pyrin selventämään ja tarvittaessa antamaan perusteltuja uusia vaihtoehtoja. Mielenkiintoiseksi juuri damastin historian kartoittamisen kautta nousee Dora Jungin kyky muuttaa damastia. Miltä Dora Jungin damastien valmistus ja damastitekstiilien muutos näyttäytyy, kun sitä peilataan damastin eurooppalaiseen historiaan?

Dora Jungin aineistojen monipuolisuus on avannut aina uusia ja entistä mielenkiintoisempia tutkimuspolkuja. Kuten rikkaan empiirisen aineiston lähteellä monesti käy, jokaisen kauemmaksi siirrettävän tutkimuskohteen tai teeman kohdalla on ollut vaikea päätösprosessi. Valintojani ja koko tutkimukseni etenemistä ovat ohjanneet arkiston, etenkin kudontakortiston sisältämien tietojen asteittainen avautuminen ja arkistoista nousseet teemat. Katson oman tutkimukseni suuntautuvan ”dorajungilaisen” damastin ytimeen sekä sen kontekstualisointiin. Lisäksi haluan selvittää mitä Jungin kutomossa on valmistettu ja mitä hän suunnitteli teollisuuteen. Dora Jungin damasteista ja myös hänen kangaspuistaan on aikalais-kirjoituksissa usein käytetty mystifioivaa puhetapaa. Damasti on näissä teksteissä ollut jotakin käsittämättömän vaikeaa, ja se miten Dora Jung on damasteja ja kangaspuitaan kehittänyt on jäänyt vaille selitystä.

[130] Ks. Ryökäs (2002). Hän on tutkinut Dora Jungin kirkollisten tekstiilien viestejä.

Taulukko 4. Tutkimusteemat, niihin liittyvät tutkimuskysymykset ja käytetyt aineistot.

Tutkimusteema	Tutkimuskysymykset	Tutkimusaineisto	Analyysi-menetelmät
Eurooppalaisen damastin kehityslinjoja ja murroskohtia; käsityöllinen ja teollinen damasti	Miten damastia on määritelty ja mikä on damastille ominaista? Miten damastien suunnittelu ja valmistustoiminta on kehittynyt ja muuttunut?	Aiemmat tutkimukset ja historiikit	Tietojen vertailu ja tulkinta; historiallinen argumentaatio
Dora Jungin damastien rakentuminen ja kutomon toiminta	Miten, miksi ja minkälaisiksi Dora Jungin damastit muuttuivat? Muuttuivatko Dora Jungin damastit suhteessa eurooppalaiseen damastitraditioon?	Käsityöllisen damastin aineistot; Kutojien haastattelut; Aikalaiskirjoitukset; Dora Jungin kutomon damastit	Sisällön analyysi, vertailu ja tulkinta; esineanalyysi; historiallinen argumentaatio
Dora Jungin teollinen toiminta ja damastien tehdastuotanto	Muuttuivatko Dora Jungin suunnittelu ja valmistustoiminta hänen siirtyessään ateljeetuotannosta tehdastuotantoon?	Teollisen damastin aineistot; Tampellan kutojien haastattelut; Aikalaiskirjoitukset; Dora Jungin Tampellan damastit	Sisällön analyysi, vertailu ja tulkinta; esineanalyysi; historiallinen argumentaatio

Tutkimukseni laaja empiirinen aineisto on suurelta osaltaan ennen esiintuomatonta ja sen suodattuminen moneen kertaan antaa lopulta tutkimustuloksen, joka näkyy osaltaan myös sisällysluettelosta[131]. Selvittäessäni Dora Jungin damastien rakentumista en tarkastele häntä itsenäisenä, muista tekijöistä vapaana. Pyrin näkemään hänet ja hänen toimintansa ”muiden historioiden” ja sosiaalisen kentän tai verkoston osana. Näkökulmallani uskon löytäväni uusia piirteitä tutkimus-

[131] Vrt. Kalela 2000, 211.

kohteestani.[132] Tutkimukseni pääkysymykseksi muovautui: Mikä oli käsityön ja muotoilun luonne Dora Jungin damasteissa?

Tutkimuksen rakenne suuntautuu ensin eurooppalaisen damastikudonnan historiaan. Pyrkimykseni on ratkaista, miten damasti on kehittynyt ja mitkä tekijät ovat vaikuttaneet sen kuviointiin ja kudontaan. Tavoitteenani on löytää damastin kehityksen erityispiirteitä ja murroskohtia sekä myöhemmin linkittää Dora Jungin damastien rakentumisen elementtejä tähän linjaan. Myös Sondayn (1999) huoli damastikudonnan jäämisestä ikuiseksi mysteeriksi, jos tutkija ei ymmärrä taidelajin teknisiä mahdollisuuksia ja rajoituksia, rohkaisee syventymään damastin historiaan, sen teknis-taiteelliseen kehitykseen[133]. Siirryn luvussa kolme suomalaiseen viitekehykseen ja tarkastelen Dora Jungin työelämää ja toimintaa damastien suunnittelijana. Tuon tarkasteluun myös Jungin aikalaisia sekä ajassa liikkuneita vaikutteita. Luku neljä pureutuu Jungin kutomon toimintaan ja luvussa viisi tuon esille Jungin damastien kudonnalliset muutokset ja muutoksiin vaikuttaneet tekijät. Luvussa kuusi erittelen kutomon tuotantoa tekstiiliryhmittäin keskittyen sisustustekstiileihin. Tarkoituksena on luoda kuva Dora Jungin tuotannon painopisteistä eri aikoina ja nostaa lähempään tarkasteluun joitakin tekstiilejä. Luvussa seitsemän siirryn Dora Jungin toimintaan teollisuudessa. Tuon esille hänen teollisia mallejaan käsityöllisten suunnitelmien muunnoksina sekä suoraan jacquard-koneita varten suunniteltuina. Lopuksi luvussa kahdeksan kokoan teemat yhteen ja arvioin tutkimustuloksia, joiden ensimmäisiä piirteitä on alkanut muotoutua jo johdantoluvussa.

[132] Vrt. esim. Conway 1987, 8–10; Wiberg 1996.
[133] Sonday 1999, 113-129, myös Burgers 1999; Topelius 1985; Prinet 1982.

2 EUROOPPALAISEN DAMASTIKUDOKSEN OMINAISUUKSIA JA MURROKSIA

2.1 Damastin määritelmiä

Damasti-sanan käyttö ja merkitys on muotoutunut polveilevasti eri vuosisatojen aikana. Se, mitä damastilla tarkoitetaan, on kiinni siitä, kuka damastista puhuu ja mikä maanosa tai vuosisata on kyseessä. Yleensä silkistä kudottuja, kiiltäviä ja kuvioituja kankaita alettiin nimittää damasteiksi Syyrian Damaskos-kaupungin mukaan, jonka kautta itämaiset tavarat, etenkin silkkikankaat levisivät Eurooppaan[134]. Damaskos oli merkittävä kangasmarkkinapaikka jo 400- ja 500-luvuilla, jolloin ainakin Syyria, Persia ja Bysantti valmistivat kankaita Kiinasta tuodusta silkistä.[135]

Kirjallisia lähteitä tutkinut Mitchell (1999) ajoittaa damasti-nimityksen kuitenkin vasta 1500-luvulle. Inventaariluetteloiden mukaan on Euroopassa 1400-luvun lopulla ohuista, kuvioiduista pellavakankaista käytetty yleisnimitystä ”diaper”.[136] Diaper on tekstiili, jonka kuviot on muodostettu loimi- ja kudevaltaisen sidoksen kontrastilla ja jonka kuviointi peittää koko kankaan pinnan. Diaperin pintaa peittävät esimerkiksi moni kuvioiset, geometriset kude- ja loimitoimikkaat.[137] 1500-luvulla damasti merkittiin luetteloihin diaperin alakäsitteenä, kuten ”a great diaper table cloth of Damaske worke of Crownes and Flour de luces”. Monien päällekkäisten nimitysten jälkeen vasta 1500-luvun puolivälissä diaper ja damasti kirjattiin inventaarilistoissa erillisiin kategorioihin. Samoihin aikoihin damasti-nimitys vakiintui ja sen käyttö diaperia määrittävänä adjektiivina muuttui. Inventaarilistoihin ilmestyi kolme kategoriaa, jotka kuvasivat pellavaisia liinavaatteita: damasti, diaper ja palttina.[138] Pellavadamastista kehittyi heti erittäin arvokas ylellisyystuote, jonka hintaan vaikutti kalliin materiaalin ohella kudontatekniikan hitaus. Kuten Brabantista kotoisin oleva kutoja

[134] Damasti -sana eri kielillä: englanti, tanska, norja, islanti: *damask*; ranska: *damas*; hollanti, saksa, ruotsi: *damast*.
[135] Geijer 2006, 72; Prinet 1982, 17; Suuri osa tekstiilien nimistä on arabialaista alkuperää ja ne ovat jääneet yleisiksi, kansainvälisiksi nimityksiksi. Esimerkiksi *tafti* tulee sanasta *taftah*, joka tarkoittaa kerrattua lankaa tai kudottua kangasta. *Musliini* saa nimeensä Mosul nimisestä kaupungista, jossa musliinia on tehty. (Prinet, 1982, 17.) Ks. lisää Islamilainen taide. Myös kiillotetusta metallista valmistettu damasti-terä, johon kaiverrettiin erilaisia kuvioita, on peräisin Damaskoksesta (Van Ysselsteyn 1962, 8).
[136] Mitchell 1999, 179. Ks myös Strömber & al.1974, 15; Geijer 2006, 77; Sorber 1999, 133.
[137] CIETA Vocabulary of Technical Terms 2006, 13; Harris 2004 (1993), 185; Sorber, 1999, 133.
[138] Mitchell 1999, 179 ja 180.

Fransus Hemelrijcks mainitsi vuonna 1711 monikuvioisesta, ohuesta damastistaan: ”pour avoir son salaire, il faut double prix”.[139]

Kudonnallis-visuaalisesti määritellen damasti on kangas, jonka kuvio muodostuu saman sidoksen, yleensä satiinin, kude- ja loimivaltaisuudesta. Kankaan oikealla puolella kuviot muodostuvat valon suunnasta ja langan suunnasta riippuen esimerkiksi himmeästä kudepinnasta ja kiiltävästä loimipohjasta valon taittuessa pinnoista eri tavalla. Damastikuvio näkyy kankaan toisella puolella samanlaisena, vaikkakin käänteisenä sidosefektinä ja käänteisenä kiiltona. Damastikudonnaisissa on vain yksi kude- ja loimilankajärjestelmä.[140]

Geijer (2006) jaottelee historialliset kudotut tekstiilit kudontatekniikan mukaan jakaen kuviointitekniikat kahteen pääryhmään: suoraan kuviointiin, jolla tarkoitetaan kaikkea kutomisen aikana käsin poimittavaa kuviointia, ja mekaaniseen kuviointiin, jolloin kuviot saadaan kankaaseen niisintä- tai poljentajärjestyksen avulla.[141] Kaikkein vanhimmat kuvioidut kankaat on kudottu ilman mekaanista kuviointijärjestelmää suoraan loimesta poimien. Tällaisia kankaita on alettu nimittää damasteiksi jälkeenpäin.[142] Kiinalaisia silkkikankaita tutkinut Vainker (2004) käyttääkin laveaa damasti-käsitettä ja nimeää kaikki kankaat, jotka on kuvioitu yhdellä kude- ja loimilankajärjestelmällä ja yhdellä värillä, damasteiksi, ”qi”.[143] Esimerkiksi Kiinalaisia Han-dynastian, 205 eKr – 220 jKr, aikaisia kankaita ovat tutkijat alkaneet kutsua han-damasteiksi jälkeenpäin[144]. Kuvioitujen, yhdellä kude- ja loimilankajärjestelmällä kudottujen kankaiden tekotapa on siis vanhempi kuin kankaiden nimitys. Damasti ei kuulunut damastikankaita kutovien ihmisten terminologiaan. Se, millä nimellä esimerkiksi bysanttilaiset tai kiinalaiset kutojat näitä kankaita kutsuivat, ei ole tiedossa.[145] Eurooppalaiset tutkijat pitäytyvätkin damastin kapeammassa tulkinnassa, jolloin damasti-nimitys on sidoksissa sen valmistustapaan[146]. Tällöin damasti määrittyy edelleen sidoskuviolliseksi, mutta olennaista on mekaaninen kuviointi-menetelmä.

Damasteja määritellään ja jaotellaan myös sen mukaan, millä materiaalilla niitä on kudottu. Erityisesti silkki- ja pellavadamastit

[139] Sorber 1999, 139. ”Saadakseen (oikean) palkan, on hinta kaksinkertaistettava.”
[140] Geijer 2006, 72; Lebeau et al. 2005, 10; Cyrus-Zetterström 1980, 65; Topelius 1992, 55.
[141] Geijer 2006, 108–133; Strömberg et al, 1967, 5–6.
[142] Geijer 2006, 71; ks myös Sonday 1999, 113–129.
[143] Vainker 2004, 209.
[144] Vainker, 2004, 209; Geijer 2006, 71.
[145] Esim. Van Ysselsteyn 1962, 8.
[146] Esimerkiksi Topelius 1985, Cyrus-Zetterström 1985, Prinet 1996, Eldvik 1999; Burnhamin ja Geijerin mukaan han-dynastian aikaisten kankaiden kuviot on saatu aikaan poimimalla (Geijer 2006, 126 ja 121–122; Myös Koslin 2002, 202–203).

määrittyvät omiksi, itsenäisiksi kategorioikseen. Silkkidamastia kudottiin ensin Aasiassa, josta se saapui Damaskoksen kautta ensimmäiseksi Etelä-Eurooppaan. Damastia kehitettiin edelleen Italiassa, ja se levisi sieltä keskiajalla eri maihin. Villakriisi 1300-luvulla ja silkin kalleus olivat syitä pellavan käyttöönottoon, ja 1400- ja 1500-luvun vaihteessa alettiinkin Flanderissa soveltaa damastitekniikkaa pellavaan.[147] Maakunnan tuottaman hienon pellavalangan ansiosta siellä oli jo pitkään ollut pellavakudontaa. Käsin kudotusta, erityisesti valkoisesta pellavadamastista muodostui itsenäinen ja merkityksekäs tekstiilihaara, joka oli elinvoimainen 1400-luvulta 1800-luvulle.[148] Pellavasta kudottu damasti on eurooppalainen vastine silkkidamastille. Eldvikin (1999) mukaan damasti tarkoittaa kudontatekniikkaa ja tietynlaista kangasta, mutta siitä on aikojen kuluessa tullut käsite kaikelle, joka näyttää damastilta[149].

2.2 Pellavadamastin kuviointi ja käyttö

Pellavadamastissa on aina pyritty käyttämään ohuinta ja pitkäkuituisinta pellavaa. Pellavadamastien lankaluku on voinut olla esimerkiksi 43 lankaa/cm loimen suunnassa ja 74 lankaa /cm kuteen suunnassa[150]. Silkkidamastin loimitiheys on voinut olla jopa 130 lankaa/cm ja kudetiheys 30[151]. Damastikuvioiden ääriviivat voivat tästä johtuen olla niin selväpiirteisiä ja ohuita, että kuvio vaikuttaa usein siltä, kuin se olisi piirretty terävällä kynällä suoraan kankaalle. Lisäksi käsin kudotulle valkoiselle pellavadamastille on olennaista kuvion kaksipuolisuus eli se on kankaan toisella puolella samanlainen. Ainoastaan sidoksen loimi- ja kudevaltaisuus vaihtavat paikkaa kuvion ja pohjan kohdilla.[152]

Kuviot ja sidos tulevat erityisesti esille valkoisissa damasteissa valon vaikutuksesta kankaan pinnalla. Pellavadamastin valkoisuus ei kuitenkaan ollut välttämätöntä edes valkoisen pellavadamastin huippukautena 1700-luvulla, joskin erittäin yleistä. Joillakin alueilla Saksassa, jossa alkuperäinen pellava oli paksua, käytettiin hyväksi värillistä kudetta, jotta kuvio olisi selkeämpi.[153] Ranskalaisia pellavadamasteja 1500-luvulta 1800-luvulle tutkinut Prinet (1982) esittää tutkimuksessaan valon suunnan merkityksen

[147] Villakriisi aiheutui siitä, että kankaan kudontaa varten ei saatu riittävästi villaa, silla englantilaiset olivat alkaneet kutoa itse villakankaita. Villaa ei näin enää riittänyt vientiin. (Jenkins 2003; Thrupp 1988).
[148] Esim Rothstein 1999, 251–273; Prinet 1982.
[149] Eldvik 1999, 185.
[150] Burgers 1999, 203, alaviite 11. Esimerkki on pellavadamastista vuodelta n. 1515–1525.
[151] Ridderstedt 2008, 8.
[152] Geijer 2006, 202; Sonday 1999, 113;Topelius 1982, 110.
[153] Prinet 1982,16; Sonday 1999, 129.

valkoisissa pellavadamasteissa. Vastavalossa näkyvät kuviot tummina ja pohja vaaleana. Myötävalossa taas näkyy pohja tummana ja kuviot vaaleina.[154] Valkoisia pellavadamastikankaita käytettiin aikana, jolloin saleja valaistiin elävällä tulella. Jos valoa tulee damastiliinaan katsojaan nähden monelta suunnalta, esimerkiksi kynttilöistä, alkaa pohjan ja kuvion himmeä–kiiltävä -efekti vaihdella. Tällöin voi samaan aikaan nähdä kuvioita tummina (vastavalo) ja kiiltävinä (myötävalo), jolloin Prinet´n selvitys näyttää yksinkertaistetulta. Sekä valon suunnan että langansuunnan keskinäiset suhteet tuovat kuvioita esiin erilaisin tummuusastein. Myös katsojan liikkuminen damastiliinan ympärillä tuo siten kuvioita esiin eri tavoin. Tämä kuvioiden tummuus – vaaleus asteen muuttuminen on yksi olennainen damastin piirre. Damastikankaiden loistava valkoisuus loi ympärilleen valokehän ja sai huoneen näyttämään valoisammalta. Nykyaikaisten lamppujen loisteessa valkoiset damastit menettävät paljon lumovoimastaan.

Taulukko 5. Valon- ja langansuunnan vaikutus damastikuvioiden esiintuloon.

	Vastavalo	Myötävalo
Langan suunta poikittain valon suuntaan nähden	Tumma	Kiiltävä, vaalea
Langan suunta valon suuntainen	Kiiltävä, vaalea	Tumma

Erityisesti pellavadamastin kuviolle oli ominaista sen peilikuvatoisto, jolloin kuva-alaa saatiin suuremmaksi. Kuvio voidaan myös toistaa sellaisenaan useita kertoja kankaan leveys- ja myös pituussuunnassa.[155] Peilikuvatoistot olivat tärkeämpiä ja muodikkaampia kuin suorat toistot 1700-luvun pellavadamasteissa[156]. Peilikuvatoistolla tavoiteltiin symmetriaa, mutta sillä oli myös mielenkiintoinen yhteys pellavadamastin heijastavaan pintaan. Peilautuvalla kuvalla ehkä tietoisesti haluttiin voimistaa damastikankaan kiiltävän heijastavaa ominaisuutta.[157] Lisää kiiltoa kankaaseen antoi kylmämankelointi, joka oli pellavadamastin kuvion esiintulon kannalta olennaista. Loimeen lisättiin liima-ainetta kudonnan helpottamiseksi ja

[154] Prinet 1982, 16. Ks myös Topelius 1985, 11; Topelius 1999, 45,46.
[155] Prinet 1982, 23; Topelius 1985, 110–111.
[156] Paludan 1999, 251. Esimerkiksi Anna Maria Garthwaiten (1690–1763) silkkidamastissa 1733 ollut puu kopioitiin myöhemmin peilikuvana pellavadamastiin (Rothstein 1999, 266).
[157] Esim. Damast på bordet, 1990, 7.

tuomaan lankoihin lisää lujuutta. Kankaan jälkikäsittelyvaiheessa mankelointi kovetti liima-aineen ja lisäsi pellavan kiiltoa olennaisesti.[158] Pellavadamasteja on mankeloitu ainakin jo 1600-luvun alussa. Tällöin kangas taiteltiin tietyn kaavan mukaan siten, että siihen syntyi ruutukuvio.[159]

Topelius (1985) tuo esille pellavadamastin käytön, mallikehityksen ja tekniikan välisen yhteyden. Hänen mukaansa pellavadamastin kuvion muodostus ja mallikehitys oli kiinni siitä, minkälaisissa tekstiileissä damastia käytettiin. Silkkidamastista kudottiin pukukankaita, joiden erilliset kuvioelementit suunniteltiin toistuviksi. Pellavadamastin käyttö on 1400-luvulta asti kohdistunut pääasiassa pöytäliinoihin ja lautasliinoihin. Pellavadamasti-kankaan reunakuviot valmistettiin usein peilikuviksi ja kankaan pinta täytettiin symmetrisin kuvioin. Vetokangaspuut mahdollistivat symmetriset reunat ja -kuvioinnit, mutta se ei ollut damastikudonnan edellytys. Esimerkiksi lautasliina, jonka kaikki neljä sivua ovat symmetrisiä, valmistui lopullisen kuvion neljäsosan avulla. Muut osat muodostuivat peilikuvatoistolla loimen ja kuteen suuntaan. Tyypillinen 1800-luvun lautasliinan kuviointi oli juuri tällainen, kahteen suuntaan symmetrinen.[160] Lisäksi lautasliinat suunniteltiin pöytäliinoihin yhteensopiviksi jo 1500-luvulla[161]. Tämäkin ehkä juuri siksi, että damastikudonnassa uuden mallin rakentaminen kangaspuihin vei huomattavan paljon aikaa koko kudontaprosessia ajatellen. Epäsymmetristä kuviota koko kankaan leveydeltä kutova kutoja ei hyödyntänyt Topeliuksen mukaan kuviotoistoa, joka voitiin kangaspuihin rakentaa. Hänen mukaansa kutoja työskenteli vapaammin, mutta ei niin sopeutuneena vetokangaspuiden mahdollisuuksiin kuin olisi otaksuttavaa.[162]

Mitchellin (1999) mukaan 1500-luvun englantilaiset pellavadamastikuviot voidaan jakaa neljään ryhmään: geometriset mallit, kukkamallit ja heraldiset mallit sekä raamatulliset ja muut kertomukset. Kaikista kuva-aiheista 70 prosenttia oli kukkia. Kuvakertomusten käyttö

[158] Eldvik 1999, 182.
[159] Esim. Damast på bordet, 1990, 55.
[160] Topelius 1985, 111.
[161] Esim. Paludan 1999, 239; Rothstein 1999, 252.
[162] Topelius 1985.

jatkui 1600-luvulla, ja 1700-luvulla damastien tilaajat halusivat omien vaakunoidensa lisäksi nimensä tai paikkakuntansa nimen tekstiiliin.[163] Rothsteinin mukaan pöytätekstiilien haluttiin kuvaavan tärkeitä tapahtumia, kuten sotia, vanhan ja uuden testamentin kertomuksia tai metsästystä ja ruokailua. Hänen mukaansa 1600-luvulta 1700-luvun loppuun on voitu löytää esimerkkejä, joissa sama tilaaja on halunnut kalliiden pellavapöytäliinojen sopivan yhteen vaatetuksen ja tyynyjen kanssa. Kuitenkin pellavadamasti-kuviot ovat olleet 1700-luvulla muutaman vuoden jäljessä silkkidamasti-kuvioista.[164] Esimerkkinä 1700-luvun puolivälin ranskalaisista damastilautasliinoista Prinet esittelee kankaan, joka on kooltaan 90 cm x 113 cm, 5-vartinen satiini, jossa loimen tiheys 49 lankaa senttimetrillä. Kuvio muodostuu reunojen peilikuvatoistona pitkillä sivuilla, jolloin myös teksti toistuu peilikuvina. Liinan keskiosassa on taistelukohtauksia, linnoja ja taloja. Nämä kuvakertomukset etenevät alhaalta ylöspäin. Koko käsinkudotun pellavadamastin kukoistuskauden aikana, etenkin 1700-luvulta lähtien, käytettiin runsaasti kukkia ja muita kasveja.[165] Vaikka pellavadamasteissa kuvattiin kukkien ja kasvien lisäksi historiallisia aiheita sekä jumalia ja jumalattaria on ilmeistä, että damastien suunnittelija oli tietoinen vallitsevasta tyylistä ja muodista. Tämä näkyi kuvioiden käsittely- ja tyylittelytavassa.[166]

Tunnetuin 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa Hollannissa vaikuttanut pellavadamastin suunnittelija ja kutoja oli flaamilainen Passchier Lammertijn (n. 1562–1621), joka muutti Tanskaan 1620 kuningas Kristian IV kutsusta[167]. Lammertijn kutsui itseään silkkikutojaksi, vaikka hänen tuotannostaan on eniten säilynyt pellavadamasteja. Lammertijnin todellinen tehtävä Tanskan kuninkaan työpajoissa on uusimman tutkimuksen mukaan hieman epäselvä.[168] Hän ilmeisesti toimi kutomon

[163] Mitchell 1999, 181–191.
[164] Rothstein 1999, 251–252, 262.
[165] Prinet 1982, 321–322.
[166] Rothstein 1999, 271.
[167] Tanskan kuningas Kristian IV perusti Kööpenhaminaan vuonna 1619 silkkikadun, jossa oli 14 työpajaa. Työpajoihin kutsuttiin Alankomaista silkin- ja damastinkutojia sekä värjäreitä. (Topelius 1985; Paludan 1999.)
[168] Paludan 1999, 239–249; Burgers 1999, 221–238. Vaikka hänen nimensä löytyy kahdesti kirjanpidosta, ei hänen nimeään näy työntekijöiden listoissa. Hän siis ilmeisesti ei kutonut itse. Häntä ei myöskään mainita kahden mallisuunnittelijan nimien yhteydessä.

johtajana ja rakensi vaikeat mallit kangaspuihin ja oli niistä vastuussa. Lammertijn oli Paludan (1999) mukaan omana aikanaan ainoa ihminen koko maailmassa, joka pystyi rakentamaan kangaspuihin tuhansien lankojen kuviotoistoja. Hän saattoi suunnitella myös damasteja, joissa ei ole toistoja, joskin kuvakertomukset kiersivät suorakaiteen muotoisen tekstiilin reunoilla keskiosan ollessa erillinen, kuten kuvassa 10[169]. Joitakin Lammertijnin suunnittelemia kuvioita käytettiin uudelleen, etenkin reunakuvioita[170]. Lammertijnin damasteissa kuvakertomukset yhdistyivät tilaajan elämään ja ympäristöön tai niissä oli historiallisia kertomuksia.[171]

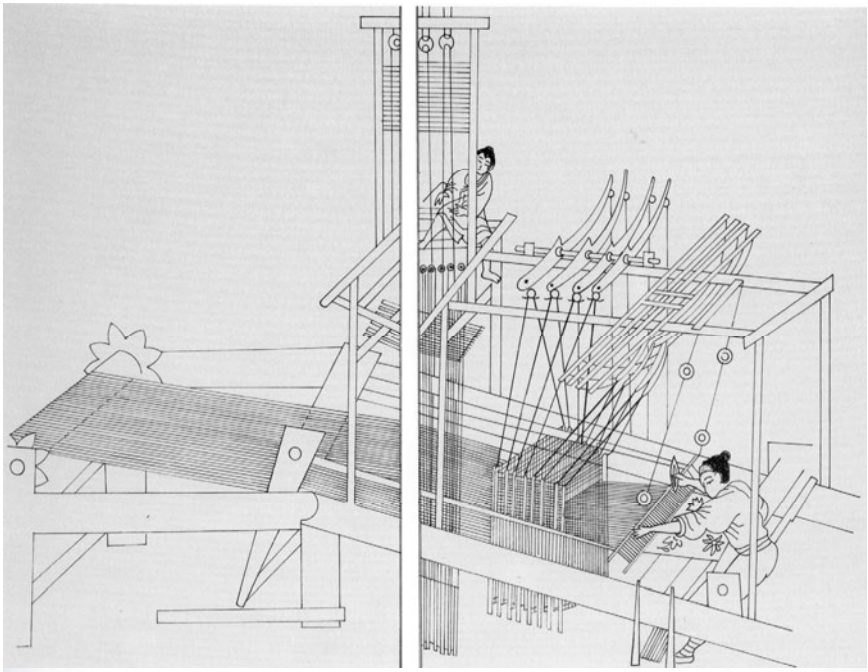


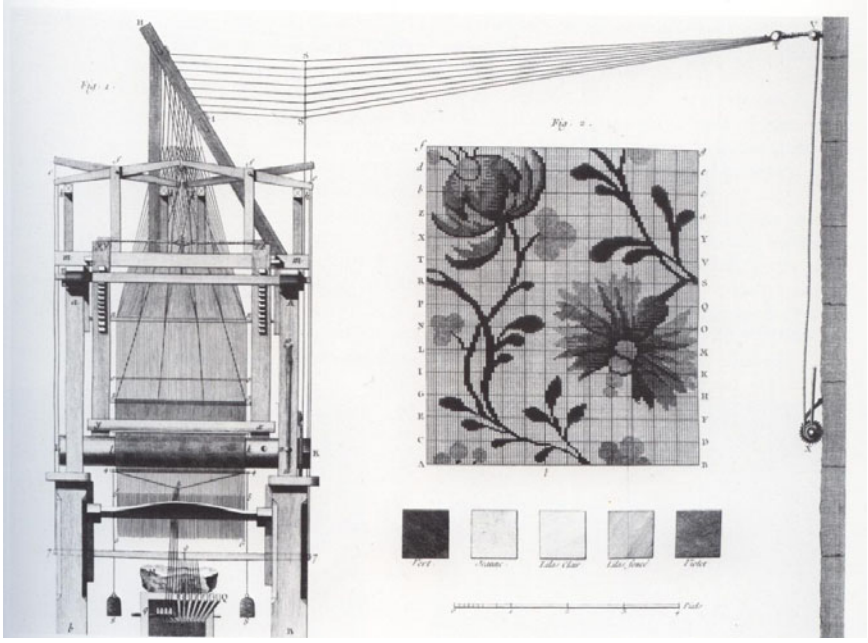
Kuva 10. Passchier Lammertijnin 1613 suunnittelema pellavadamasti, Prince of Maurice, 99 x 71 cm. Hollannin valtionmuseon kokoelmat.

2.3 Vetokangaspuut, jacquard-laite ja ruutupiirroksen merkitys

Damastia voitiin kutoa vain vetokangaspuilla, joissa kuviot ja varsinainen sidos muodostuvat eri niisivarsijärjestelmällä. Siksi vetokangaspuissa loimi niisitään aina kahteen kertaan.[172]

[169] Esim. Paludan 1999, kuvat 162, 163.
[170] Burgers 1999, 223–224.
[171] Paludan 1999, 239–249.
[172] Cyrus-Zetterström 1980, 67; Silpala 2002, 181.





Kuva 11. Kiinalaiset vetokangaspuut, kutoja ja vetopoika. Säilyneitä kuvia vetokangaspuista on 1100-luvulta alkaen.
Kuva 12. Le métier à la tire ja ruutupiirros, jonka mukaan vetopoika veti oikeista vetonyöreistä, jotka oli tässä tapauksessa vedetty kangaspuista seinälle. Kuvat Prinet 1982, 26 ja 21.

Kautta vuosisatojen on vetokangaspuiden kehittely kohdistunut siihen, miten kuviota muodostavat loimilangat saataisiin nostetuksi mahdollisimman helposti. Kiinalaisissa ja persialaisissa vetokangaspuissa kuvio-osia oli vetämässä ”vetopoika”, joka istui kangaspuiden päällä, kuten kuvassa 11.[173] Vetokangaspuiden keksimistä ja myöhemmin niiden kehittelyä joudutti halu muodostaa suuria kuvioita kankaan pinnalle, kuitenkin mahdollisimman helpolla tavalla. Ensimmäisiä kuvalaattoja vetokangaspuista on Kiinasta noin 1100-luvulta, mutta tarkkaa tietoa ei ole siitä, koska ensimmäiset vetopuut on valmistettu. Kankaat, joiden voidaan olettaa olevan vetopuilla kudottuja, ovat Kiinasta ja Persiasta ajalta noin 400 eKr – 520 jKr.[174]

Vetokangaspuut tulivat käyttöön Euroopassa silkin kudonnan leviämisen myötä. Italia säilytti erityisasemansa silkin kudonnan keskuksena 1500-luvulle asti, jolloin Ranskan hallitus alkoi kutsua italialaisia kutojia Lyoniin. Tämän seurauksena Ranska nousi eurooppalaisten kuviollisten kankaiden kudonnan keskukseksi.[175] Euroopassa vetopuita kehitettiin edelleen, sillä uuden mallin rakentaminen vetopuihin kesti useita kuukausia. Lisäksi haluttiin valmistaa ohuita, hienolaatuisia damasteja, joiden loimitiheys olisi mahdollisimman suuri, sekä leveämpiä kuvioita. Eurooppalaiset vetokangaspuut erosivat aasialaisista siinä, että vetopoika ei istunut puiden päällä vaan vetäminen tapahtui puiden sivussa. Moniosaisten mallien kutomiseen saatettiin tarvita jopa neljä vetäjää. (Liite 5.)

Bouchonin (1725), Falconin (1730) ja Voucassonin (1740) keksinnöistä Joseph Marie Jacquard kehitti vuonna 1804 hänen nimeään edelleen kantavan jacquard-laitteen[176]. Jacquard-laite korvasi vetopojan tai kutojan omatoimisen kuvio- eli harnesk-nyörien vetämisen. Laitteen ensimmäiset lempinimet olivat kuvaavia: ”Jack-in-the-box” ja ”Drawboy Machine”[177]. Uudistus oli niin menestyksellinen, että jo v. 1813 se oli ostettu 18 000 lyonilaiseen kangaspuuhun[178]. Ruotsissa ensimmäisen jacquard-laitteen osti 1823 tehtailija Hr Hiessleiter, K.A. Almgrenin silkkikutomoon. Yleisemmiksi ne tulivat silkin kudonnan yhteydessä 1830-luvulla.[179] Seurauksena oli, että vetopuut menettivät merkitystään silkin ja pellavan kudonnassa.

---

[173] Prinet 1982,24–26, kuva s. 26; Hafter, 1977, kuva s. 148; Silpala 2002, 29. Ks lisää vetolaitteen alkuperästä ja kehityksestä esim Geijer 2006, 123–133; Broydy 1979, 124–133; Silpala 2002, 27–33.
[174] Broudy 1979, 126–127.
[175] Esim. Geijer 2006, 179.
[176] Suomalaisessa kudontakirjallisuudessa käytetään myös nimitystä varsikone (esim Perheentupa (1932) 1948, 62.
[177] Koslin 2002, 205
[178] Broudy 1979, 134; Geijer 2006, 133.
[179] Eldvik 1999, 177;Topelius 1985, 62.

1800-luvulla pellavadamastin kudonnan leviämiseen vaikuttivat yksinkertaistuneet välineet ja kudontamenetelmät, joita oli menestyksellisesti kehitetty Englannissa ja Skotlannissa. Ruotsissa tuli tunnetuksi 1800-luvun alkupuolella tehtailija J. E. Ekenmarkin perheen ansiosta damastin yksinkertaistettu kudontamenetelmä, joka vaikutti kotityönä harjoitetun damastikudonnan leviämiseen. Heidän ansiostaan etenkin Ruotsissa tuli yleiseksi harnesk-kangaspuut, joissa kutoja pystyi helposti itse vetämään tarvittavat kuvionyörit kudonnan aikana[180]. Harnesk-kangaspuut on kehitetty versio Claude Dangon aikaisista, 1605, puista. 1800-luvun lopulla Ekenmarkin oppilas Lovisa Nylander kehitti Ruotsissa yksinkertaiset vetovarsipuut[181] ja 1900-luvun alussa ne tulivat yleisiksi.[182] Lovisa Nylander esitteli patentoituja kangaspuitaan vuonna 1872 kirjassaan *Lärobok i patenterad konstväfnad för alla, som idka husväfnadssläjd*.[183] Nylanderin keksintö oli kangaspuiden eteen tuotu vetolaite, jonka ansiosta halutut niisivarret saatiin nousemaan ja muodostamaan kankaan leveyssuunnassa toistuvia kuvioita. Kuinka paljon tässä on Ekenmarkien vaikutusta jää hieman epäselväksi, sillä ruotsalaiset lähteet eivät mainitse Nylanderia kangaspuiden yhteydessä.[184] Nylanderin vetovarsikangaspuiden idea oli kehitteillä jo Calabraisin (1470) nappuloihin kiinnitetyissä vetonyöreissä[185]. (Liite 5.)

Käsin kudonnassa käytettäviä vetokangaspuita oli Suomessa 1900-luvulle tultaessa kahdenlaisia: Nylanderin patentoimat vetovarsikangaspuut ja vetonyöri- eli harnesk-kangaspuut. Vetovarsipuilla kudottaessa mallissa voi loimen leveyssuunnassa olla yhtä monta erilaista kuvio-osaa kuin puissa on kuviovarsia. Kuviovarsien lukumäärä oli tavallisimmin 30. Vetovarsipuilla kudottaessa kuvio toistuu kankaan pinnalla. Suomessa vetovarsikangaspuut olivat yleisimmät damastin kudontaan käytetyt kangaspuut. Harnesk-kangaspuissa jokainen kuviopiste saadaan liikkeeseen toisistaan riippumatta. Samaan kuviopisteeseen tulevat niidet sidotaan niisinipuksi ja

[180] Esim. kirja: J.E. Ekenmark, 1828. *Afhandling on Drällers och Dubbla Golfmattors tillverkning med begagnande af Harnesk-Rustning*.

[181] Suomalainen kirjallisuus käyttää vetovarsipuista myös nimitystä vetolaite-, nappula- ja damastikangaspuut. Ehdotan vetovarsikangaspuiden käyttöä jolloin ei synny sekaannusta Calabraisin nappulakangaspuiden kanssa. Nimitys on myös kuvaava: vatovarsikangaspuut nostavat kuviovarsia eikä yksittäisiä kuviopisteitä kuten esimerkiksi harnesk-kangaspuut.

[182] Johansson, 1982, 22; Silpala 2002, 32.

[183] Nylander 1872, 3–6.

[184] Esim Geijer 2006; Topelius 1985, 1999; Eldvik 1999. Näissä lähteissä mainitaan tässä yhteydessä ainoastaan Ekenmarkien suku. Lisäksi Geijer painottaa Englannin vaikutusta.

[185] Calabraisin kangaspuissa sidottiin kuviomallikerrottain kuvioniisistä tulevat vetonyörit yhteen nyöriin, jonka päähän sidottiin nappula vetämistä helpottamaan. Apupojan tai kutojan vetäessä nappulaa alas, avautui kuvioviriö. Kutominen helpottui, sillä jokaista kuvioviriötä ei tarvinnut poimia erikseen. Nylanderin kangaspuissa oli kuvioniisiä varten omat kuviovarret ja näistä kuviovarsista lähti nyöri kangaspuiden eteen, josta vetämällä kutoja sai nostettua kuvioviriön. (Tassinari 2005, 69–73; Silpala 2002,30–33.)

jokaisesta niisinipusta lähtee vetonyöri, joka kulkee kangaspuiden edessä olevasta reikälaudasta kutojan yläpuolelle. Mallin poimiminen tapahtuu veto- eli harnesknyörejä vetämällä. Kuvion toistuessa kerättiin jokainen ruuturivi harnesknyörien apulangoille, joita kutsuttiin vetosilmukoiksi (lockar). Harnesk-kangaspuilla kudottaessa mallin ei tarvitse toistua, vaan se voi muodostua koko kankaan pinnalle vaikka yhtenä erillisenä kuviona. Kudottavan mallin leveydessä voi olla niin monta kuviopistettä kuin kangaspuissa on harnesk-nyörejä.[186]

Damastin kudonta muuttui asteittain teolliseksi 1800-luvun aikana. Damastin käsin kudonta erilaisilla vetokangaspuilla oli kuitenkin elinvoimaista varsinkin Ruotsissa ja Suomessa kotiteollisena toimintana 1900-luvulla aina elektronisen jacquardkudontalaitteen (1995) keksimiseen asti.[187] Esimerkiksi Wetterhoffin kudontakoulussa oli käytössä damastin kudontaa varten vetovarsikangaspuut ja jacquard-laitteita jo 1800-luvun puolella. Harnesk-kangaspuut ostettiin kudontakouluun vasta 1970-luvulla.[188]

Ruutupiirros ja sen merkitys

Jotta vetopoika, ja myöhemmin kutoja yksin, pystyi vetämään oikeista vetonyöreistä, piti vapaasti maalattu suunnitelma siirtää ruutupiirrokseksi. Piirroksessa yksi ruutu vastasi yhtä kuviopistettä. Kuviopiste on damastin pienin yksikkö, ja esimerkiksi 5-vartista satiinia käytettäessä siinä on 5 x 5 lankaa[189]. Jos piste oli merkitty, vedettiin kyseessä olevaa harnesk-nyöriä, jolloin kuviolangat nousivat. Damastikuvion porrasmaisuus kasvoi, mitä enemmän kuviopisteessä oli lankoja ja mitä paksumpia langat olivat. Jacquard-kudonnaisessa kuviopiste on yhtä kuin sidospiste eli yksi lanka.[190] Jacquard-laitteella kudottaessa voidaan kuitenkin jäljitellä käsin kudotun damastin kuvioiden porrasmaisuutta. Ruutupiirroksen tekeminen oli olennainen osa damastin mallin suunnittelussa ja mallin kudonnassa. Harnesk- tai vetovarsipuilla kudottaessa sitä käytetään yhä edelleen.[191]

[186] Cyrus-Zetterström 1980, 73–75 ; Silpala 2002, 181–184.
[187] Esimerkiksi norjaisen Vibeke Westbyn kehittelemä Thread Controller TC-1 elektroninen jacquardkudontalaite vuonna 1995. (www.tronrud.no) ja amerikkalaisen Oliver Massonin Pointcarré. Ks esim Koslin 2002, 206; Schlein, A. & Zieck, B. 2006.
[188] Silpala 2002, 33; Vallinheimo 1960, 71–103.
[189] Kuviopisteen lankaluku on riippumaton varsiluvusta. Yleisesti kuitenkin se oli sama kuin käytetyn satiinin varsiluku.
[190] Koska käsin kudotut damastit ovat kalliimpia kuin teollisesti valmistetut on mahdollista, että teollisiin damasteihin on kudottu porrasmaista kuviointia korkeamman hinnan toivossa.
[191] Cyrus-Zetterström 1980, 71.

Ruutupiirrosta tarvittiin myös silloin, kun valmistettiin jacquard-laittetta varten reikäkortteja. Malli siirrettiin ruutupaperille, jonka mukaan jacquard-kortti rei´itettiin rivi kerrallaan. Yksi reikäkortti vastasi yhtä kuvioviriötä. Kortteja valmistettiin niin monta kuin mallissa oli eri tavalla nousevia viriöitä, ja yksi kuviopiste ruutupiirroksessa vastasi yhtä reikää reikäkortissa. Mallin ollessa loimen suuntaan korkea, voitiin kortteja tarvita jopa satoja. Kun korttiketju alkoi alusta, muodostui kankaan pinnalle sama kuvio uudestaan.[192] Jacquard-kudos on siis kutomismenetelmään viittaava nimi, eikä sidoksen tai sidostyypin nimi[193], mutta sitä käytetään myös jacquard-koneilla kudotuista kankaista.

Jaqcuard-laitteellakin voidaan valmistaa käsin kudottua damastia, jos laite nostaa ainoastaan kuviolangat ja pohjan sidosta varten on edelleen omat niisivartensa ja polkusensa. Käsin kudotussa damastissa juuri pohja- eli sidosvarsien käyttö on olennaista. Tämän ovat nostaneet esille etenkin ruotsalaiset tutkijat.[194] Pohjavarsien käyttö ja kuviopisteen loimilankamäärä aiheuttavat damastin kuvion porrasmaisuuden, joka siis on visuaalinen viesti käsinkudotusta damastista.[195]

Käsinkudottua valkoisuutta – klassisen damastin ominaispiirteitä

Silkkidamastien eurooppalainen sovellus oli pellavadamasti, joiden käyttötarkoituksena olivat pöytäliinat ja lautasliinat. Pellavadamasti on ohutta ja tiivistä kuvioitua kangasta, jolle on ominaista kiiltävä pinta ja valkoinen väri. Sen kuviot muodostuvat yhdestä kude- ja loimilanka-järjestelmästä, jossa saman sidoksen kude- ja loimivaltaisuus vuorottelevat niin, että loimivaltainen sidos muodostaa pohjan ja kudevaltainen kuvio-osan. Kuvio on toisella puolella kangasta käänteinen. Nimitän kangasta kaksipintaiseksi erotukseksi teollisesti kudotuille jacquard-kuvioinneille, jotka usein ovat monipintaisia.

Damastin kuvioille on tyypillistä toistuvuus erilaisilla järjestelmillä, mutta se ei ole edellytys damastille. Pellavadamastissa on useimmiten käytetty peilikuvatoistoa ja kuvion suoraa toistoa. Damastikuviot ovat joko jatkuvaa ornamenttia tai itsenäisiä kuvakokonaisuuksia, joissa ei näy perspektiivi-vaikutusta. Pellavadamastia on käytetty pöydän tekstiileissä, jolloin kuvio suunniteltiin kankaan reunoja kiertäviksi, jotta sitä voi

[192] Cyrus-Zetterström 1980, 75–77; Eldvik 1990, 185.
[193] Silpala 1983, 207; Silpala 2000, 34–35.
[194] Esim Cyrus-Zetterström 1980, 67–77;Topelius 1985; Eldvik 1999, 180–181.
[195] Pohjavarsia käytettäessä on sama kuvioviriö auki poljettaessa läpi kaikki pohjasidoksen polkuset, jolloin jokaista kuvioviriötä kohden kudotaan useita kudelankoja. Jos käytetään 5-vartista satiinia, kudotaan viisi kudelankaa jokaiseen uuteen kuvioviriöön.

tarkastella kaikilta suunnilta. Kuvio-aiheisiin on damastin kukoistusaikana, 1400–1800-luvuilla, käytetty luonnosta saatuja kuva-aiheita, etenkin kukkia. 1600-luvulla damastiin on sisällytetty vaakunoita ja nimikirjaimia, ja 1700-luvulla kuva-aiheita tilaajan tai damastin omistajan kontekstista, kuten oman talon, eläinten ja puutarhan kuvia, sekä edelleen vaakunoita ja nimikirjaimia. Myös kuvakertomukset olivat suosittuja, ja niitä ”luettiin” alhaalta ylöspäin. Kuva-aiheiden käsittelyssä voi nähdä ajan taidevirtauksien vaikutusta, vaikka yleensä pienellä viiveellä ja damastin kuviotoistoon sovitetulla tavalla.

Suppean määritelmän mukaan damasti on ainoastaan käsin kudottua sidoskuviollista kangasta, jolle on olennaista mekaaninen kuviointi-menetelmä vetokangaspuissa. Myös jacquard-laitteen avulla voidaan kutoa damastia, jos kangaspuissa on pohjasidosta varten omat polkuset. Käsin kudotulle damastille on siten tyypillistä kuviopisteen muodostuminen monesta sidospisteestä, joka aiheuttaa kuvion porrasmaisuuden. Käytän jatkossa edellä esittelemästäni pellavadamastista nimitystä *klassinen damasti.*

Esimerkkejä klassisen pellavadamastin tiheyksistä eri vuosisatoina:
1500-luku: loimi 75 lankaa / cm ja kude 40 lankaa /cm, 5-vartinen satiini[196];
1700-luku: loimi 49 lankaa / cm ja kude 35 lankaa / cm, 5-vartinen satiini[197];
1800-luku: loimi 29 lankaa / cm ja kude 20–25 lankaa / cm, 5-vartinen satiini[198].

Työläs kudontatekniikka on mitä ilmeisemmin vaikuttanut siihen, että uudet innovaatiot ja niiden kehittely ovat kestäneet useitakin sukupolvia. Damastin kuvioinnin, tekniikan ja kudonnan välineistön yhtenäisyys, pitkäikäisyys ja hidas kehitys ovat myös huomionarvoista. Koslinin (2002) mukaan muutoksen hitaus todistaa käsitystä kutojien konservatiivisuudesta, heidän haluttomuudestaan luopua hyväksi todetusta metodista.[199] Tämä on mielestäni vain osatotuus. Jo edellä esitetyn perusteella damastimallin rakentaminen vetokangaspuihin ja kutominen olivat vaivalloista ja paljon aikaa vievää toimintaa. Yhdellä keskivertokutojalla ei yksinkertaisesti elämä riittänyt kehittämään työtapoja. Koska damastin kuvion rakentaminen kangaspuihin on aina ollut erittäin työlästä, on kankaan suunnitteluun kannattanut uhrata aikaa. Damastin ymmärtämiseksi on ilmeisen tärkeää käsittää myös se kokonaisuus, joka sen suunnitteluun ja valmistamiseen liittyy.

[196] Burgers 1999, 201–238. Myös 6-, 7- ja 8-vartisia satiineja on käytetty kaikkina aikoina, mutta 5-vartinen on selvästi yleisin.
[197] Prinet 1982,321 ja 322.
[198] Wieth-Knudsen 1999, 280.
[199] Koslin 2002, 204.

2.4 Damastin suunnittelun ja valmistuksen kehitysvaiheita

Koska eurooppalaisen damastin ja muiden kuviollisten kankaiden historiaa on selvitetty melko paljon, tutkimus tarjoaa hedelmällisen pohjan myös työskentelyn vertailuun Dora Jungin ja aikaisempien suunnittelijoiden välillä. Sekä aikalaiskirjoittelun mukaan että Dora Jungin damasteja aika-akselilla tarkasteltaessa, Jung on näyttänyt muuttaneen damastin visuaalisuutta ja tekniikkaa. Mikä tässä prosessissa on ollut olennaista? Onko damastien ja kuvioitujen kankaiden suunnittelutoiminnassa jotakin yleismaailmallista, ajasta ja paikasta riippumatonta? Mikä oli mallisuunnittelijoiden tai taiteilijoiden sekä kutojan asema damastin valmistuksessa?

Lyonin tekstiilisuunnittelijat – kuvioitujen kankaiden mallikehityksen uranuurtajia 1700-luvulla

Lesley Miller (1988; 1995; 2002; 2004; 2005) on tutkinut ranskalaista silkkikudontaa 1700-luvun Lyonissa, joka oli aikansa kudontataiteen keskus. Hänen tutkimuksensa tuovat esille sitä kenttää, jossa kuvioitujen kankaiden suunnittelijat, kutojat ja manufaktuurit toimivat valottaen kuvioitujen kankaiden, kuten damastin, suunnittelutoimintaa.[200] Lyonissa tehtailijat käynnistivät kilpailutilanteen kohentamiseksi suunnittelijoiden koulutusta 1758 ollen esikuvana myös esimerkiksi Wienin dessinatööri- eli mallisuunnittelu-koulutuksen järjestämiselle[201].

Miller (1995; 2004; 2005) viittaa usein vuonna 1765 Pariisissa ilmestyneeseen kirjaan, joka käsittelee kuvioitujen silkkikankaiden suunnitteluun ja valmistukseen vaikuttavia tekijöitä sekä kankaiden jaottelua ja tunnistamista.[202] Antoine-Nicolas Joubert de l`Hiberdie´n kirjoittama kirja on Millerin mukaan tiettävästi ensimmäinen ranskalainen kirja, joka käsittelee näiden tekstiilisuunnittelun pioneerien toimintaa. *Le Dessinateur pour les étoffes d´or, d´argent et de soie*[203] käsittelee silkkidesignereiden historiaa ja sisältää kuvauksia siitä, mitkä seikat ovat huomionarvoisia suunniteltaessa monimutkaisia kankaita. Jean-Marie Roland de la Platiére, joka oli yksi *L´Encyclopédie Méthodique* -kirjan (1780)

[200] Miller käyttää alkuperäistekstin *dessinateur* (piirtäjä, mallisuunnittelija) sijaan termiä designer. Geijer käyttää termiä *sidendessinatör* ja välttyy näin kääntämästä termiä (2006, 183). Käytän itse termiä mallisuunnittelija.
[201] Geijer 2006, 189.
[202] Myös Hafter 1977. Alkuperäinen teos on Harvardin yliopiston kirjastossa. Digitalisoitu 22.4.2008, 218 sivua.
[203]”Kulta-, hopea- ja silkkikankaiden suunnittelija”.

kirjoittajista, on sanonut Joubertin kirjoituksen olleen täydellisin saatavilla oleva kuvaus kankaiden mallisuunnittelusta.[204] Miller perustaa analyysinsä Wiederkehrin (1981) tutkimukseen[205] laajentaen käsittelyä tekstin ja kuvituksen analysointiin sekä kirjan saamaan vastaanottoon aikansa poliittisessa ilmapiirissä.

Tutkimukseni kannalta Joubertin kirjan mielenkiinto on sen paneutumisessa suunnittelutoimintaan, jota hän on käsitellyt 14 eri luvussa. Myös Miller (2004) valottaa tätä puolta ja vertaa Joubertin kirjoitusta muihin samana aikana ilmestyneisiin kirjoihin. Joubertin kirja esitteli erilaisia standardeja siitä, miltä eri kankaiden tulisi näyttää yksinkertaisimmasta palttinasta monimutkaisimpiin kuvioituihin malleihin.[206] Näissä säännöissä määriteltiin materiaalin laatu, loimi- ja kudelankojen määrä, kankaan rakenne ja kankaan reunojen rakenne (make-up). Tässä kohtaa mainitaan kahdenlaisia suunnitelmia: ”desseins” ja ”cartes de dessein”. ”Dessein” on kaikenkattava termi, joka käsittää vapaasti piirretyt tai maalatut suunnitelmat. ”Cartes de dessein” on ruutupaperille piirretty tekninen piirros kuviosta, tämän tutkimuksen termein ruutupiirros.[207]

Itsekin mallisuunnittelua tehneenä Joubert oli ilmeisen tietoinen monista, suunnittelutoimintaan liittyvistä rajoitteista. Jo kirjansa johdannossa Joubert antoi neuvoja vanhemmille, jotka halusivat löytää lapsistaan niitä taitoja, joita tässä ammatissa tarvittiin. Piirtämisen kyky oli Joubertin mielestä tärkein taito, mutta hän painotti jo tässä vaiheessa myös kangaspuiden toiminnan ymmärtämistä.[208] Hän pyrki selittämään kirjassaan, miten mallisuunnittelijoiden tulisi ajatella kudontaprosessia jo mallin suunnitteluvaiheessa ja helpottaa kutojien työtä. Lukijoille annettiin esimerkkejä siitä, kuinka kankaan suunnittelijan tuli osata huomioida niitä vaikeuksia, jotka tulevat eteen tiettyjä kankaita kehiteltäessä. Mallin tulisi olla tyydyttävä paitsi esteettisesti, myös kudontaprosessia ajatellen. Joubert antoi esimerkin damastin suunnittelusta. Hän selitti yksityiskohtaisesti, kuinka välttämätöntä on levittää kuviokohtia tasaisesti yli kankaan pinnan. Jos näin ei ole, muodostuu kutomisen aikana vaikeuksia, joka taas hidastaa kutomista. Lisäksi satiinin tai gros-de-Tourin kudospinta ei olisi kaunista.[209]

---

[204] Miller 2004, 30.

[205] Wiederkehr 1981. *Le Dessinateur pour les étoffes d´or, d´argent et de soie*, väitöskirja Lyonin yliopistoon.

[206] Joubert 1765; Miller 2004, 37.

[207] Miller 2004, 36, 37. *Carte de dessein* kanssa samaa tarkoittava termi on *mise-en-carte*.

[208] Joubert 1765, 7.

[209] Joubert 1765.7:« Un point bien essentiel dans ce genre, et auqueil il faut que le Dessinateur se soumette nécessairement pour faciliter l´exécution de cette étoffe, ainsi que le travail à l´ouvrier, c´est de répandre ces parties de gros-de-Tours également par-tout: comme cést le gros-de-Tours qui se tire, s´il

Miller tuo esille Joubertin muitakin huomioita siitä, mikä on hyvä mallisuunnitelma. Joubert huomioi tarkasti eri väriyhdistelmien vaikutuksia; hän antoi neuvoja haluttavien mallien, tuohon aikaan yleensä kukkien, suunnittelusta ja erilaisista ammatillisista oikoteistä. Joubert kertoi lukijoilleen, mikä ero on peilikuvatoistolla ja toistolla kankaan leveyssuunnassa. Esimerkiksi kaksi suoraa toistoa kankaan leveydessä oli normi naisten leninkikankaissa, kun taas kirkollisissa tai sisustuskankaissa oli useimmiten kaksi peilikuvatoistoa.[210] Joubertin mukaan kankaan leveyssuunnassa kulkevat toistot olivat muodikkaampia kuin peilikuvatoistot, koska leveyssuunnassa kulkevat toistot ilmaisivat luonnollista lehvistön jatkumoa paremmin. Tällöin kuvio jatkui saumattomasti kankaan pinnalla, jos toistuvuus eli kuvioraportti osattiin suunnitella jatkuvaksi. Joubert ehdotti, että suunnitelmaan, joka oli tehty peilikuvatoistona, vain toiseen puoleen kuvioista pujoteltaisiin lisäkude (broché).

Kukka- tai lehvästökuvion luonnonmukaisuutta korostava kudepujotus erillisillä kudelangoilla oli idea, jonka keksimisen kunnia ei lankea Joubertille vaan hänen aikalaiselleen, ranskalaiselle Jean Revelille (1684–1751). Hän oli 1700-luvun alun johtava, kuviollisten kankaiden suunnittelija Lyonissa. Revel oli saanut kuvataiteilijan koulutuksen, mutta ylläpiti koko elämänsä ajan silkkikutomotoimintaa. Ajan muoti-ihanteiden mukaan hän suunnitteli kankaisiin puutarhojen kukkia valoineen ja varjoineen. Osa-alueiden kudepujotus oli tälle muodille kudonnallinen, uusi toteutustapa.[211] Varjostustavan keksiminen toi hänelle mainetta ja kunnioitusta jo elämänsä aikana, ja myöhemmät kirjoitukset ovat nostaneet hänet yhdeksi merkitykselliseksi kuviollisten kankaiden suunnittelijaksi ja tuottajaksi.[212] Geijer (2006) kirjoitti Revelin jopa keksineen uuden tekniikan, jossa värivaihtelua häivytetään eri värisävyjä käyttäen. Tämä uusi tapa nimettiin ranskaksi ”point rentré”.[213] Värillisyyden ansiosta silkkidamasteihin saatiin

---

étoit trop chargé dans des endroits, outre que la tireuse auroit beaucoup de peine, et que l´ouvrier n´avanceroit pas tant, c´est que cette tireuse étant obligée d´embrasser une quantité de cordes très-considérables pour faire lever le lacs dans les endroits trop chargés de gros-de-Tours, il arriveroit qu´elle ne tireroit pas net, et laisseroit toujours quelques fils en arrière; ou si elle en tiroit trop, le Satin ou le gros-de-Tours ne seroit jamais correct. » Ks myös Hafter 1977, 140; Miller 2004, 38,39. Cros-de-Tour tai cannelé (extended tabby) on palttinasta johdettu, panama tyyppinen sidos, jossa on kuteen suunnassa kaksi lankaa päällekäin, mutta loimen suunnassa vain yksi lanka. Ks D.K. Burnham 1980 s. 53 ja 199.

[210] Joubert jaotteli kankaat omiin lukuihin sen mukaan, minkä periaatteen mukaan ne valmistettiin ja sen jälkeen yksityiskohtaisesti käsitteli niitä vaatimuksia, joita tämän kangastyypin suunnittelu vaatii. Miller 2004, 38.

[211] Geijer 2006 (1972), 183; Miller 1995, 79; Hafter 1977, 141.

[212] Thornton 1965; Geijer 2006 (1972); Miller 1995 ja 2004.

[213] ”Revel uppfann en ny teknik, varigenom färgövergångarna kunde schatteras i varanda: *point rentré*.” (Geijer 2006, 183, myös Miller 1995, 79 ja Rothstein 1999, 266. Termille ei ole missään tutkimustekstissä yritetty löytää käännettyä vastinetta.

kolmiulotteisuuden illuusiota, eikä se siis enää ollut damasti monokromaattisessa mielessä. Peilikuvatoisto hylättiin Revelin uudistuksen vuoksi 1732–1734 aikana silkkidamasteista, mutta pellavadamasteissa sitä käytettiin edelleen.[214]

Joubertin kirjan yksi merkitys oli siinä, että hän ymmärsi aikansa mallisuunnittelijoiden arvon nimeämällä heitä.[215] Vetolaitteen uudistaja Philippe de Lasalle (1723–1804) oli myös lyonilainen silkkidesigneri, joka menestyi paitsi mallisuunnittelijana, myös kangaspuiden kehittäjänä ja manufaktuuritoiminnan ylläpitäjänä.[216] De Lasallen uran käännekohta oli 1771, kun hänen suunnittelemansa muotokuvat toteutettiin silkkilangoilla kangaspuissa. Se oli saavutus sekä taiteellisesti että teknisen virtuositeettinsa ansiosta. Näihin tekstiileihin hän halusi antaa oman lähtemättömän leimansa signeeraamalla ne. Tämä oli ainutlaatuinen suunnanmuutos 1700-luvun silkkimanufaktuuri-toiminnassa. Silkki-damastien suunnittelijat ja heidän uransa ovat juuri signeeraus käytännön vuoksi hyvin dokumentoituja ja tutkittuja, kun taas pellavadamastin suunnittelijat olivat anonyymeja 1600- ja 1700-luvulla. Pellavadamasteihin kudottiin suunnittelijan nimen asemasta tilaajan nimi tai nimikirjaimet, vaakuna tai kotitalo[217] ja vasta järjestyneempi tehdastoiminta otti käyttöön tehtaan omat merkinnät[218]. Poikkeus on kuitenkin Passhier Lammertijn, joka signeerasi myös pellavadamasteja jo 1600-luvun alussa[219].

Joubert kuvasi kuviollisten kankaiden suunnittelijan sekoituksena teknikkoa ja taiteilijaa. Hän oli järkähtämättömästi sitä mieltä, että ymmärrys kangaspuiden toiminnasta ja materiaaleista olivat prioriteettiasemassa uutta suunnitelmaa tehdessä. Joubert linkitti suunnitelman sen tekijään, tässä tapauksessa siis mallisuunnittelijaan, mutta näki sen osana ositettua kokonaisprosessia. Hän toi myös esille suunnittelijan tarpeen konsultoida sekä kutojia että kuluttajia makukysymyksissä ja mahdollisuuksista suunnittelutyössä.[220]

Jälkimaailman näkökulmasta on ilmeistä, että Joubert välitti tärkeän viestin suunnittelijan paikasta kuviollisten kankaiden tuotannossa. Jo kirjan otsikko ilmaisee suunnittelun olleen erityisessä asemassa, kirjan arvoinen ja osa kulttuurista aktiviteettia. Kuviollisten kankaiden mallisuunnittelu oli 1700-luvun puolivälissä sidoksissa vapaaseen taiteeseen, etenkin maalaukseen. Samalla kun Joubert on priorisoinut vapaan taiteen roolia

[214] Esim. Rothstein 1999, 266.
[215] Myös Miller 2004, 45.
[216] Hafter 1977; Miller 2005.
[217] Rothstein 1999, 252.
[218] Esim. Ruotsissa Vadstenan tehtaan merkinnöistä vanhin on vuodelta 1797 (Topelius, 1985, 66).
[219] Burgers 1999,221–223.
[220] Miller 2004, 41–43.

silkkidesignin historiassa, hän kirjoitti epäsuorasti suunnittelun nousseen mekaanisesta vapaan taiteen piiriin ja vahvisti tämän näkemyksen läpi kirjan tekstissä ja kuvissa. Mallisuunnittelijat näyttävät olleen jo 1700-luvulla hyvin koulutettuja ja matkustelleita, ja heidän piirtämiskykynsä antoi heille pääsyn korkeimmalle tasolle silkkituotantoa.

Se, mitä Joubert ei kertonut kirjassaan, on nykypäivän valossa merkittävää. Hän ei tuonut esille sitä 1700-luvun lopun osiin jaettua kankaiden suunnittelun ja valmistuksen kokonaisprosessia, jossa esimerkiksi kutoja ja mallin suunnittelija työskentelivät omissa pajoissaan eivätkä välttämättä edes nähneet toisiaan. Kankaiden valmistuksen eri tehtäviin perehtyneitä pajoja oli enemmänkin. Esimerkiksi loimien luonti saattoi olla yhden pajan tehtävä. Kun kutoja alkoi omassa pajassaan valmistaa damastia, hän sai valmiiksi luodun loimen yhdeltä käsityöläiseltä ja valmiiksi rei´itetyt jacquardkortit toiselta. Kutojan pajassa saattoi olla käsityöläisiä, joiden tehtävä oli loimen laitto puihin, niisiminen tai jacquardkorttien asettaminen paikoilleen. Kutojan tehtävä oli tässä kokonaisprosessissa tärkeä, mutta rajallinen – hän ”vain” kutoi.[221]

Damastien suunnittelua ja valmistusta Englannissa 1800-luvun tehtaissa

Sykas (2005; 2007) on tutkinut yli tuhat Luoteis-Englannin varhaisissa tekstiilitehtaissa tehtyä mallikirjaa, joiden avulla kangasmalleja myytiin eteenpäin 1800-luvulla. Näissä mallikirjoissa damasteilla oli oma kategoriansa. Sykas nimeää tuon aikakauden damastien suunnittelussa kolme vaihetta. Ensiksi idealuonnos piirrettiin tai maalattiin paperille. Seuraavaksi tämä luonnos mukautettiin kankaan mittoihin niin, että toistuva mallikuvio oli kankaalla kokonaisina ja jatkuvina kuvioina. Ennen mallin siirtämistä reikäkorteille, asiakas saattoi vielä vaatia muutoksia malliin, usein alentaakseen kankaan kustannuksia. Viimeinen vaihe oli muuttaa malli sellaiseen muotoon, että se voitiin kutoa kankaaksi. Tämä vaihe oli erittäin työläs ja siihen osallistui useita, tiettyyn tehtävään perehtyneitä käsityöläisiä. Mallin suunnittelija työskenteli usein omassa studiossaan ja luonnoksen muuttaminen ruutupiirrokseksi oli tehtaassa työskentelevän mallipiirtäjän tehtävä. Joissakin tapauksissa mallisuunnittelijan omassa studiossa valmistettiin myös mallin reikäkortit. Se oli vaivalloista, tarkkuutta vaativaa työtä ja maksoi jopa enemmän kuin uuden mallin piirtäminen. Ruudutetun paperin ruutujen suhteet valittiin kankaan loimen ja kuteen tiheyksien mukaan. Kun malli oli piirretty valitulle ruutupaperille, siihen lisättiin pohjasidoksen sidospisteet, sillä Englannissa

[221] Tassinari 2005.

oli 1830 käytössä niin kutsutut automatisoidut jacquard-kangaspuut. Ruutupaperille piirretty malli piti tämän jälkeen siirtää reikäkorteille.[222]

Mallikirjat ja se, että mallisuunnittelijan työhuoneella tehtiin myös reikäkortit malleihin, selittää osaltaan samojen mallien leviämisen. Koska mallisuunnittelu ja reikäkorttien teko oli kallista, alkoi mallien kopioimisesta tulla rasite suunnittelijoille. Kerran piirretyn mallin osia saatettiin liittää muihin kuvioihin, ja näin saatiin uudenlaisia kuvioita. Varsinkin Pariisista ostetut mallit olivat kalliita. Kiusaus kuvio-osien uudelleen käytölle ja yhdistelylle kasvoi, mikä vaikutti mallien tasoa laskien. Mallien kopiointiin kiinnitti jo Joubert huomiota 1700-luvun puolivälissä.[223]

Euroopassa 1700-luvun lopulla alkanut nopea teollistuminen vaikutti aluksi negatiivisesti tekstiilien valmistamiseen, niiden tekijöihin ja malleihin[224]. Tekstiiliteollisuus pyrki maksimoimaan voittonsa käyttämällä halpaa työvoimaa ja säästämällä mallien suunnittelussa. Mallien alhaista tasoa ei ole selitetty ainoastaan teollistumisen nopeudella, vaan myös sosiaalisilla muutoksilla. Suurelle tuotannolle oli kysyntää uusien keski- ja työväenluokkien myötä. Käsityöläisten ammatti muuttui 1800-luvun alkupuolella, kun heidän hallitsemiaan taitoja ei enää hyödynnetty ja mallisuunnittelua alettiin hoitaa tehtaissa mallikirjojen avulla.[225]

William Morrisin käsityksiä damastin valmistamisesta

Teollisuuden vastustamiseen ja katoavien käsityötaitojen säilyttämisen ideologiasta nousi Englannissa Arts and Crafts -liike. Työnteon laadun muuttuminen ja koneellistuminen sekä työntekijöiden olojen kurjistuminen saivat John Ruskinin (1819–1900) ja William Morrisin[226] (1834–1896) pohtimaan taiteen ja käsityön merkitystä sekä niiden sosiaalista ja kulttuurista sisältöä. Morrisin toiminnan ytimeksi muodostui taiteilijan toimiminen myös taidekäsityöläisenä.[227]

William Morrisin tekstiilejä tutkinut Parry (1983; 1988) on tuonut esille Morrisin suhtautumista kudottujen kuviollisten kankaiden, kuten damastien, suunnittelu- ja valmistustoimintaan. Kuviollisten kangasmalliensa toteuttajaksi Morris palkkasi ranskalaisen M. Bazzin´n Lyonista, jonka oli määrä tuoda omat kangaspuut mukanaan. Morris vaati,

[222] Sykas 2005, 53–54.
[223] Sykas 2005; Joubert 1765.
[224] Pevsner 1991, 44.
[225] Pevsner 1991, 21, 43–46; Vihma 2002, 32–41.
[226] Arkkitehtuuria ja maalaustaidetta opiskellut William Morris suunnitteli lasimaalauksia, kirjontatöitä, painettuja ja kudottuja kankaita, mattoja ja tapetteja vuodesta 1861 lähtien yrityksessä Morris, Marshall, Falkner and Co. ja vuodesta 1875 omassa yrityksessään Morris & Co.
[227] Droste 2006, 10.

että näiden uusien kangaspuiden tuli antaa enemmän mahdollisuuksia kudontaan. ”Me haluamme ehdottomasti kutoa damastia”, kirjoitti Morris 1877 Thomas Wardlelle, joka järjesti lyonilaiskutojan palkkausta. Morris painotti, että uusilla kangaspuilla tulisi voida kutoa mahdollisimman leveitä mallikertoja, ainakin 27 tuumaa. Koko Morrisin uran aikana hänen omassa kutomossaan käytettiin ainoastaan käsikäyttöisiä jacquard-laitteita.[228] Vaikka Morris ei ollut erityisen kiinnostunut kangaspuiden teknisistä mahdollisuuksista, hän opetteli ruutupiirroksen ja jacquard-koneiden reikäkorttien tekoa. Morris oli samaa mieltä Joubertin kanssa sanoessaan kudontatekniikan perusperiaatteiden tietämyksen tuovan aina parannuksia kankaan väriin, kuviointiin ja tekstuuriin.[229]

Ensimmäinen malli oli Morrisin suunnittelema tapetti Willow, joka muutettiin damastiksi. Mallia varten tarvittavat reikäkortit rei´itettiin Lyonissa.[230] Morrisilla oli omassa kutomossaan neljät kangaspuut ja neljä kutojaa, jotka kudonnan lisäksi osasivat rakentaa loimen kangaspuihin.[231] Hän kopioi myös osia vanhoista malleistaan suoraan uusiin malleihinsa. Morrisille malleja tehnyt J.H. Dearle suunnitteli esimerkiksi kankaan nimeltä Millefleurs, joka oli kopio flaamilaisesta, keskiaikaisesta kuvakudoksesta ja joitakin malleja on Parryn mukaan kopioitu italialaisista silkeistä.[232] Yrityksen kudonta-ateljeeseen Lontoon Merton Abbeyhin otettiin vielä vuonna 1929 kaksi kutojaa, jotka kutoivat lähinnä klassisia silkkidamasteja tai korkealuokkaisia villakudonnaisia[233].

Morrisin damastituotanto oli verraten vähäistä ja valmistus vähemmän ositettua kuin edellä esille tulleissa tapauksissa, joka sopii hänen ajamaan ideologiaansa keskiaikaisesta käsityöläisihanteesta[234]. Morrisille kuvakudos edusti kudottujen tekstiilien aatelia, jossa hän painotti kuvallisen tilan käsittelyä, mutta ei keskeisperspektiivin mukaisia perspektiivioppeja ja värivaihteluja[235].

[228] Parry 1988, 28. Morris ei halunnut käyttää esim. heittosukkulaa ja hän käytti jacquard reikäkortteja ainoastaan kuvioiden kohdalla, pohjakudos kudottiin omilla polkusilla.
[229] Parry 1988, 27.
[230] Parry 1983, 62–64. Reikäkorttien avulla voitaisiin valmistaa täsmällisesti samoja kankaita vielä tänäkin päivänä, mutta kaikki Morris & Co´n jacquard-reikäkortit tuhottiin 1940. (Parry 1983, 70–73)
[231] Parry 1983, 69–70.
[232] Parry 1983, 64–65.
[233] Parry 1883; 1988.
[234] Parry 1983, 102.
[235] Parry 1988, 28, 100–102; Parry 1983, 66; Salo-Mattila 1997, 23–24. Morrisin luento “Textiles” vuodelta 1888 (Greenstedt 2005, Parry 1983, 100).

Bauhausin kudontaluokkien vaikutus damastiin

Saksalaisen Staatliches Bauhausin ideologia oli saanut vaikutteita käsityön ihannoinnista, jota William Morris ja Arts and Crafts Movement edusti[236]. Miten tämä yhdistettynä taidekoulutukseen vaikutti damastien ja muiden kuvioitujen kankaiden suunnitteluun ja valmistukseen? Bauhausin koulun (1919–1933) taidekasvatuksen perusta oli manifesti, jonka oli kirjoittanut Walter Gropius 1919. Siinä taiteilija toimi käsityöläisenä ja hänen tuli tietää ainakain käsityön perusprinsiipit. Gropius hyväksyi teollisen tuotannon opetussuunnitelmaan ja teollinen suunnittelu oli opetuksellinen päämäärä vuodesta 1923.[237]

Bauhausin kudontaluokassa tekstiiliin taktiilisuudella oli keskeinen merkitys ja pintarakenteiset tekstiilit olivat jatkuvan kehittelyn kohteena. Kuvataiteilijoiden Vasily Kandiskyn ja Maholy-Nagyn opetus vaikutti oppilaisiin ja tekstiilejä suunniteltiin uuden abstraktin taiteen hengessä.[238] Taiteilijan kutomien seinävaatteiden suunnitelmat eivät sisältäneet kudonnallisia traditioita ja näyttävät kehittyneen tekstiilin rakenteesta kokeilemalla. Suunnittelu-elementtejä olivat raidat, ruudut ja geometriset kuviot.[239] Tekstiilit, mukaan lukien damastit, sisälsivät enää vain harvoin kuvallisia aineksia. Tekstiilien väritys oli voimakasta ja damastille ominainen viiva oli leveä ja geometrinen. Damastin kuvioinneissa ei ollut jäljellä paljoakaan sen pitkään traditioon viittaavaa. Kuviointiin käytettiin saman sidoksen loimi- ja kudevaltaista sidosta, mutta niitä kudottiin värikkäistä langoista ja monista eri materiaaleista lähinnä seinätekstiileiksi.[240] Damastin sijaan voidaankin puhua johdetusta damastista tai kude- ja loimisatiinipinnnoista ja yhdistetystä sidoksesta.

Bauhausin kudontaluokan johtajana toiminut Gunta Stölzl puolusti opetuksessaan käsin kudontaa teollisuuden välineenä. Hän halusi opettaa nuoria käsin kudonnan kautta joustavaan taiteelliseen ja tekniseen ilmaisuun. Vuonna 1926 hän kirjoitti, että ”tämän päivän mekaaninen kudontaprosessi ei ole vielä tarpeeksi kehittynyt tarjotakseen samoja mahdollisuuksia kuin käsin kudonta, ja koska ne ovat välttämättömiä suunnittelijan kasvavalle luovuudelle, me käsittelemme suurimmaksi osaksi käsin kudontaa; koska ainoastaan työskentely kangaspuiden ääressä antaa tarpeeksi liikkumavaraa kehiteltäessä ideaa kokeiluista toiseen.”[241]

[236] Droste 1991, 10–19.
[237] Salo-Mattila, 1997, 24; Droste 1991, 58, 60.
[238] Droste 1991, 72–73.
[239] Salo-Mattila 1997, 25.
[240] Esim. Wortmann Weltge 1993, kuvat s. 142,143.
[241] Wortmann Weltge 1993, 97; Alkuperäisteksti esim. näköispainos lehdestä Offset-, Buch- und Weberkunst 7/1926, 405.

2.5 Damastin kudonta Ruotsissa ja Suomessa

Ruotsissa damastien kutominen alkoi vaatimattomasti. Alankomailta kotoisin oleva kankuri Jakob von Utenhof sai vuonna 1649 ensimmäisen privilegion valmistaa plyysejä, damasteja ja brokadeja.[242] Tukholmaan perustettiin kuninkaan määräyksestä 1698 damastikutomo, sillä kuninkaanlinna oli tuhoutunut tulipalossa 1697 ja samalla oli menetetty suuri määrä tekstiilejä. 1700-luvun mittaan Ruotsin pellavakudonta kehittyi.[243] Eldvikin (1999) mukaan ruotsalaiset 1700-luvun pellavadamastit jäljittelivät tanskalaisia malleja ja ulkomaiset vaikutteet siirtyivät pistemäisesti ja epätasaisesti ruotsalaisille damastikutojille[244]. Hälsinglandissa sijainnut Florin pellavamanufaktuuri 1733–1845 toimitti huomattavia määriä tuotteitaan hoviin. Toinen tärkeä kutomo oli Vadstenan tehdas 1753–1843, jossa damastin tuotanto aloitettiin 1770-luvulla. Vadstenan tuotteisiin on kudottu tehtaan merkintä 1700-luvun lopulta lähtien.[245] Norrköpingistä muodostui 1800-luvulla Ruotsin varsinainen kutomokaupunki. 1700-luvulla kuningatar Lovisa Ulrikan suojeluksessa yritettiin perustaa silkkiviljelmiä eri puolille Ruotsia, mm. Suomessa Louhisaaren puistoon istutettiin tätä varten mulperipuita.[246] Ruotsalainen Knut August Almgren (1806–1884) opetteli silkin kudontaa Lyonissa 1829. Hän osti kaupungista jacquard-kangaspuut ja perusti Tukholmaan 1832 silkkikutomon.[247]

Ruotsalaisen tehtailija J.E. Ekenmarkin perheen voimakas vaikutus damastin kudonnan yksinkertaistamiseksi 1800-luvun puolivälissä oli osasyynä kotiteollisen damastin elinvoimaisuuteen Ruotsissa. Ekenmarkin perheen jäsenet kiersivät kotimaataan ja Pohjoismaita pitäen drälli- ja damastinkudontakursseja. Vuosien 1820 ja 1848 välillä he julkaisivat yhteensä kymmenen kirjaa.[248] Ekenmark keräsi kirjoihinsa erilaisia irrallisia kuva-aiheita, jotka hän Thormanin (1938) mukaan kopioi ulkomaisista mallikirjoista[249]. Geijerin (2006) mukaan kuitenkin oleelliset osat Ekenmarkien julkaisuista olivat peräisin John Duncanin Glasgow´ssa 1807–1808 painetusta kirjasta[250]. Damastin kudonta ei enää ollut miehinen

[242] Topelius 1992.
[243] Geijer 2006, 195–196.
[244] Eldvik 1999, 176.
[245] Topelius 1985, 109; Topelius 1992, 16–25.
[246] Pylkkänen 1982, 42.
[247] Geijer 2006, 199.
[248] Geijer 2006, 209; Maria Christina Ekenmarkin (1827) mukaan vuosina 1826–1843.
[249] Thorman 1938, 137.
[250] Geijer 2006, 209. Esim. Ekenmark, J. E., 1820. Handbok för Unga Fruntimmer i konsten att tillverka Bommulls- och Linne-väfnader, efter Engelska uppgifter och egna försök. Stockholm.

ammatti vaan naisetkin ryhtyivät alalle. Ekenmarkien kudontamenetelmät olivat tunnettuja myös Norjassa, heidän tiedetään tehneen matkoja Osloon 1800-luvun alkupuolella.[251]

Yksi tunnetuimmista Ekenmarkien oppien mukaan kutovista käsityöllisen damastin ruotsalaisista tekijöistä oli Carl G. Widlund (1887–1968). Hän ylläpiti damastinkudonta-toimintaa kotitilallaan Tranjerdstorpissa vuodesta 1922 vuoteen 1967. Widlund keräsi vanhoja kangaspuita, joissa hän käytti jacquard-laitetta kuvioita varten. Hän halusi saada pellavadamasteihinsa samaa silkinomaista tuntua ja hohdetta, joita 1600- ja 1700-lukujen damasteissa oli. Hän valmisti itselleen 17-vuotiaana omat harnesk-vetokangaspuut oppikirjanaan Ekenmarkien (1828) *Afhandling on Drällers och Dubbla Golfmattors tillverkning med begagnande af Harnesk-Rustning*.[252] Widlundin jäämistössä oli noin 80–100 mallia[253]. Widlundin damasteja ja toimintaa tutkineen Eldvikin (1999) mukaan Widlund ei itse suunnitellut omia malleja. Sen sijaan hän kehitteli uusia kuviokokonaisuuksia yhdistellen eri kuvioelementtejä, joita hän oli poiminut Ekenmarkien kirjoista sekä virkkausmalli-kirjoista. Widlund käytti virkkuukuviota kuin se olisi valmis damastin ruutupiirros ja teki tämän mukaan tarvittavat reikäkortit.[254] Ruotsalaiset tekstiilisuunnittelijat, kuten Sofia Widén ja Anna Wettergren-Behm, käyttivät Widlundin kutomoa 1900-luvun alkupuolella esimerkiksi Liciumin kautta tilattujen kirkkotekstiilien kutomiseen.[255]

Käsityöllinen damasti ja damastin opetus Suomessa

Suomalaisen pellavadamastin kudonnan syntyyn vaikutti Ruotsin elinvoimainen damastituotanto, joka alkoi Ruotsin hovin toimesta 1600-luvun lopulla[256]. Suomeen syntyi pieniä damastikutomoita 1700-luvun kuluessa muun muassa Porvooseen ja Turkuun. Turun damastikankureita tutkineen Sahlbergin (1969) mukaan ensimmäinen damastikankuri saatiin maahan 1746, jolloin Turkuun saapui Florin kutomosta luultavasti saksalaissyntyinen Abraham Schlyter. Hänellä oli yhdet vetokangaspuut ja

[251] Topelius 1985, 95.
[252] Eldvik 1999, 10–17.
[253] Widlundin kuoltua 1968 hänen kutomonsa jäämistö deponoitiin Nordiska Museetille. Vanhimmat mallit hän kopioi 1600- ja 1700-luvun saksalaisista mallikirjoista.
[254] Eldvik 199, 189, 199. Kuva s. 198.
[255] Eldvik 1999, 203. Licium on vuonna 1904 perustettu yhdistys kirkkotekstiilien suunnitteluun ja kudontaan. Licium yhdistyi Svenska Handarbetets Vänner -yhdisyksen kanssa 1952 ja on nykyään nimeltään HV Licium.
[256] Esim. Topelius 1992, 16–25; Varjonen 1998.

määräysten mukaisesti Schlyter leimasi tuotantonsa.[257] Schlyterin toimintaa jatkoi hänen kisällinsä Olaf Albert Hedberg. Hedbergillä oli kaksi kisälliä, joilla kummallakin oli vetopoikansa. 1760-luvulla Turku sai damastinkutojien lisäksi silkkikankurin sekä kuviollisten villa- ja puuvillakankaiden kutojat.[258] Merkittävimpiä muualla Suomessa toimineita pellavakutomoja oli 1700-luvulla H. Boijen Messukylän Otavalaan kehruukoulun yhteyteen ja Hämeenlinnaan perustamat kutomot, joista jälkimmäisessä oli jopa 20 kangaspuissa kudottu damastia[259]. Suomessa silkkikudonnassa ei oltu selvillä uusista virtauksista, vaan esimerkiksi kisällinäytteiksi valmistetut ”broseeratut silkit” olivat kylläkin laadullisesti korkeatasoisia mutta malliltaan vanhanaikaisia[260].

Tekstiilialan opetusta järjestettiin Suomessa 1700-luvun loppupuolella, mutta varsinainen tekstiilialan koulutus käynnistettiin 1800-luvun kuluessa. Monet oppilaitokset ovat edelleen toiminnassa.[261] Turkuun perustettiin 1822 Suomen keisarillisen talousseuran aloitteesta pellavan kehruu- ja kutomakoulu, jossa opetettiin kilpikankaan ja damastinkudontaa[262]. Ruotsalaisesta kutojasuvusta oleva mamselli Hedvig Ekenmark piti myös Turussa kursseja damastin kudonnasta mm. vuonna 1833. Kehruukoulun opettaja Christina Broman siirsi tietoa eteenpäin 1830-luvulla.[263] Pellavadamastin kudonnan erikoisvälineistö tuli myös Ruotsista, joten Länsi-Suomi ja sen rannikkoseutu olivat erikoisasemassa[264]. Fredrika Wetterhoffin kudontakoulussa opetettiin damastin kudontaa vetovarsipuilla 1880-luvulla ja jacquard-laitteen käytön opetusta oli ainakin 1890, joilla opiskelijoiden piti kutoa 12 damastilautasliinaa[265]. Wetterhoffin työkoulussa kudottiin 1910-luvulta lähtien niin kutsutun Tulppaani-mallin mukaan ohutta pellavadamastia Wrede-suvulle. Suvun edustajat toimittivat silloisen työkoulunjohtajan Anna Henrikssonin mukaan mallin koululle. Tätä mallia

[257] Sahlberg 1969; Varjonen 1998, 17–19. Ensimmäisenä vuonna Schlyter valmisti 30 kyynärää sinivalkoista pellavadamastia ja 40 kyynärää eli 25 kappaletta lautasliinoja.
[258] Sahlberg 1969, 8–9, Silpala 2002, 32.
[259] Pylkkänen 1982, 39–41.
[260] Pylkkänen 1982, 41.
[261] Vuonna 1797 perustetun Suomen Talousseuran aloitteesta käynnistettiin lisää pellavanviljelyä ja pellavan kehruuta opettavia kouluja. Ensimmäinen kotiteollisuuskoulu aloitti toimintansa Kangasalla 1752. Tekstiilialalla tärkeimmiksi oppilaitoksiksi kehittyivät Helsingin käsityökoulu (1881–) ja Fredrika Wetterhoffin (1844–1905) Työkoulu (1885–). Professori Gustaf Estlander ehdotti jo vuonna 1875 Taideteollisuusyhdistyksen kokouksessa tekstiilialan opetusta myös Veistokouluun (1871–). (Wiberg 1996; Valtonen 2007, 107). Veistokouluna aloittanut nykyinen Aalto yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu on käynyt läpi monta nimen muutosta (ks esim Valtonen 2007, 107).
[262] Sahlberg 1969, 7.
[263] Sahlberg 1969, 18; Geijer 2006, 209.
[264] Virrankoski 1963, 88; Varjonen 1998, 26.
[265] Vallinheimo 1960, 72.

kudottiin Wetterhoffin kutomossa monen sukupolven käyttöön[266]. Harnesk-kangaspuilla kudonta oli työläämpää ja niitä käytettiinkin vasta 1970-luvulta lähtien[267].

Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen tavoitteeksi kirjattiin sen perustamisvuonna 1879 suomalaisen käsityön edistäminen ”isänmaalliseen ja taiteelliseen” suuntaan, mutta myös opetuksen antaminen[268]. Vuonna 1900 yhdistyksessä annettiinkin taidekudonnan opetusta, jota varten käytössä oli viidet kangaspuut[269]. 1920- ja 1930-luvulta olevan kuvamateriaalin mukaan kudonnan opiskelijoiden käytössä olleet kangaspuut olivat tavallisia vipukangaspuita[270]. Jacquard-laitteen hankinta oli yhdistyksessä kuitenkin esillä 1930-luvun lopulla, joka käy ilmi yhdistyksen pöytäkirjoista: ”Kutoma-alalla olisi toivottavaa kuviollisten kankaiden valmistaminen ja sitä varten päätettiin ostaa jacquardi kangaspuut. Näitten hankkimiseen myönsi johtokunta Smk 15 000:-”.[271] Vuotta myöhemmin 24.1.1938 johtokunnan kokouspöytäkirjassa on merkintä uusista kangaspuista. ”Ilmoitettiin, että johtokunnan kokouksessa 30.3.1937 tilattaviksi päätetyt jakardi kangaspuut olivat saapuneet, mutta niitä ei vielä ole saatu asetetuksi paikalleen.”[272]

Suomen Käsityön Ystävät -yhdistys osallistui 1920-luvun alussa Taideteollisuuskeskuskoulun tekstiiliopetuksen kehittämiseen mm. antaen kahdeksat kangaspuut koulun käyttöön[273]. Tekstiiliopetuksen kehittämisessä tapahtuikin lukuvuonna 1924–1925 merkittävää edistystä. Koulun vuosikertomukseen kirjoitettiin: ”Taidekudonta, jonka ottaminen opetusohjelmaan jo kauan on ollut koulun johdon sydämellä, on menneen vuoden kuluessa, vaikkakin väliaikaisesti, toteutunut. Koulu on tarkoitusta varten hankkinut kangaspuut, joita sekä toisia lainattuja on ahkerasti käytetty[274]. Lukuvuonna 1927–1928 laajennettiin tekstiiliopetusta lisäämällä oppitunteja, sekä hankkimalla uusia kangaspuita ja muita työvälineitä[275]. Eva Anttila toimi koulun tekstiiliopettajana vuosina 1926–1928[276]. Uusi ammattiosasto saatiin perustettua lukuvuonna 1929–1930 Rafael

[266] Esim. Vallinheimo 1960. Tulppaanidamastiksi kutsutun kankaan kuvioissa toistuu tulppaania ja auringonkukkaa muistuttavat kuviot.
[267] Silpala 2002, 33.
[268] Aspelin 1904; ks myös esim. Maunula 1989; Priha 1999.
[269] Priha 1999, 17.
[270] Esim. kuvat kirjoissa: Priha 1999, 21; Svinhufvud 2009, 38.
[271] Pöytäkirja, SKY: 30.3.1937.
[272] Pöytäkirja, SKY: 24.1.1938.
[273] Priha 2009, 10; Svinhufvud 2009, 39–40.
[274] VK 1924–1925, 6.
[275] Vk 1927–1928, 4.
[276] Salo-Mattila 1997, 43.

Blomstedtin (1885–1950) ollessa taiteellisena johtajana[277]. Tekstiiliopetus, joka ennen oli mallipiirustuksen alaosasto, erotettiin tuolloin itsenäiseksi kutomataiteen osastoksi.[278] Kudonta oli tekstiilitaiteilijoiden tärkeintä osaamisen aluetta, sillä koulutus keskittyi aluksi käsin kudontaan.

Damastiin liittyvä kirjallisuus oli 1900-luvun alussa useimmiten ruotsinkielistä tai muualta satunnaisesti Suomeen tullutta kirjallisuutta. Damasti oli yleensä käsitelty osana muuta kudonta-alaa tai sen tarkastelu oli vähäistä ryijyjen, raanujen ja täkänöiden saadessa ”kansallisina” kudoksina paljon huomiota.[279] Carolus Lindberg julkaisi vuonna 1927 kirjan *Koristetaide*, jossa hän luonnehti kudonnaisia vähän kuten Joubert (1765) sanoen niiden olevan ”tiedon ja taidon täysipainotteisia näytteitä”[280]. Hän käsitteli kudonnan historiaa ja kudottuja tekstiilejä kirjansa viimeisessä luvussa[281]. Damastien erityispiirteinä hän toi esille valkaistuissa pellavakudoksissa esiintyvien erisuuntaisten ja eri tavalla valoa taittavien kuvioiden ja aihesommitelmien käytön. Hän totesi, ettei kudonta ollut pysähtynyt vain geometrisiin aiheisiin, vaan jo varhain ilmeni myös kasvi-, eläin- ja ihmisaiheita. Hän kirjoitti luonnonmuotojen kutomisen olevan vaikeampaa, joka teki siksi damasteista arvokkaampia. Lindberg kutsui tällaista kudostyyppiä yleisnimityksellä ”korukudonta”, jonka suorittamiseksi oli keksitty jacquard-kone. Silti hänen mielestään kudonnaisiin soveltui parhaiten rakenteesta nousevat geometriset muodot, sillä ”kudonnaisissa ilmeni selkeästi koristetaiteen perusajatus: säännöllisesti toistuva aineen limitys”, joka johti suoraviivaiseen ja mittausopilliseen ornamenttiaiheistoon. Lisäksi hän nosti värin kudonnaisten pääelementiksi.[282]

Vuonna 1929 ilmestyi Aino Nissisen toimittama *Kaunis Käsityö* -kirja, jossa oli Eva Anttilan laajahko taidekudontaa käsittelevä artikkeli. Hän

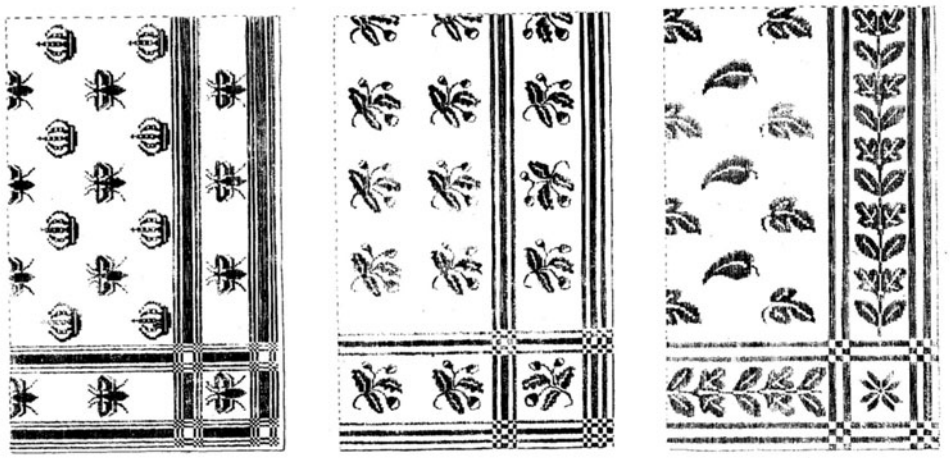
[277] Vk 1929-30, 3. Ehdotuksia kudonnan opetuksen järjestämisesi tehtiin koulun alkuvuosista lähtien. (Priha 2009; Wiberg 1996.)
[278] Vk 1928–29, 3.
[279] Monissa kudonnan alan kirjoissa painotettiin kudonnan ”kansallisuutta” esimerkiksi kirjontaan nähden, joka nähtiin enemmänkin huvina kuin vakavasti otettavana työnä.
[280] Lindberg 1927, 328. Lindbergin kirja oli jatkoa Edvard Eleniuksen 1921 ilmestyneeseen *Koristeoppi* julkaisuun, jossa Lindbergin kirjan tavoin tuotiin esille ”aineenmukaisuuden” periaatteita. Eleniuksen mukaan varsinkin kudotun tuotteen, ”esimerkiksi kankaan luonne ei kärsi täydellisesti vapaata viiva- ja muotokäsittelyä. Siten täytyy siis kudosmallien rajoittua kulmitteluun ja suoraviivaisuuteen.”(Elenius 1921, 21–22.)
[281] Kirjan viimeinen kolmannes, *Aineet ja tekotavat,* on runsaat sata sivua. Savi- ja lasimateriaalien jälkeen on tekotavat: lyijylasitus ja lasimaalaus, mosaiikki, emalit, metallit ja lopuksi kutomatuotteita 20 sivua.
[282] Lindberg 1927, 17, 330–337. Samoin kuin Elenius (1921) käytti myös Lindberg kuva-aineistona kulmikasta ruutupiirrosta kuvaamaan kudonnan ”luonteenomaista” kulmikkuutta. (Lindberg 1927, kuva 287.)

kirjoitti suomalaisen kudontataiteen lähteneen kansallisesta perinteestä[283] ja vertasi tekstiilitaiteen uusia suuntaviivoja sisustustaiteeseen, jotka molemmat halusivat antaa tilaa persoonallisuudelle, yksilöllisille näkökohdille, yksinkertaistua ja lähestyä vähävaraistakin yleisöä. Anttilan mielestä tekniikka antoi kudontataiteelle turvalliset rajat, ja sommittelu oli mahdollista ainoastaan tekniikan lakeihin alistumalla. Käsiteltyään kaksitoista sivua erilaisia sidoksia, hän päätyi lopuksi toteamaan drelli- ja damastikudoksien olemassaolon mainiten samassa lauseessa ontelokankaat, kuviolliset ripsit ja kudekuviolliset kankaat[284]. Hän kirjoitti näiden sidoksien tulleen ”yhä enemmän käytäntöön kotiteollisuudessa” ja että niitä kudotaan ”uudenaikaisissa vipukangaspuissa”. Damastiin viitaten hän kirjoitti sidosmallin olevan ”sinänsä koristeellinen värittömissäkin pinnoissa ja että kauneusarvoa voi lisätä eri lankalajien kiiltävyys tai himmeys”. Anttila oli kuitenkin Lindbergin tapaan värin puolestapuhuja ja jatkoi artikkelinsa loppuun kirjoittaen värien merkityksestä ja niiden näkyvyydestä eri materiaaleissa.[285]

Myös kudonnan oppikirjoissa damasti oli usein jätetty viimeiseksi tai sen käsittely oli esittelynomaista[286]. Esimerkiksi Perheentupa (1928; 1934; 1948) tyytyi jacquard-laitteen esittelyssä tällaiseen: ”Koska sen kokoonpanon selitys ei ketään hyödytä, joskin hieman huvittaisi, jätämme sen kunkin mielikuvituksen varaan.”[287] Sekä Perheentupa että Henriksson ryhmittivät damastin yhdistettyjen sidosten alle. Molemmat käsittelevät damastia drellin eli kilpikankaiden kautta, joissa on ”monijakoisia aihekuvioita” ja jonka kudonta vaatii erikoisjärjestelyjä kangaspuissa.[288]

Marttaliitto järjesti vuonna 1931 ”suomalaisia vanhoja käsitöitä” esittelevän näyttelyn, jonka tekstiileistä tehtiin samanniminen julkaisu[289]. Julkaisu esitteli kolme 1850-luvulla kudottua damastia, joissa on erityistä niiden samankaltaisuus. Jokaisessa on pieni reunusornamentti, joka kiertää kankaan reunat ja erillisiä, irrallisia kuvioita kankaan pinnalla (kuva 13).

[283] Anttila 1929, 16.
[284] Anttila 1929, 18–30.
[285] Anttila 1929, 30.
[286] Esim. Perheentupa 1928, 1932, 1944; Henriksson 1935, 1939.
[287] Perheentupa 1934, 63.
[288] Henriksson (1938) 1945, 170. Edelleen 1983 Wetterhoffin kotiteollisuusopiston opettaja Elsa Silpala kirjoitti suomalaisen damastikirjallisuuden puutteesta ja damastikudonnan erityisyydestä alan kouluissa. Viimeisin julkaisu, jossa hän avasi damastikudontaa ja -historiaa on vuodelta 2002. Molemmissa julkaisuissa damasti on osa muuta kudonnan alaa. Silpala 1983, 205–244; Silpala 2002, 27–35, 181–187.
[289] Vahter & Nissinen-Linnove 1931.

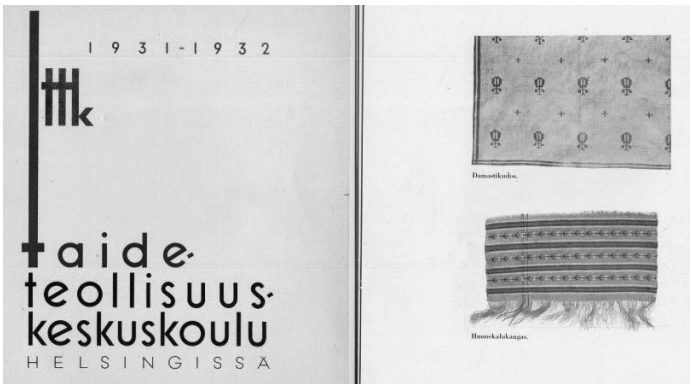


Kuva 13. Damasteja vuodelta 1850 kirjasta *Suomalaisia vanhoja käsitöitä* (1931).

Dora Jungin aloittaessa opiskelun Taideteollisuuskeskuskoulussa 1929 oli uuden kudontaosaston johtajaksi juuri valittu Hulda Potila (1894–1968). Hän aloitti tekstiiliopetuksen syksyllä 1928 Eva Anttilan jälkeen. Potila työskenteli ensin tuntiopettajana ja vuodesta 1949 vakituisena kudonnan yliopettajana vuoteen 1962, mutta jäi vielä tuntiopettajaksi vuoteen 1964. Opetusalaan kuului tekstiiliharjoitusten lisäksi ammattiaineoppia ja tekstiilipiirustusta. Potila oli suorittanut käsityöseminaarin Tampereella 1920, jonka jälkeen hän työskenteli Suomen Käsityön Ystävissä muutaman vuoden ennen opintojensa alkua Taideteollisuuskeskuskoulun kolmivuotisella mallipiirustusosastolla 1922.[290] Potilan opetuksesta kirjoitettujen lähteiden mukaan hänen ohjaamansa harjoitustyöt olivat teknisesti vaativia ja vaivalloisia[291]. Vuosikertomuksissa tai tutkimus-kirjallisuudessa ei ole mainintaa siitä, mitä kangaspuita Taideteollisuus-keskuskoulussa oli käytössä. Dora Jungin mukaan hänen opiskeluaikanaan 1929–1931 Taideteollisuuskeskuskoulussa ei olisi ollut damastinkudontaan tarkoitettuja kangaspuita: ”Damastin kutominen oli Ateneumissa kiinnostanut minua, mutta se vaati kangaspuissa apulaitteita eikä niitä silloin ollut koulussa.”[292] Tällä hän ilmeisesti tarkoitti harnesk-kangaspuita, joita hän itse alkoi

[290] Vuosikertomus 1928–1929, 4; Priha 2009, 108–109.
[291] Priha 2009, 18; Wiberg 1992, 79.
[292] LJ-P ark. Dora papper. Esitelmäluonnos.

käyttää 1930-luvun lopulla. Jungin opiskelun aikana valmistui kuitenkin damasteja, joissa oli ainakin pieni toistuva kuvio (kuva 14).



Kuva 14. Opintovuoden 1931–1932 vuosikertomuksessa on kuva oppilastyönä valmistuneesta damastikudoksesta[293].

Tutkimukseni kannalta onkin merkittävää, että suomalainen damastiopetus perustui 1900-luvun alussa vetovarsikangaspuissa kudottuihin damasteihin tai, hyvin harvoin, jacquard-laitteella kudontaan. Vetokangaspuiden aika Suomessa oli lyhyt ja niiden levinneisyys maantieteellisesti kapeaa. Jacquard-laitteiset kangaspuut olivat kalliita ja vaativat käyttäjältään erikoistietoja. Lisäksi mallin rakentaminen reikäkorteille oli työlästä. Damastitietämyksessä, ainakin sen kudonnan osalta, näyttää olleen Suomessa jonkinlainen katkos ja taantuma 1800-luvulta alkaen. Ilman Ekenmark-kutojasuvun opetusta 1800-luvun lopulla ja Nylanderin vetovarsikangaspuita (1872) olisi damasti voinut kadota kokonaan käsityöllisenä tekstiilinä Ruotsista ja Suomesta. Vetovarsikangaspuiden merkitys oli niiden yksinkertaisuudessa ja kudontaa helpottavassa nappulamekanismissa[294]. Seurauksena oli kuitenkin kuvioiden yksinkertaistuminen. On myös merkittävää, että Ruotsissa käytössä olleita harnesk-kangaspuita ei näytä ainakaan suuressa määrin olleen suomalaisen koulutuksen piirissä ennen kuin 1970-luvulla. 1900-luvun alun suomalainen damastiopetus ymmärsi damastin kilpikankaan kautta, jota pystyi kutomaan kotona tai oppilaitoksissa yleisesti olleilla vipukangaspuilla[295]. 1800-luvun

[293] Kuvan 14 mukaista damastiliinaa markkinoitiin Kotilieden 1939/6 Osto-osastolla. Malli saattaa olla Dora Jungin.
[294] Vetovarsikangaspuissa oli keskimäärin 30 kuviovartta.
[295] Perheentupa 1934, 63.

lopun ja 1900-luvun alun käsityönä kudotuissa damastikankaissa on yksittäisiä, irrallisia kuvioita, ja drellit eli kilpikankaat olivat suositumpia yksinkertaisemman kudontatapansa vuoksi.[296]

Tutkimukseni alussa pohdin sitä, miksei käsityöllisen damastin tutkimus tule useinkaan yli vuoden 1940 aikarajan. Edellä esittämäni mukaan klassisen damastin varsinainen kukoistusaika Euroopassa alkoi hiipua 1800-luvulla teollistumisen ja jacquard-laitteen yleistymisen vuoksi. Myös suomalainen damastikudonta, jota harjoitettiin jonkin verran 1600–1700-luvuilla Turussa ja Porvoossa, alkoi taantua 1800-luvulle tultaessa. Meinanderin (1924) mukaan yksi syy tähän olisi ollut se, että ”talonpojat alkoivat itse kutoa drälliä ja herraskartanoissa oli omat kutojat”[297]. 1800-luvun kuluessa sekä Ruotsissa että Suomessa damastin kudonta muuttui kotiteolliseksi toiminnaksi, kangaspuut yksinkertaistuivat ja malleista tuli yksittäisten kuvioiden monistamista kankaan pinnalla. Malleja kopioitiin valmiista mallikirjoista ja yhdisteltiin muista kuvioista. Toisaalta nämä muutokset pitivät käsityöllisen damastin elinvoimaisena. Hyvälaatuisen pellavakankaan kudonta oli Suomessa 1700- ja 1800-luvuilla vähäistä, sillä kudonta-välineiden saanti oli vaikeaa ja hienon pellavalaadun kehruu kotimaisesta raaka-aineesta oli ajoittain lähes mahdotonta[298]. Damastin kudonnan taitoa pitivät toisen maailmansodan jälkeen yllä kotiteollisuusopistojen ja -opettajaopistojen kasvava määrä[299]. Käsityöllisen damastin valmistus hiipui Euroopan damastikeskuksina pidetyiltä alueilta osaltaan jacquard-laitteen yleistymisen jälkeen 1800-luvun alussa[300] sekä toisen maailmansodan aikana, jolloin teollinen valmistus oli jatkuvan kehittelyn kohteena[301]. Vetovarsikangaspuut eivät tiettävästi levinneet Pohjoismaista muihin Euroopan maihin[302]. Damastin kudontaa jatkettiin pienimuotoisena käsityöllisenä kudontana esimerkiksi erilaisissa yksityisissä kouluissa tai museoiden yhteyteen liitetyissä työpajoissa lähinnä jaquard-laitteiden avulla[303].

Minkälaiseksi damasti sitten muuttui Suomessa, kun teollisuus alkoi valmistaa sitä 1800-luvun puolivälissä?

[296] Esim. Silpala 2002; Varjonen 1996, 59–62.
[297] Meinander 1924.
[298] Virrankoski 1994.
[299] Esim. Silpala 2002.
[300] Prinet 1982, 278–279.
[301] Esim. Eldvik 1999, 179.
[302] Eldvik 1999, 182–183.
[303] Esim. Tilburgin tekstiilimuseon tekstiililaboratio (www.textielmuseum.nl); Firenzessä Fondazione Arte della Seta LISIO (www.fondazionelisio.org); Complex Weawers: study croup jacquard (www.complex-weavers.org).

2.6 Teollinen damasti Suomessa

Jäljitän tässä luvussa sitä ajankohtaa, jolloin suomalainen kudontateollisuus alkoi valmistaa damastia ja nimetä kotimaisia damastimallien suunnittelijoita. Käytettiinkö suunnittelijoina ja mallien valitsijoina eurooppalaisen, 1400–1800, tavan mukaan alansa huippuja vai kuten 1800-luvun lopussa tehtaan insinöörejä sekä myyntihenkilökuntaa, ja mallistojen viimeisinä makutuomareina johtajien vaimoja?[304] Luku tuo esille sitä kenttää ja niitä toimintamuotoja, jotka olivat yleisiä suomalaisessa kudontateollisuudessa ennen Dora Jungin aikaa sekä hänen aloittaessa työskentelyä teollisten tekstiilien parissa. Lähteinä hyödynnän aikalaiskirjallisuuden lisäksi inventaarikirjoja, kirjeitä ja aikakauslehtiä. Damastin kudonnassa käytetyillä kangaspuilla oli merkitystä damastin kuviointiin. Teen siksi ensin lyhyen katsauksen Tampellan käyttämiin kangaspuihin saadakseni selville, kuinka ajanmukaista ja kansainvälistä tehtaan koneistus oli.

Suomen ainoan pellavatehtaan perusti Tampereelle vuonna 1856 varatuomari Adolf Törngren (1824–1895). Pellavatehdas rakennettiin tehtailija ja liikemies Gustaf Wasastjernan (1823–1905) tontille, jonka hän oli vuokrannut aiemmin samana vuonna ostamaansa raudan sulatusuunia varten. Wasastjerna aloitti konepajatoiminnan ja Törngren keskittyi pellavatehtaan perustamiseen. Pellavatehtaan rakennuksista ensimmäiseksi valmistui kutomo 1859. Nämä kaksi hyvin erilaista tehdastoimintaa yhdistettiin osakeyhtiöksi vuonna 1861**,** jolloin se sai nimekseen Tammerfors Linne- & Jern-Manufaktur Aktie-Bolag.[305] Vuonna 1883 pellavatehdas paloi ja tuhoutui lähes kokonaan, josta kuitenkin selvittiin melko nopeasti[306]. Messukylään perustettiin vuonna 1920 pellavanliotuslaitos, jolla haluttiin edistää kotimaista pellavanviljelyä ja raaka-aineen saantia. Lapinniemen puuvillatehdas yhdistettiin Tampellaan 1934, jolloin tuotantoa voitiin laajentaa puolipellavakudonnaisiin.[307] Vuonna 1977 Tampellan pellavatuotanto siirrettiin kantatehtaalta

[304] Vaikka painokangasteollisuus otti Wibergin mukaan ensimmäisenä tekstiiliteollisuuden alana koulutettuja tekstiilitaiteilijoita palvelukseensa, malleja valittiin silti tehtaan insinöörien ja myyntihenkilökunnan päätösten mukaan. (Wiberg 1996; myös Pulkkinen 2008). Jopa tehtaan johtajan vaimoa käytettiin mallien valitsemisessa apuna 1950-luvulla (Jaakkola 2007, 58).

[305] Lodenius 1908, 13, 17–21. Tampereen Pellava- ja Rauta-Teollisuus Osake-Yhtiö niemenä jäi historiaan vuonna 1960, jolloin lyhyempi Oy Tampella Ab rekisteröitiin. Tätä nimeä oli käytetty jo 1930-luvulla.

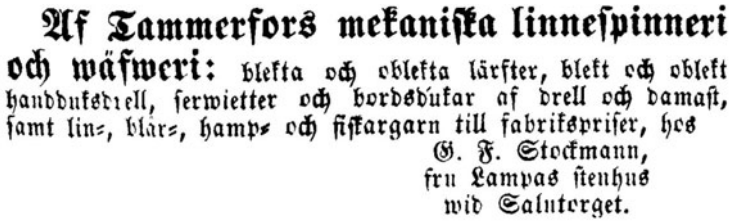
[306] Lodenius 1908, 68;Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osake-Yhtiö 1856–1931, 16.

[307] Urbans 1956, 137; Pulkkinen 2008, 43; Heiniö 1946. Tampella tänään, 5–7/1946.

Lapinniemeen[308]. Tampellan *Tekstiilin uutisissa* ymmärrettiin historiallisen tapahtuman arvokkuus ja se kirjattiin tarkasti ylös: ”Perjantaina, marraskuun 11. päivänä 1977 kello 12.51 viimeinen jacquard-kone vaikeni 121 vuoden jälkeen”[309]. Koko tekstiilitoimialaorganisaatio lakkautettiin vuoden 1985 lopussa. Tampella siirtyi kaupungin omistukseen vuonna 1989, ja Oy Tampella Ab:n toiminta loppui kokonaan vuonna 1997. Tampellan tiloissa toimii tällä hetkellä mm. Museokeskus Vapriikki ja Oikeustalo.

Tampellan kangaspuut ja ensimmäiset teolliset damastit

Lodeniuksen (1908) mukaan Tampellan pellavatehtaan kutomossa oli sen valmistumisvuonna, 1859, kangaspuita 96 kappaletta ”med tillhörande bobin-, refnings, klister- och appreteringsmaskiner”. Sitä, minkälaisia nämä kangaspuut oli, ei Lodenius kerro. Ensimmäinen lähetys kudonnaisia lähti Helsinkiin G. F. Stockmannin yhtiöön saman vuoden marraskuussa.[310] Vuodelta 1860 olevassa *Hälsingfors Tidningar* -lehden ilmoituksessa mainostettiin drelli- ja myös damasti-lautasliinoja ja pöytäliinoja (kuva 15).


Af Tammerfors mekaniſka linneſpinneri
och wäfweri: blekta och obleſta lärfter, blekt och oblekt
handdukſdrell, ſerwietter och bordsdukar af drell och damaſt,
ſamt lin-, blår-, hamp- och fiſkargarn till fabriksprifer, hos
G. F. Stockmann,
fru Lampas ſtenhus
wid Salutorget.

Kuva 15. Ote *Hälsingfors Tidningar* -sanomalehdestä 18.8.1860 no 98 olleesta ilmoituksesta, jonka otsikkona oli ”Af Tammerfors mekanifka linnefpinneri och wäfweri”. Kudonnaisia myi G. F. Stockmann, jonka myyntikonttori oli tuolloin rouva Lampaksen talossa Helsingin kauppatorin varrella.

[308] Kauppaneuvos Arthur Sommer perusti Lapinniemen puuvillatehtaan 1897, ja tehdastoiminta alkoi kaksi vuotta myöhemmin. Vuonna 1934 tehdas myytiin ja sen toiminta jatkui osana Tampellaa. Se monipuolisti Tampellan tekstiilituotantoa. Tehtaan toiminta loppui 1986.

[309] Tekstiilin uutiset, joulukuu 1977.

[310] Lodenius 1908, 13. Lyypekistä Suomeen muuttanut G. F. Stockmann otti haltuunsa 1.2.1862 raatimiehenrouva Lampan kivitalossa olevan liikkeen, jota hän oli johtanut kolme vuotta (Damstén 1961, 34–35.)

Myös saman vuoden Borgåbladetissa olleessa ilmoituksessa mainittiin Pellavatehtaan (Mekaniska Linnespinneriet i Tammerfors) damastiliinat[311]. Lisäksi *Papperslyktan* -nimisessä lehdessä 31.12.1860 kuvataan tarkasti ”Linnespinneriet i Tammerfors” toimintaa. Sen mukaan tehtaan kangaspuissa oli jacquard-laite, jolla kudottiin ainakin drelliä: "Der väfves såväl slätt linne som dräll. Spolen flyger fram och tillbaka med otrolig hastighet: allt tillgår som vid vanliga väfstolar; men utan någon menniskas tillhjelp. Vid dem stålar der drällen väfves, röra sig mönster af paff ofvanom stolen.[312]

Pellavatehtaan ensimmäinen säilynyt inventaariokirja on vuodelta 1864, josta löytyy maininta "Damast Servietter"[313]. Inventaariokirjaan merkittiin pöytäliinoista koko, mallinumero ja yksikköhinta. Laadusta on enintään tieto valkaisusta (blekta / oblekta). Inventaariokirjojen merkinnät jatkuvat samanlaisina vuoteen 1868, jolloin suurin pöytäliinan mallinumero oli 25. Vuosien 1869–1875 inventaariokirjat ovat kadoksissa, ja vasta vuoden 1876 inventaariokirjassa pöytäliinoista on mukana tarkka maininta pöytäliinan laadusta eli oliko se damastia vai drelliä ja oliko pellava erittäin tasaista ja pitkäkuituista vai huonompilaatuista: dam/drell (extra) A/B/C. Tässä inventaariossa oli mukana yli 20 uutta damastipöytäliinamallia ja suurin käytössä ollut mallinumero oli 101. Kun vuonna 1871 oli hankittu kuusi leveätä ja kahdeksan kapeata jacquard-konetta[314], on oletettavaa, että damastimalleja on tullut lisää hankintavuodesta lähtien vähitellen. Toisaalta vuoden 1876 inventaariossa ollut pöytäliinamalli N:o 3 esiintyi jo vuoden 1864 inventaariossa[315]. Edellä esitetyn valossa malli on ollut damastia jo siis vuonna 1864. Tätä puoltaa lisäksi mallien yksikköhintojen vertailu, jonka mukaan malli 3 on pöytäliinojen kärkeä.[316]

---

[311] Borgåbladet 15.12.1860, no 0.
http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/secure/showPage.html?conversationId=2&action=entryPage&id=370704&pageFrame_currPage=4 Luettu 4/2011.

[312] Papperslyktan 31.12.1860, no 53, sivu 421: "Kutomossa valmistetaan sileätä kangasta ja drelliä. Sukkula lentää edestakaisin uskomattomalla nopeudella; mutta ilman ihmisen apua. Niissä kangaspuissa, joissa kudotaan drelliä, liikkuu kuvio pahvin avulla joka on kangaspuiden yläpuolella.”(Käännös PF.)
http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/secure/showPage.html?conversationId=18&action=entryPage&id=458275&pageFrame_currPage=5 Luettu 4/2011.

[313] Elka: 5386 (1864–1865), ”Damast servietter”.

[314] Lodenius 1908, 52; Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osake-Yhtiö 1856–1931, 28.

[315] Mallin 3 laatumerkintä oli ”dam b”.

[316] Inventaarikirjojen tiedot on kerännyt Irja Satri.

Vuoden 1883 tulipalon jälkeen kutomoon ostettiin 158 uutta kutomakonetta, jolloin niitä oli yhteensä 209[317]. Vuosien 1903–1905 aikana ostettiin edelleen uusia koneita: 10 kangaspuuta damastia varten, 16 kangaspuuta lautasliinojen kudontaa varten ja 24 jacquard-konetta[318]. Vuonna 1920 on kutomakoneiden määräksi ilmoitettu 355, joista jacquard-koneita 55 kappaletta[319]. Uusia kangaspuita ja muuta kutomon välineistöä ostettiin lisää tammikuussa 1936, jolloin palovakuutus-luetteloon lisättiin seuraavat kangaspuut: ”12 kpl kangaspuita N:ris LA 7094–7105, mukana oli jacquard-koneet ja 4 kpl kangaspuita N:ris LA 7090–7093, mukana jacquard-koneet. Lisäksi käsin kudottavaa damastia varten yksi reikäkorttikone ilman moottoria ja yksi ”handvävstol med Jacquard”.[320]

Tampellan koneistus oli ruotsalaiseen Almedahl-tehtaaseen verrattuna hieman vanhanaikaisempaa. Tampellan insinöörit tekivät tutustumiskäynnin Göteborgiin Almedahl-tehtaalle 1933, josta kirjoitettiin muistio[321]. Sen mukaan tehdas, joka perustettiin 1846, ei ollut pellavankudonnan esivalmistelujen suhteen paremmin varustautunut kuin Tampellan kutomo, paitsi loimen liisteröinnissä. Sen sijaan kankaan kutomisen suhteen Almedahlissa oltiin paljon edellä. Syynä oli automaattiset Verdol-koneet ja Verdol-paperi, joka otettiin käyttöön Tampellassa 1953. Matkan tulokseksi kirjattiinkin toive ottaa Tampellassa nopeasti käyttöön automaattikoneet, aluksi ainakin käsipyyhkeitä ja kapeita palttinakudonnaisia varten. Kangaspuita Almedahlissa oli yhteensä 226. Verdol-koneiden lisäksi oli myös Rüti- ja Northrop-koneita sekä Stäubli-koneita. Näitä konetyyppejä ostettiin Tampellaan vasta 20 vuotta myöhemmin, 1953.

[317] Lodenius 1908, 72; Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osake-Yhtiö 1856–1931, 29.
[318] Urbans 1956, 69.
[319] Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osakeyhtiö, 1920, 11.
[320] ELKA: Brev 1936 i-j, 634: Palovakuutus-luettelo.
[321] ELKA 10072: Matkakertomukset: Berättelse över ett besök åt svenska linnetrustens väverier.







Kuvat 16, 17, 18. Kuvissa sidoksen rei´ittämistä Verdol-paperille, niisintää ja jacquard-koneella kudontaa Tampellan tehtaalla 1950-luvulla. Kuvat Vapriikin kuva-arkisto: 605:10:3386; 605:10:3385; 739:17.

Jacquard-kutomon uudistustoimenpiteet 1950-luvulla kohdistuivat kolmeen tavoitteeseen: tarkoituksenmukaisen kutomorakennuksen rakentamiseen,

koneiden automatisoimiseen sekä mallien uudenaikaistamiseen.[322] Kutomon uudistuksista kerrottiin *Tampella tänään* -lehdessä pitkin 1950-lukua. Koneita saapui lyhyin väliajoin Englannista, Saksasta, Sveitsistä, Amerikasta ja kotimaasta. Vuonna 1953 kirjattiin saapuneeksi 100 kappaletta Northrop-mallisia automaattikoneita, 10 kappaletta Stäubli -mallista varsikonetta. Jacquard-koneista mainittiin erikseen Dracup-merkkiset, ”niin kutsutut hienojakoiset Verdol-koneet”, joita ostettiin neljä kappaletta Englannista.[323]

Kutoja Kaisa Helena Nieminen muisteli 1954 Tampellan pellavaliinojen kutomista. Hän oli ollut kutojana vuodesta 1919:

> Kolmen vuosikymmenen aikana on tehtaallamme tapahtunut niin valtava kehitys, ettei sitä samaksi tuntisi. Tänne tullessani koneet saivat käyttövoimansa remmien välityksellä yhteisestä voima-akselista, mutta jo 1920-luvun puolivälissä siirryttiin yksittäiskäyttöisiin moottoreihin. Parhaillaan muutetaan kutomakoneita täys-automaattisiksi. Enimmäkseen olen työskennellyt damastikutojana. Meillä on ollut samat mallit, joita on kudottu vuosikausia. Ne ovat hyvin pidettyjä onnistuneine kukka-aiheineen.[324]

Vuonna 1957 johtokunnan pöytäkirjoissa pohdiskeltiin uuden jacquard-kutomon rakentamiseen liittyviä kysymyksiä. Pöytäkirjassa 11.3.1957 on tieto jacquard-kutomon 30 uuden Rüti- automaattikoneen ja 30 Verdol-jacquard-koneen tilauksesta Grosse-tehtaalta Saksasta. Jaqcuard-kutomon harjannostajaisia vietettiin 23.11.1957.[325] Uudet koneet vaikuttivat malleihin, sillä vanhat reikäkortit eivät enää sopineet uusiin koneisiin. Vaihtoehdoiksi jäivät, joko muuttaa vanhat mallit uusille nauhoille tai tilata kokonaan uusia malleja. Siirtyminen pahvikorteista uudenlaisiin paperinauha-jacquardeihin aiheutti kuitenkin sen, että vuosikymmenien aikana tehty mallikortti-varasto, yhteensä noin miljoona korttia ja arvoltaan 16–17 miljoonaa Suomen markkaa, oli suurimmalta osaltaan hävitettävä. Näiden pahvikorttien tilalle oli tehtävä Verdol-nauhat. Tämä työ oli aikaa

[322] Soini 1960 (Tn). Vuonna 1950 kutomon insinööri Veikko Soini kirjoitti pellavatehtaan omaan lehteen tarkan kuvauksen jacquard-koneen toiminnasta. Siitä käy ilmi, että vielä 1950 oli Tampellassa käytössä erillisiä, pahvisia reikäkortteja, jotka tuli ommella yhteen reı´ityksen jälkeen. Selostus paljastaa lisäksi Tampellan jacquard-koneissa olevan 2500 koukkua. Tämä ei vielä riittänyt saamaan jokaiselle loimilangalle omaa liikettä, sillä Tampellan damastiliinoissa saattoi olla yli 6000 loimilankaa. Malli oli tämän vuoksi piirrettävä siten, että kuvio toistuu pöytäliinan leveyssuunnassa useita kertoja ja oli sidottava useita niisilankoja samaan koukkuun.

[323] Tampella tänään 1–2 / 1953, 4–6.

[324] Tampella tänään 3–4 / 1954.

[325] ELKA, Direktionens Protokoll 1955-57, 11263: Jacquardväveriet, 8.4. 1957.

vievää siitä huolimatta, että mallin valmistus Verdol-paperille vei vain noin viidenneksen siitä ajasta, jonka vei pahvikorteille tehtävä malli.[326] Vuonna 1969 oli koneisto kokonaan automatisoitunut ja Tampella tänään lehdessä todettiin Verdol-nauhojen tekoon menevän enää noin kuusi viikkoa, kun vielä kymmenen vuotta sitten saman mallin reikäkorteille siirtoon meni jopa seitsemän kuukautta**.** Mallien uudistaminen oli mahdollista siis aivan toisenlaiseen tahtiin. [327]

Teollisen damastin kudonta alkoi siis Suomessa 1860, viimeistään 1864, lautasliinojen kudontana, mutta damastipöytäliinoja alkoi esiintyä myös jo vuodesta 1864. Vielä 1936 tehtaassa oli joitakin käsikäyttöisiä jacquard-koneita. Kutomo siirtyi kokonaan koneelliseen tuotantoon vuoden 1957 aikana, mikä tarkoitti mm. kaikkien vanhojen jaquard-korttien tuhoamista. Tällöin on täytynyt miettiä tarkkaan, mitkä vanhat mallit siirrettiin uusille korttijärjestelmille. Dora Jungiin otettiin yhteyttä 1957 ja häneltä pyydettiin uusia malleja. Vuonna 1969 oli Tampellan kutomo kokonaisuudessaan uudistunut, mutta jo kahdeksan vuoden päästä se lakkautettiin.

Ensimmäisiä suomalaisia damastimalleja ja suunnittelijoita

Vuonna 1886 mainittiin Hufvudstadsbladetissa olleessa Tampellan ilmoituksessa myös mallien alkuperämaa. Kohdassa ”Dukar och servietter” kerrottiin myytävänä olevan ”Damast borddukar med moirée botten och ett bord af blommor, d:o i finskt mönster.” Ilmoituksessa jäljempänä oli maininta "… handdukar i damastmönster med sidobård och röda andbårder i gammalt franskt mönster, turkiska badhanddukar med kulort bård och frans 3x8qv.”[328] 1880-luvulla ”suomalainen malli” käsitettiin karjalaiseen ornamentiikkaan perustuvaksi suunnitteluksi ja kansallista tyyliä kehiteltiin tämän pohjalta[329]. 1885 Jac. Ahrenberg[330] oli tilannut Fanny Churbergilta suomalaista ornamentiikkaa sisältävät sisustustekstiiliit ns. Keisarin talon eli Fontellin talon sisustamiseen Lappeenrannassa. Näitä tekstiilejä Ahrenberg

[326] Soini 1960, Tampella tänään 1–2 / 1960.
[327] Tampella tänään 3/1969.
[328] Ilmoitus Hufvudstadsbladetissa 06.04.1886, no 79.
[329] Suomen Käsityön Ystävien toiminnan ydin ensimmäisten 25 vuoden aikana oli saada aikaan ”suomalainen tyyli” vanhoja kansanomaisia tekstiilejä keräten ja niiden kuvioaiheita hyödyntämällä (Aspelin 1904, 1–5). Idea tuli suoraan Svenska Handarbetets Vänner -yhdistykseltä (1874 –). Molemmissa yhdistyksissä vaalittiin myyttiä ornamentiikan kotimaisuudesta, jonka myöhempi tutkimus on osoittanut vääräksi (Maunula 1989, 187–188; Danielson 1991, 186–187).
[330] Arkkitehti, taidemaalari ja kirjailija Jac. (Johan Jacob) Ahrenberg (1847–1914) oli Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen (1879) perustajajäsen. Hän keräsi kansankäsitöitä Itä-Suomesta ja julkaisi oman tekstiiliornamentiikan kokoelman vuosina 1878–1882. (Priha 1999, 10; Salo-Mattila 2000, 82.)

oli täydentänyt Tampellan tehdasvalmisteisilla tekstiileillä.[331] Kyseessä voi siis olla sama ”suomalainen malli”.

Pellavatekstiilien jaottelun periaatteita Tampellassa

Pellavaliinat jaoteltiin Tampellassa paitsi tekniikkansa mukaan drelli- ja damastiliinoihin, sekä muihin pöytäliinoihin ”borddukar andra slag”, ja niille annettiin pellavan **laadun** mukaan oma merkkinsä. Laadukkain pellavaliina oli extra A[332]. Jos kyseessä oli damasti, merkittiin liina ”dam, extra A”. Samaa liinaa voitiin valmistaa monilla eri luokituksilla, esimerkiksi A tai extra A. 1900-luvun alussa näitä merkintöjä oli paljon, extra A:sta F -merkintään. 1940–1977 merkintöjä on vähemmän: extra A, A, extra B, B. Lisäksi pellavaliinoille annettiin **mallinumero**, joka oli ensimmäinen liinasta kertova määre laadun lisäksi. Mallinumeron mukaan ne inventoitiin ja esiteltiin hintaluetteloissa ja myös ilmoituksissa[333]. Siksi on olennaista tietää, mikä mallinumero kullakin liinalla oli. Damastit ja drellit merkittiin inventaarikirjoihin ja hintaluetteloihin mallinumeron ja laadun mukaan, esimerkiksi extra A, 100, 105[334]. Ensimmäinen kuvallinen hintaluettelo, jossa liinan numeron ja laadun lisäksi oli sen nimi, on vuodelta 1907[335].

Tampellan 50-vuotishistoriikissä vuodelta 1908 esitellään 44 liinamallia, joista mainittiin valkaisun aste, käyttötarkoitus, laatu, numero, ja lopuksi nimi ja suunnittelija, jos sellaiset olivat tiedossa. Esimerkiksi ”Helvit bordduk dam. extra A. N:o 219, Iris. Siri Brunou”[336]. Vuoden 1920 mallikuvastossa oli 42 mallia ja suurin mallinumero oli 339[337]. Kuitenkin vielä 1930-luvun ilmoituksissa käytettiin liinasta pelkkää mallinumeroa ja saatettiin sanoa sen olevan ”maineikkaan tekstiilitaiteilijan suunnittelema”[338]. Numerointi ei kerro esimerkiksi suunnitteluajankohtaa, vaikka numero otettiin käyttöön järjestyksessä. Mallinumero antaa kuitenkin viitteitä ajankohdasta varsinkin Tampellan alkuajoilta. Jonkun liinamallin jäädessä pois tuotannosta saatettiin tämän liinan numero siirtää myöhemmin uudelle mallille. Koska mallit olivat tuotannossa monia vuosia ei sekaannusta tapahtunut.

Varhaisimpia yhteyksiä taiteilijoiden ja Tampellan välillä on kirjallisuuden mukaan ollut Louis Sparren (1863–1964) ja Eva Mannerheim-

[331] Salo-Mattila 2000, 83; Kruskopf 1989, 70.
[332] Tampellan suomenkielisetkin hinnastot käyttivät kirjoitusmuotoa extra, ei ekstra. Käytän siis myös muotoa extra.
[333] Esim. Lodenius 1908, 130. Muita nimeltä mainittuja liinoja oli: 187, Linnea, L. Sparre; 192 med blåa och röda ränder, S. Brunou; 193 S. Brunou (kyseessä oli pitkäikäisin malli Rokokoo, jolla ei vielä tässä vaiheessa ollut nimeä).
[334] Elka: 5392: Inventaariokirja 1884.
[335] Elka: 9510: Hintaluettelo 1907.
[336] Lodenius 1908, 125–135.
[337] Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osakeyhtiö 1920.
[338] Esim. 1930-luvun ilmoitukset Kotiliesi-lehdissä.

Sparren (1870–1957), Gabriel Engbergin (1872–1953), Väinö Blomstedtin (1871–1947), Siri Brunoun (1870–1959) ja Aili Ranckenin (1877–?) välillä[339]. Omista aineistoistani en ole löytänyt Engbergin tai Blomstedtin malleja. Eva Mannerheim-Sparre kertoi kirjassaan *Taiteilijaelämää* (1951) pöytäliinojen suunnittelun Tampereen Pellavatehtaalle olleen työlästä. Sparret suunnittelivat pellavatehtaalle sekä yhteisiä malleja että kummankin omia malleja[340]. Eva Mannerheim-Sparren nimissä on kaksi mallia, malli 261 Epilobium ja malli 265[341]. Eva ja Louis Sparren yhdessä suunnittelemia malleja Tampellalle ovat malli 268 Ruusutarha, joka on sängynpeite ja malli 283 Aamiaisliina. Louis Sparren nimissä on malli 281 Trianon.[342] Sparre sai mallistaan 187 Linnea maksun Tampellalta 1897. Sparre oli piirtänyt mallia varten neljä pientä ja neljä suurta piirrosta. Linnea-malli esiintyy vuoden 1898 inventaarilistassa.[343]

Tampella on ainakin joidenkin mallien kohdalla käyttänyt Louis Sparrea makutuomarina. Vuonna 1905 kirjatun kirjeen mukaan Tampellasta on lähetetty Siri Brunoulle kirje, jossa käsitellään hänen suunnittelemiaan malleja. Kirjeessä selitetään Tampellan kysyneen kreivi Sparren mielipidettä ja he olivat yhdessä tulleet tulokseen, että ainoastaan tee-lautasliinat damastilaaduiksi extra A ja extra B olivat onnistuneita. Muut mallit olivat aikansa eläneitä (mönstret altför mycket uttjänt) eivätkä mallien mittasuhteet olleet onnistuneita, koska suurien ja kankeiden pintojen viereen oli asetettu erittäin ohuita viivoja. Tähän vielä lisättiin Tampellan asiantuntijoiden olevan yksimielisiä kreivi Sparren kanssa siitä, ettei tarjottujen mallien menekki nousisi suureksi. Brunoun mallien Iris (Iiris), Taraxacum (Voikukka) ja Vicia cracca (Virna) sen sijaan todettiin olevan hyviä.[344]

[339] Urbans 1951, 66; Kruskopf 1989, 103; myös TLA, Willberg 1996.
[340] Louis ja Eva Sparre perustivat Porvooseen taideteollisen piirustustoimiston, jonka kautta he myivät mallit Tampellalle. Piirustustoimisto perustettiin, koska Iiris tehtaasta tullut palkka ei riittänyt heille. (Mannerheim-Sparre 1951, 212, 250,252, 272.) Aviopuolisoista kummallakaan ei kuitenkaan ollut tekstiilialan koulutusta.
[341] Lodenius 1908, 135. Mallit ovat tyyliltään yllättävän erilaisia.
[342] Tampellan liinamallisto, 1920; Vapriikki.
[343] Elka: 3268 Kopiebok 1897, kirjeet 13.5–27.7.1897, kirje lähetetty 12.6.1897; Inventaarilista 1989; Lodenius 1908, 127 (kuva).
[344] Elka: 3313 Kopiebok 1905, kirjeet 9.10–27.11.1905 Kirje lähetetty 17.10.1905 Vuoden 1914 hintaluettelon kanteen on kuvattu Aili Ranckénin malli 234, dam extra A, Voikukka.

Siri Brunoun malli 193 Rokokoo on tutkimusmateriaalini mukaan ollut tuotannossa 80 vuotta (kuva 19) Se esiintyy inventaarilistoissa jo vuonna 1898, samoin kuin siis Sparren malli 187 Linnea. Inventaarissa ei ajan tavan mukaan mainita liinan nimeä eikä suunnittelijaa. Kyseessä on ilmeisesti kuitenkin sama Brunoun suunnittelema Rokokoo-malli. Mallin viimeinen esiintyminen on Tampellan hinnastoissa vuonna 1978.[345] Rokokoo-liinan väreiksi on merkitty valkoinen sekä punainen, mutta liinasta on kudottu myös esimerkiksi vaaleankeltaisia versioita[346]. Se pääsi myös mukaan vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyyn monien muiden Tampellan damastien mukana[347]. Toinen kauan tuotannossa ollut Siri Brunoun malli on numero 219, Iiris, jota siis Sparre kommentoi 1905. Rokokoo ja Iiris liinojen pahviset reikäkortit muutettiin Verdol-paperlle 1950-luvun lopussa. Myös Aili Ranckenin malleista monet kuuluvat tähän 1900-luvun taitteen ja alun aikakauteen[348].



Kuva 19 ja 20. Siri Brunoun 1898 suunnittelema Rokokoo-damastiliina. Kuva PF. Oikealla Greta Skogster-Lehtisen 1931 suunnittelema Funkis-liina. Kuva Jarno Kuusinen.

Beata Liljeroos-Söderholm suunnitteli pöytätekstiilejä Tampellalle 1930-luvulla ja työskenteli myös Tampellan mallipiirtäjänä. Liljeroos-Söderholmin malli 564 Olympia valmistettiin vuodelle 1940 suunniteltuja olympialaisia varten. Vaikka Olympialaisia ei Suomeen sodan vuoksi saatukaan, otettiin Olympia-liina Tampellan tuotantoon. Kotiliesi esitteli vuonna 1933 kolme uutuutta Tampellan tuotannossa, joista kaksi oli Greta Skogster-Lehtisen

[345] ELKA Tampella inventaarikirja 1898; Lodenius 1908, 127: ”Helvit bordduk dam. A N:o 193. S. Brunou.” Linan nimi ja suunnittelija mainittiin, mutta ei liinan nimeä; Vapriikin mukaan Rokokoo on ollut tuotannossa vuosina 1901–1978.
[346] www.tampere.fi/ekstrat/vapriikki/tekstiilejatampereelta/damasti. Luettu 20.4.2010.
[347] Inventaariluettelo 1900: ”Från utställningen i Paris återvända väfnader”.
[348] Unikko 1910-1920; Vaahtera 1920-1973, Norjan ruusu 1934-73; Tammenlehvä 1932-73.

(1900–1994) suunnittelemia, 368 Karhunjahti, joka oli tuotannossa 1930–1968, ja 369 Funkis, joka oli tuotannossa 1931–1950[349] (kuva 20). Mallin 372 Pitsiraita suunnittelijasta ei ole tietoa. On sekä ajalle että damastiliinoille tyypillistä, että jo kolmekin vuotta tuotannossa olleita liinoja markkinoitiin uutuutena. Karhunjahti-liina uusittiin Eduskuntataloa varten 1996. Liinat olivat valmiit 2000.[350]

Ennen toista maailmansotaa Tampellan malleja olivat siis jo suunnitelleet monet suomalaiset suunnittelijat. Eva ja Louis Sparre ovat Tampellan alkuajalta tärkeitä, mutta Louis Sparren tärkeys oli mielestäni hänen arvovallassaan. Enemmän liinamalleja suunnitteli Siri Brunou, joka oli Sparren aikalainen. Samoihin aikoihin aloitti Aili Rancken, joka jatkoi liinojen suunnittelua 30 vuotta. Rancken lopetti ennen kuin Dora Jungin liinamalleja valmistettiin Tampellassa. Beata Liljeroos-Söderholm suunnitteli malleja 1930-luvun lopussa, ja hän tuli Jungille tutuksi, kun Jung otti yhteyttä Tampellaan 1937. Greta Skogster-Lehtinen keskittyi oman kutomonsa tuotantoon, ja hänen teollisuudelle suunnittelemat mallit jäivät vain muutamiin Tampellalle ja Barker Oy:lle suunnittelemiin malleihin[351]. 1960–1970-luvuilla Dora Jungin lisäksi Tampellalle suunnittelivat aktiivisesti malleja mm. Pirkko Alho, Leena Korpinen ja Sinikka Hautaniemi. Marjatta Metsovaara ja Ritva Puotila suunnittelivat joitakin malleja, joskin Puotila ei suunnitellut damasteja. Metsovaara suunnitteli 1968 puolipellavaisen mallin 494 Primavera, josta valmistettiin kymmenen eri väriyhdistelmää[352].

Valkoisen teollisen pellavadamastin rinnalla on aina ollut myös värillisiä liinoja. Vuonna 1933 niitä markkinoitiin mm. näin: ”Täysvalkoisten damastiliinojen ohelle hankitaan vaihtelun vuoksi värillisiä. Kaunista orvokkimallista pöytäliinaa N:o 375 saa kolmea väriä: kullankeltaista, vihreää ja sinistä… Kysykää kangaskaupoista värillisiä Tampella-liinoja.”[353]

Palaan ajatukseen mallien suomalaisuudesta ja ajankohtaisuudesta. Historiakatsauksen mukaan damastin kuviot seurasivat ajan muotia ja taidesuuntauksia, joskin viiveellä. Myös Louis Sparre kirjoitti (1905) Brunoun mallien olleen ”aikansa eläneitä” eli vanhanaikaisia. Hän hyväksyi kukka-aiheita, jotka olivat suomalaisille tuttuja, kuten voikukka, virna ja iiris. Kukat esiintyvät liinoissa luonnonmukaisesti esitettyinä. Samalta ajalta on myös esimerkiksi Peruna-niminen damasti, malli 240[354]. Skogster-Lehtisen

[349] Kotiliesi 1933, 649; Vapriikki, Mallikirja 2; Elka: luettelo ”Arkistossa”. Funkis esiintyy myös nimellä Funkis I (Siiri-tietokanta). Tuotantovuodet Vapriikki:Mallikirja 1 / AL 4 ja Elka: Luettelo: “Arkistossa”, Tampellan pellavaliinojen luettelo.
[350] Palo-Oja 2000.
[351] Skogster-Lehtisen ainoat mallit Tampellalle olivat Karhunjahti ja Funkis.
[352] Elka: luettelo ”Arkistossa”; Tampella tänään -lehti 1969; Pietarinen 2009, 76.
[353] Kotiliesi 1933/9.
[354] www.siiri.tampere.fi. luettu 4/2011; Vapriikki mallikirja 107.

Karhunjahti- ja Funkis-liinaa kuvattiin (1933) mielenkiintoisesti: ”N:o 368 Karhunjahti-liina, uudenaikaista ryijykudontaa muistuttava, on suomalaisen aiheensa vuoksi omalaatuinen ja sen vuoksi pidetty. N:o 369 Funkis on erikoinen liina sekin. Sen pinta kuvaa värähtelevää vedenkalvoa ja laakealla kivellä heitettyjä "voileipiä". Onnistunut, tavallisuudesta poikkeava.”[355] On kiinnostavaa, että kiiltäväpintaista, valkoista pellavadamastia, jossa kuviot tulevat esille valon ollessa tietyssä kulmassa verrattiin ryijykudontaan. Kuvaus paljastaa ryijyjen ylivoimaisuuden ja tuttuuden suomalaisessa tekstiilikentässä ja samalla damastien vieraampaa olemusta. Skogster-Lehtisen pellavaliinoissa oli 1940-luvullakin kuva-aiheita, jotka olivat aikalaiskirjoittelun mukaan kuin ”suomalaisesta metsästä”. Samoin näitä liinoja kiiteltiin ”suomalaisen aiheensa” vuoksi.[356] Funkis-liinan nimessä ja ajoituksessa oli ajankohtaisuutta[357]. Vuoden 1930 Tukholman näyttely viritti varsinaisen funkis-aallon Suomeen. Myös Olympia-malli vuodelta 1940 oli ajankohtaisuudessaan tärkeä. Samalla kuitenkin myös Rokokoo-malli oli ostajien suosikki.[358] Rokokoo-malli oli vanhanaikainen, jos sen pitäisi ilmentää ajankohtaisuutta eivätkä rokokoo-ruusutkaan olleet tyypillisiä suomalaisia kukkia. Jos taiteilija suunnitteli mallin, oli mukana suomalaisuus ja ajankohtaisuus, kuten Sparren mielipiteistä ja omista malleista kävi ilmi. Ajankohtaisuus saattoi näkyä ajankohtaisena aiheena tai stilisointina. Ostajat halusivat tyyliä, joka ei tullut läheltä ja ehkä miellettiin valkoiseen damastiin liitettynä arvokkaammaksi.

Yleisesti on esitetty, että yhteistyö taiteilijoiden ja teollisuuden välillä kehittyi Suomessa hitaasti, vaikka tekstiilituotteiden valmistus on Suomessa taideteollisuuden ryhmistä aikaisimmin muotoutunut teollisuudeksi[359]. Wiberg toi esille erityisesti kutomateollisuuden, joka hänen mukaansa hyödynsi taiteilijoita tekstiiliteollisuuden alalla viimeisenä, 1930-luvulla ja kiinteä yhteistyö vasta 1950- ja 1960-lukujen taitteessa[360]. Myös Brummer kirjoitti vuonna 1938, ettei ”hetkeäkään liian aikaisin ole saatu tällä alalla jo kauan kaivattua yhteistyötä tehtaan ja taiteilijan välillä aikaan”[361]. Museokeskus Vapriikin mukaan ensimmäisiä suomalaisten suunnittelemia

[355] Kotiliesi 1933, Tampellan ilmoitus.
[356] Esim. R-a 1943, 3–5 (Ok).
[357] Funkis-liina oli tuotannossa 1931–1950.
[358] Esimerkiksi 1960-luvun alussa sitä myytiin Tampellassa yli 20 000 metriä vuodessa ja esimerkiksi Aili Ranckenin 376 Tammenlehvä-mallia myytiin samoina vuosina vain noin 2000 metriä vuodessa. (Elka 9829: Sopimuksia koskevat asiakirjat 1959–1985: ”MYYTY, metreissä”.)
[359] Kruskopf 1989, 103; Maunula 1990, 170; Wiberg 1992, 97; 1996.
[360] Wiberg 1992, 101; 1996. Ensimmäinen teollisuuteen palkattu tekstiilitaiteilijan koulutuksen saanut suunnittelija oli Eva Taimi, joka vuonna 1937 aloitti työskentelyn Helsingin Taidevärjäämössä painokankaiden suunnittelijana.
[361] Brummer 1938 (HS).

malleja ryhdyttiin valmistamaan 1900-luvun alussa[362]. Edellä on kuitenkin tullut esille, että mallisuunnittelun antaminen suomalaisille taiteilijoille alkoi aikaisempaan tutkimukseen verrattuna huomattavasti varhemmin. Joitakin malleja, joiden alkuperä voidaan liittää suomalaisiin suunnittelijoihin, löytyy inventaariluetteloista ainakin 1890-luvulta. Lisäksi suomalaisista malleista puhuttiin jo 1860-luvun ilmoituksissa ja tehtaassa kysyttiin 1900-luvun alussa taiteilijan mielipidettä muiden suunnittelijoiden tarjoamista malleista. Tarkka ja perusteellinen tutkimus tältä alueelta on kokonaan tekemättä.

[362] Vapriikki, Mallikirja 1, AL 4.

3 DORA JUNG AIKANSA TEKSTIILITAITEEN KENTÄSSÄ

Dora Jungin toiminta asettuu suomalaisen tekstiilitaiteen ja myös yhteiskunnan kehityksessä murrosvaiheeseen. Se alkoi 1929 Taideteollisuuskeskuskoulun uudella tekstiiliosastolla. Oman kutomon toiminta alkoi 1932 ja jatkui läpi sotavuosien 1939–1945 ja pulakauden, se oli mukana 1950- ja 1960-lukujen suomalaisen hyvinvoinnin ja designin nousussa ja näki vielä 1970-luvun muutoksen maaseutuvaltaisesta maasta kaupunkimaiseksi hyvinvointivaltioksi. Tässä luvussa tarkastelen Dora Jungin toimintaa ja hänen kudoksiensa liittymistä muuhun Suomen tekstiilitaiteen ja taideteollisuuden kuvaan sekä Pohjoismaiseen viitekehykseen.

3.1 Kodin vaikutus

Isäni istui aina kynä kädessä ja piirsi usein lintuja. Ehkä minä olen perinyt suhteeni lintuihin juuri häneltä.[363]

Dora Jung kuului suomenruotsalaiseen taiteilijasukuun. Vanhemmat olivat Valter Jung (1879–1946) ja Märta Jung (1882–1948), omaa sukua Masalin. Valter Jung oli arkkitehti, kuten häntä kuusi vuotta vanhempi isoveli Bertel Jung (1872–1946). Valter Jung tunnetaan lisäksi sisustus- ja huonekalusuunnittelijana. Valmistuttuaan arkkitehdiksi 1902 hän työskenteli Lars Sonckin avustajana ja piirsi esimerkiksi Helsingin Pohjoisesplanadilla olevan Privatbankenin, nykyisen Jugendsalin, sisustuksen[364]. Vuosina 1904–1910 Valter Jung opetti mm. koristemuovailua ja metallinpakotusta Taideteollisuuskeskuskoulussa. Valter ja Bertel Jung perustivat vuonna 1925 arkkitehtitoimiston Jung & Jung, joka toimi veljesten kuolemaan (1947) asti.[365] Märta Jung on jäänyt Jungin suvun taiteilijoista ja arkkitehdeistä kirjoitettaessa vähälle huomiolle. Hän oli kotiäiti, jonka musikaalisuutta, lähinnä pianonsoitontaitoa, aikalaiset muistivat[366].

[363] Dora Jung 1980. Valkea kyyhky.
[364] Lars Sonckin saneeraama taloa rakennettiin 1815–1816 ja 1826–1827. Saneerattu rakennus avattiin pankkikäyttöön 1904.
[365] http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/3410/ Bertel Jung nimitettiin Helsingin ja koko maan ensimmäiseksi asemakaava-arkkitehdiksi 1908. Bertel Jung oli paitsi arvostettu arkkitehti, myös ahkera ja tunnustettu kirjoittaja. Hän piti arkkitehtuurikeskustelua tärkeänä, ja toimikin mm Arkitekten lehden ensimmäisenä päätoimittajana 1903–1905. Kirjoitustensa perusteella häntä on luonnehdittu arkkitehtuurin realistiksi, joka ei kaihtanut tarkastella kriittisesti funktionalismin piiriin kuuluneita estetisoivia ilmiöitä (esim. Jung, 1930. Funktionalismen. *Arkitekten* 1930).
[366] Ryökäs 2004; Timonen 2007, 11; Teir ja Buttler haastattelu 6/2009.



Kuva 21. Jungin perhe 1920-luvulla. Kuvassa ylhäältä vasemmalta veli Bo, sisar Ulrica, Dora ja sisar Brita. Alarivissä isa Valter, sisar Kristina ja äiti Märtta. Kuva UT arkisto.

Dora Elisabeth Jung syntyi perheen toisena lapsena lokakuun 16. päivä 1906. Häntä vanhempi oli veli Bo Gabriel (1904–1977), ja pikkusisaria olivat Brita Agneta (1908–1992), Ulrica Emilia (1912–1994) sekä Ebba Kristiina (1922–2007). Brita opiskeli Taideteollisuuskeskuskoulun graafisella linjalla[367]. Opintokortin mukaan hän oli joutunut käymään toisen vuoden uudelleen. Ehkä perheen ansiota oli, että mallipiirustus oli kuitenkin kiitettävä yhdeksän.[368] Ulrica työskenteli Dora Jungin kutomossa vuodesta 1962 aina vuoteen 1981, jolloin kutomo lopetettiin. Perheen kuopus Ebba Kristiina, kutsumanimeltään Kristiina, asui Dora Jungin kanssa vuodesta 1948 aina Dora Jungin kuolemaan 1980 saakka. Hän työskenteli pankissa ja hoiti siskonsa Doran kirjanpitoa.

Dora Jung kävi ensin Helsingfors Svenska Samskolania seitsemän luokkaa. Innostus kudontaan syntyi ilmeisesti jo lapsuudessa, jolloin perheen maaseutuasuntoon hankittiin kangaspuut. Ennen tekstiilitaiteen

[367] Veistokouluna 1871 aloittanut Taideteollisuuskeskuskoulu, 1890, muutti nimensä Taideteolliseksi oppilaitokseksi 1949, ja Taideteolliseksi korkeakouluksi 1973. Valtion omistukseen se siirtyi 1965. Opiskelu tapahtui Ateneum rakennuksessa vuosina 1887–1975, jolloin yleiseen puhetapaan jäi pelkkä Ateneum.(esim Wiberg 1996, Valtonen 2007,107, Priha 2009,36–37).

[368] Opintokortti: Brita Jung. Taideteollisuuskeskuskoulussa annettiin todistukset joulu- ja toukokuussa, numerot 4–10.

opintoja hän oli omien sanojensa mukaan yksityisoppilaana Suomen Käsityön Ystävissä, joka järjesti sekä kudonnan että värjäyksen kursseja.[369] Opiskelunsa alkuajoista Dora Jung on kirjoittanut 1972:

> Koulunkäyntini jälkeisinä vuosina sairastelin paljon, ja olin 23 -vuotias kun melkein sattumalta aloitin Ateneumin tekstiiliosastolla 1929. … Ateneumin vuodet olivat täynnä työn ja opinnon iloa. Sain ammatin, sain uusia ystäviä ja työtovereita, tulin terveeksi.[370]

Sattuma, joka johti opiskeluun, oli Bertel Jungin tyttären Gunillan (1905–1939) houkuttelu. Gunilla Jung opiskeli hopeasepäksi Taideteollisuuskeskuskoulussa ja taivutteli serkkunsa Doran vastaperustetulle tekstiililinjalle. He menivät yhdessä kysymään Valter Jungilta lupaa pyrkimiseen, johon isä oli vastannut yksinkertaisesti: ”voithan yrittää”[371]. Gunilla Jungin ura jäi lyhyeksi, sillä hän kuoli 34-vuotiaana vuonna 1948[372]. Serkukset olivat läheisiä ja he suunnittelivat joitakin tilauksia samoihin kohteisiin.

Kuten Svinhufvud (2009) on osoittanut, oli 1930-luvun tekstiilitaiteilijoilla vahvoja verkostoja, jotka muodostuivat suurelta osin perhetaustoista. Varsin monet menestyneistä taiteilijoista olivat lisäksi ruotsinkielisistä kulttuuripiireistä ja heidän keskinäiset yhteydet läheisiä. Tällä oli varmasti merkitystä myös työtehtävien ja tilausten kannalta. Vanhemmilla ja sisaruksilla oli merkittävä vaikutus esikuvina. Useissa tapauksissa myös avioliiton kautta luotiin tärkeitä yhteyksiä ja saatiin tilauksia.[373] Dora Jung on vahva esimerkki tällaisesta verkostoitumisesta. Ensimmäiset kirkkotekstiilitilaukset sekä julkisten tilojen ja laivojen sisustuskankaat tulivat lähinnä tuttavien kautta[374]. Dora Jung suunnitteli ensimmäisen antependiuminsa Diakonissalaitoksen kirkkoon heti valmistumisensa jälkeen 1932. Tilauksen teki hänen tätinsä Hanna Masalin eli ”moster Hanna”, joka toimi Diakonissalaitoksen johtajana[375]. Se oli Dora Jungin ensimmäinen kirkkotekstiili. Ehkä merkittävin ja tunnetuin Jungin suvun yhteisprojekti on Kulosaaren kirkko vuodelta 1935, joka on Bertel Jungin suunnittelema. Gunilla Jung suunnitteli kirkkoon hopeisen

[369] LJ-P ark. Dora papper: Dora Jungin esitelmäluonnos; Ryökäs 2002, 30,”Dora Jungin ystävän, Tyyne Hellenin, äiti opetti”; Priha 2009, 9. Vuodelta 1930 olevassa kuvassa on SKY:n tiloissa kangaspuita, jotka oli tarkoitettu harrastajia varten (Priha 1999, 21).
[370] LJ-P ark. Dora papper: Dora Jungin esitelmä 1972.
[371] LJ-P ark. Dora papper: Dora Jungin esitelmä 1972.
[372] DM,DJ ark (2007): Ämbetsbetyg för släktutredning, 1948.
[373] Svinhufvud 2009, 147. Ks myös Vainio-Korhonen 2002, 16–17 ja Wiberg 1996.
[374] DM, DJ ark. Reskontra 1934; Vihko: Kudokset, tilaajat 1939–1955; Ryökäs 2002, 30.
[375] Dora Jung 1980, Valkea kyyhky; Timonen 2007, 15; Diakonissalaitos perustettiin Helsinkiin 1867.

kastemaljan, kolehtihaavin sekä kirkon numerotaulun. Dora Jung sai suunniteltavakseen kirkon messukasukan. Dora Jung on itsekin todennut sukulaissuhteiden vaikutuksen omaan uraansa: ”Koska isäni ja setäni olivat arkkitehteja, olen aina joutunut tekemisiin arkkitehtien kanssa. Se on omalta osaltaan vaikuttanut siihen, että olen suunnitellut niin paljon kirkkotekstiilejä.”[376]

3.2 Tekstiilitaiteilijan uran alkuvaiheita

Kun Dora Jung sai toukokuun 29 päivänä 1930 ensimmäisen vuosikurssin todistuksen 14 muun tekstiilitaiteen opiskelijan kanssa, oli todistuksessa osaston kohdalle käsin kirjoitettu ”Avdelning för textilkonst” ensimmäistä kertaa[377]. Opiskeltuaan kolme vuotta hän sai toukokuussa 1932 päästötodistuksen hyvin arvosanoin. Sommittelupiirustus sekä ammatti- ja materiaalioppi olivat 10[378]. Näitä aineita opetti Arttu Brummer, joka kannusti Dora Jungia damastin pariin juuri hyvän piirtämiskykynsä ansiosta. Hulda Potila antoi opetusta tekstiiliharjoituksissa (10) ja Rafael Blomstedt muoto- ja kompositio-opissa (7) sekä piirtämisessä (10).[379] Vuonna 1932 tekstiilitaiteen osastolla opiskeli yhteensä 17 opiskelijaa. Dora Jungin kanssa samaan aikaan osastolta valmistuivat Verna Björkman, Eine Enqvist, Aino Kärki, Karin Rydman, ja huonekalupiirustusosastolta Kaj Franck.[380] Dora Jung sai Finlayson & Co:n 150 markan stipendin sekä ahkeruudesta ja edistyksestä 250 mk. Hänen kanssaan ystävystyneet Kaj Franck ja Gunnel Gustafsson (Nyman) saivat myös stipendin ahkeruudesta, molemmat 150 markkaa.[381]

Lukuvuoden 1929–1930 vuosikertomuksessa todettiin uuden osaston pääasian olleen tekstiilisommittelussa. Tätä pidettiin tarpeellisena, ”jotta suunnitteluaiheita opittaisiin muodostelemaan ja kehittämään teknillisten edellytysten mukaisesti”.[382] Jo vuonna 1915 Rafael Blomstedt oli ollut huolissaan opiskelijoiden kudonnan tekniikan osaamattomuudesta, mikä oli

[376] Dora Jung 1980, Valkea kyyhky.
[377] Vk 1929–1930, 19. Ensimmäisen vuoden aikana Dora Jung oli opiskellut käsivarapiirustusta, rakennepiirustusta, ornamenttipiirustusta, projektiopiirustusta, tyylioppia, ammattioppia sekä materiaalioppia ja tekstiiliharjoituksia. Taidehistorian opetusta hän sai kahtena vuotena.
[378] DM, DJ ark (2007): Avgångsbetyg från Centralskolan för Konstflit, Konstindustriella skolan, Avdelning för textilkonst.
[379] DM, DJ ark (2007): Studiebok för Jung, Dora, 3 årskurs.
[380] Vk 1931–1932, 17 ja 22.
[381] Vk 1931–1932, 23. Finlayson & Co antoi 500mk palkinnoksi ansioituneille mallipiirtäjille lukuvuonna 1931–1932. palkinto jaettiin Dora Jungin, Karin Rydmanin, Maija Heikinheimon ja Erkki Siitosen kesken.
[382] Vk 1929–1930.

tullut esille mm. kilpailuehdotuksissa[383]. Kudonnasta kiinnostuneiden taiteilijoiden oli 1920-luvulla hankittava taitonsa muualta, ja niinpä mm. Margareta Ahlstedt, Eva Anttila, Greta Skogster ja Impi Sotavalta täydensivät opintojaan Fredrika Wetterhoffin Työkoulussa Hämeenlinnassa 1920-luvulla[384]. Dora Jungia ei yleensä mainita Wetterhoffin Työkoulussa opiskelleiden taiteilijoiden joukossa. Kuitenkin Vallinheimon (1960) mukaan Dora Jung opiskeli koulussa 1930-luvulla, erityisesti damastikudontaa. Jungin Noan arkki -niminen damastiliina on Wetterhoffilla valmistunut pikkuliina. Siinä oli kuvioina kukkia, kaloja, lintuja, hirviä.[385] Jungin jäämistöstä löytyy myös kuva Tulppaani-damastista, jota kudottiin Wetterhoffin kudontakoulussa. On siis todennäköisestä, että myös Jung kävi hakemassa lisäoppia Wetterhoffilta. Tätä puoltaa myös Wetterhoffin kudontakoulun kokoelmissa oleva Dora Jungin 1933 suunnittelema kasviaiheinen damastimalli[386] sekä hänen oma kommenttinsa damastinkudontaan tarvittavien apulaitteiden puutteesta omana opiskeluaikaan[387].



Kuva 22. Dora Jungin kouluaikainen luonnos. Luonnoksessa on Dora Jungin nimen jälkeen I1. Uuden tekstiiliosaston (1929) tunnukseksi otettiin I-kirjain.[388]Kuva PF.

[383] Priha 2009, 10.Esimerkiksi Suomen Käsityön Ystävien 25-vuotisnäyttely.
[384] http://www.wetterhoff.fi/attachments/pdf/wetterhoffin_varikkaat_taiteilijat_www.pdf. Eila Anttila. Luettu 8.12.2010; Priha 1999, 118.
[385] Wallinheimo 1960, 96. Wallinheimo perusti tietonsa opiston kudonnanopettaja Ester Perheentuvan kertomukseen; Noan arkki -kudoksesta on myös maininta Hufvudstadsbladetin kirjoituksessa 22.3.1938.
[386] WKTO, 7620 K 312.
[387] LJ-P ark. Dora papper: Esitelmäluonnos.
[388] Ks lisää Priha 2009.

Dora Jung on sanonut lukuisten museokäyntien sekä berliiniläisen professorin ja tekstiilikoulun johtajan Ernst Flemmingin kirjan *Das Textilwerk* olleen tärkeä askel damastin suuntaan. Se on tekstiilihistoriallinen rikkaasti kuvitettu kirja. Lisäksi hän on kertonut lukeneensa mm. Ulla Cyrus´n *Handbok i vävning*- sekä myöhemmin tanskalaisten ystäviensä Kirsten ja John Beckerin oppikirjoja.[389] Jung opiskeli myös lankojen värjäystä ja kävi Ammattienedistämislaitoksen järjestämän lankojen värjäyskurssin, joka käsitti 50 oppituntia, 1.3 – 10.3.1934[390].

Dora Jung oli alusta alkaen hyvin määrätietoinen sekä uransa että taiteilijuutensa suhteen. Hän liittyi Suomen Koristetaiteilijoiden liitto Ornamoon[391] heti valmistumisensa jälkeisenä vuotena, otti osaa näyttelyihin, sai stipendejä ja matkusti paljon[392]. Valtion stipendi kaksi vuotta valmistumisen jälkeen antoi mahdollisuuden laajaan opintomatkaan Skandinaviassa. Ensimmäiset kansainväliset tunnustuksensa hän sai jo 1930-luvulla (liite 1). Dora Jung ei ollut kuitenkaan ainoa ulkomailla matkusteleva suomalainen tekstiilitaiteilija. Matkailu ja näyttelyihin tutustuminen oli yllättävän yleistä naistaiteilijoiden keskuudessa jo 1920-luvulta alkaen. Opinto- ja stipendimatkojen kohteina olivat Euroopan maat, kuten Saksa, Ranska, Italia, Englanti, Sveitsi ja Pohjoismaat, mutta myös Yhdysvallat.[393]

Utställningen av konstindustri, konsthantverk och hemslöjd 1930, Stockholm

Dora Jungin opiskelu Taideteollisuuskeskuskoulussa sattui ajankohtaan, jolloin Suomessa käytiin vilkasta keskustelua funktionalismin ja siihen liittyvien pyrkimysten puolesta. Tukholmassa kesällä 1930 pidettyä näyttelyä[394] on yleisesti pidetty funktionalismin varsinaisena läpimurtona Pohjolassa.[395] Näyttelyidea oli ruotsalaisen taidehistorioitsija ja Svenska Slöjdföreningen -järjestön puheenjohtaja Gregor Paulssonin (1889–1977), joka oli propagoinut jo 1919 ”kauniimman arkitavaran” puolesta.[396] Myös tekstiilien kannalta tarkasteltuna Tukholman näyttely oli kiinnostava. Sen

[389] Berthe Forchammer 2007; Öhrstedt 1985.
[390] DM, DJ ark (2007). Kurssitodistus, 19.3.1934.
[391] Suomen Koristetaiteilijoiden liitto Ornamo perustettiin 1911. Myöhemmin nimi muutettiin Teollisuustaiteen liitto Ornamoksi. www.ornamo.fi (Susanna Aaltonen: Ornamon historia).
[392] DM. DJ ark. Dora Jungin curriculumit.
[393] Esimerkiksi Margareta Ahlstedt-Willandt, Eva Brummer, Kirsti Ilvessalo, Laila Karttunen, Alli Koroma, Kaija Mustakallio-Suominen, Uhra-Beata Simberg-Ehrström ja Greta Skogster-Lehtinen (Mäki 1954, 10–63).
[394] Yleisesti käytössä oli näyttelyn lyhyempi muoto: ”Stockholmsutställning” tai sen suomalainen muoto ”Tukholman näyttely”. Käytän jatkossa tätä suomalaista lyhyttä muotoa.
[395] Esim. Priha 1999, 118; Maunula 1990, 163–172.
[396] Paulsson 1919.

näki myös juuri opiskelunsa aloittanut Dora Jung. Hän kertoi näyttelyn olleen:

> ...elämys, mahdollisuuksia, perspektiivi tulevaisuuteen. Olin ensimmäisellä vuosikurssilla Ateneumissa, kun näin Tukholman näyttelyn. En tuntenut nimiä enkä suuntauksia. Ihailin Märta Måås-Fjettersrtömiä ja Sofia Widénin kanssa tulin myöhemmin hyväksi ystäväksi. Se oli kokemus, mahdollisuuksia, perspektiivi eteenpäin, erittäin inspiroiva. Minulle Tukholman näyttely oli juhlallinen, värikäs alkutahti tulevalle, tuntemattomalle työlleni.[397]

Taidehistorioitsija ja rehtori Nils G. Wollin (1892–1964) kirjoitti näyttelyn tekstiileistä julkaisun, joka julkaistiin neljällä kielellä[398]. Hän jaotteli tekstiilit kolmeen osaan: kotiteolliset tekstiilit; modernit käsin kudotut tekstiilit, joihin kuuluivat kirkkotekstiilit sekä teolliset tekstiilit. Wollin käsitteli kotiteollisuutta nostaen esille ryijyt, täkänät, damastit ja ruusukassidoksiset matot. Hän korosti kotiteollisen damastin kudontaa Ruotsille omaleimaisena piirteenä, jolloin – ”toisin kuin muissa Euroopan maissa – tekniikka oli tästä syystä säilynyt elävänä käsityönä”. Kotiteollisuuden tuotteet luokiteltiin näyttelyyn taidehistorioitsija ja tutkija Gerda Boëthiuksen (1890–1961) toimesta ensimmäistä kertaa kaupallisesti, vakiotuotteille määrättiin laatuohjelma ja tuotteita oli mahdollisuus myös ostaa.[399] Föreningen för Svensk Hemslöjdin tekstiilitaiteilijat Märtha Gahn (1891–1973) ja Märta Måås-Fjetterström (1873–1941) olivat ainoat tämän kategorian taiteilijat, jotka Wollin mainitsi nimeltä. Erityisesti Wollin korosti Måås-Fjetterströmin taiteellisuutta, jonka juuret olivat ruotsalaisessa traditiossa. Märta Gahnin huonekalukankaista yksi oli damastia, jossa peilikuvatoiston avulla oli muodostettu siksak-raitoja ja niiden välissä olevia geometrisiä kuvioita[400].

Tukholman näyttelyn modernien tekstiilien kategoriassa damasti esiintyi huonekalukankaissa, muutamassa oviverhokankaassa ja kirkkotekstiileissä[401]. Johanna Brunssonin kudontakoulusta Hildegard Dinclaun suunnittelema damastina kudottu huonekalukangas oli yksinkertaista geometrista viivajatkumoa. Thyra Graftströmin damasti-

[397] Dora Jung 6.9.1969 (IÖ ark).
[398] Wollin 1930a. Julkaisun kielet: ruotsi, englanti, saksa ja ranska. Wollin julkaisi 1930-luvulla muitakin tekstiilejä käsitteleviä julkaisuja: 1930b, 1931.
[399] Boëthius 1940, 477–479.
[400] Wollin 1930, 7–9; kuva 5.
[401] Tässä kaegoriassa olivat saaneet tuotteitaan näytteille Svenska Handarbetets Vänner, monet tekstiilialan koulut, tekstiilitaiteilijat, joilla oli oma yritys sekä muutamat yksittäiset tekstiilitaiteilijat.

huonekalukankaat sisälsivät selkeämmin figuratiivisia aineksia.[402] Lisäksi Wollin mainitsi Elsa Gullbergin (1886–1984) yrityksen Textilier och inredning, joka ”sekä teknisesti että taiteellisesti edusti parasta ruotsalaista tekstiilitaidetta”. Elsa Gullbergin yrityksellä oli kokonaan oma näyttelyluettelo, joten Wollin ei esitellyt hänen tekstiilejään omassa julkaisussaan. Epäselväksi ei kuitenkaan jäänyt Gullbergin suuri suosio 1930-luvun Ruotsissa.[403] Dora Jung ystävystyi 1940-luvun aikana Elsa Gullbergin kanssa. Kirkkotekstiilejä Wollin käsitteli sivun verran. Ruotsissa toimi kirkollisten tekstiilien valmistus- ja suunnittelu-ateljéna Licium ja Libraria, joiden kirkkotekstiilejä oli näyttelyssä. Tekstiilit olivat kirjottuja joko italialaiselle silkkidamastille tai pellavapohjalle. Ruotsalaiset tekstiiliateljét kudotuttivat mallejaan venetsialaisessa Luigi Bevilacqua -silkkikutomossa 1920-luvulta lähtien[404].

Kokonaan uutta näyttelyssä oli teollisten tekstiilien esittely, joita esiteltiin käsin kudottujen tekstiilien kanssa yhdenvertaisina. Teolliset damastikankaat olivat pellavaisia tai puuvillaisia liinoja ja huonekalukankaita, joita olivat valmistaneet Almedahlin pellavatehdas, Tukholman Bommulsspinneri och Väfveriaktiebolag sekä Framnäs Väverieaktiebolag Kinnassa. Greta ja Märtha Gahn olivat suunnitelleet suuren osan teollisista tekstiileistä.[405]

Suomessa näyttelyn tekstiileistä kirjoitettiin *Domus*- ja *Käsiteollisuus*-lehdissä[406]. Ruotsalaisen damastitaiteen tutkija Elisabeth Thorman arvioi näyttelyn tekstiilejä *Domus*-lehdessä[407]. Hän kirjoitti kotiteollisuuden ja taidekäsityön keskinäisistä suhteista sekä koristetaiteilijan osuutta niiden suunnittelussa. Hänen mielestään kotiteollisuuden ja kudonta-taideteollisuuden lisäksi olisi pitänyt olla kategoria, joka ponnistaa traditiosta tehden sen kuitenkin uudella tavalla, kuten Märta Måås-Fjetterström. Kotiteollisuus ja kansantaide perustuivat Thormanin mukaan materiaalin ja tekniikan hallintaan, tekniikan rajoissa.[408] Vaikka teollisia tekstiilejä oli tässä näyttelyssä vähiten, oli niiden esittely näyttelyssä ennenkuulumatonta[409]. Näitä tekstiilejä Thorman ei huomioinut artikkelissaan. Ei myöskään damasteja.

Ruotsissa näyttelyn jälkeen 1931 ilmestyneessä *Acceptera*-kirjassa toivottiin ”sekavien, funktionalististen siksak-kuvioiden” häviämistä

[402] Wollin 1930, 10–14; kuvat 23,24,25, 36,37,38.
[403] Wollin 1930, 13. Elsa Kulberg perusti oman yrityksen vuonna 1927.
[404] Ridderstedt 2008.
[405] Wollin 1930, 15–17. Kuvat 81–86,
[406] Thorman 1930; Kärki 1930 a ja 1930 b; Anttila 1931.
[407] Thorman 1930, 101–109 (D).
[408] Thorman 1930, 102–104 (D).
[409] Esim. Wiberg 1996.

markkinoilta. Ruotsissa ihannoitiin näyttelystä huolimatta kotiteollista, monisatavuotista traditiota.[410] Tähän tarttui kirjoituksessaan myös Eva Anttila, joka kirjoitti 1931 kriittisesti näyttelyn modernismista. Se joutui hänenkin mukaan kamppailemaan valtavaa traditiota vastaan. Hänen mielestään näyttelyn tekstiilit loivat epäharmonisen vaikutelman, koska modernismi ja perinteinen kansantaide joutuivat kilpailemaan epätasapainossa. Mieleenpainuvimmat vaikutelmansa Anttila kirjoitti saaneensa Elsa Gullbergin ateljeen ”uhkeista pellavadamastikokoelmista” sekä Alf Munthen ornamentaalisista kuvakudoksista.[411] Tukholman näyttelyssä oli tekstiilien kannalta katsottuna uusia suuntaviivoja, mutta ruotsalainen traditio näkyi niissä vahvana, ja suurin osa ruotsalaisista halusi niin olevankin. Kiinnostava oli myös Thormanin esille tuoma ajatus, jonka mukaan kotiteollisuus ja kansantaide edustivat kansallisia arvoja kun taas kudonta-alan taidekäsityö edusti kansainvälistä laatua[412].

Ruotsissa, kuten Suomessakin, pohdittiin 1930-luvulla tekstiilitaiteilijan tehtäviä ja asemaa lähinnä taidekäsityöhön ja kotiteollisuuteen liittyen. Lisäksi kiinnosti se, miten kansalliset ja kansainväliset arvot ja suuntaukset kytkettiin tähän työhön[413] ja miten taidesuuntaukset näkyivät tekstiili-taiteessa[414]. Ruotsalainen taidemaalari ja kuvanveistäjä Ingegerd Torhamn esitteli Tukholman näyttelyssä villanukkaisia mattoja, joissa voi nähdä kuvataiteesta lainattua kubismin vaikutusta[415]. Samoin Eva Anttilan varsinkin 1940-luvulla suunnittelemat ja kutomat kuvakudokset ovat seuranneet ajan taidesuuntauksia. Näistä ”liikaa maalauksia muistuttavista” kuvakudoksistaan hän sai Suomessa myös kritiikkiä.[416]

Näyttelyn damastit näyttävät seuranneen geometriaa, esimerkiksi juuri siksak-viivaa. Damastina kudotut tekstiilit olivat pellavasta kudottuja sisustustekstiilejä kuten pöytätekstiilejä, huonekalukankaita tai oviverhokankaita. Damastitekstiilien kuviot oli asemoitu useissa tekstiileissä lomittain tai kuviointi oli suunniteltu jatkuvaksi pintaornamentiksi suorana tai peilikuvatoistona. Damastia ei nähty näyttelyn seinätekstiileissä, ja kirkollisissa tekstiileissä sitä oli käytetty pohjakankaana, jonka päälle oli kirjottu kirkollista kuvastoa.

[410] Acceptera 1931, 129–132; myös Thorman 1930 (D).
[411] Anttila 1931, 130–134 (D).
[412] Thorman 1930, 101–104 (D).
[413] Wiberg 1996; myös Svinhufvud 2009.
[414] Salo-Mattila 1997.
[415] Wollin 1930, kuvat 49, 50 sivulla 95 ja kuva 51 sivulla 96.
[416] Salo-Mattila 1997, 58.

3.3 Monimuotoista toimintaa sota- ja pula-aikana

Jung ei ollut ehtinyt toimia kymmentäkään vuotta ammatissaan, kun toinen maailmansota syttyi aiheuttaen Suomessa poikkeustilan[417]. Pula osui Dora Jungin inhimillisesti parhaisiin vuosiin. Talvisodan syttyessä 1939 hän oli palkintoja ja kannustavaa huomiota saanut, juuri 34 vuotta täyttänyt taiteilija (liite 1). Tekstiilitehtaiden keskittyessä armeijan tarvitsemiin tuotteisiin saivat tekstiilitaiteilijat periaatteessa enemmän työtilaisuuksia, mutta materiaalivarastojen loputtua heidänkin oli löydettävä uusia raaka-aineita. Arkkitehti ja muotoilija Ilmari Tapiovaara kiittelikin (1945) pulan ja rajoituksien synnyttäneen mainioita ideoita ja niille sopivia ilmaisumuotoja, jota ”silla- ja paperikankaiden, puun, paperin, pahvin, sellofaanin ja bakeliitin yhä menestyksekkäämpi surrogaattinen käyttö osoittaa”[418]. Tapiovaaran suunnittelemat korsut sisustuksineen oli oivallinen esimerkki muotoilun lähtökohtien siirtymisestä sodan tarpeisiin[419]. Verhoja, mattoja, pöytäliinoja ja vuodepeitteitä kudottiin paperilangasta lisäkuteena esimerkiksi rutistettua voipaperia, olkia, juuria, tuohisuikaleita ja lastuja tai leikattuja räsyjä. Tekstiilitaiteilijoiden käyttämistä korvikemateriaaleista monet osoittautuivat käyttökelpoisiksi myös laajamittaisessa tuotannossa. Pula-ajan tekstiilitaiteen käytetyimpiä esimerkkejä on Greta Skogster-Lehtisen 1942 suunnittelema seinätekstiili, jota tilattiin ravintola Kestikievarin sisustusta varten.[420] Se oli tuohesta ja värjäämättömästä paperinarusta raidoitettu tapetti. Dora Jung ei luopunut damastista materiaalipulan aikanakaan. Paperilangan käyttö oli damastin historian perspektiivissä hyvin vapaamielistä ja ennenkuulumatonta.

Paperilangasta kudottujen tekstiilien arvostus sota-ajan näyttelyissä

Sota- ja pula-ajasta huolimatta Dora Jung, kuten monet muut taiteilijat, ottivat ahkerasti osaa sekä koti- että ulkomaisiin näyttelyihin. Erityisesti Pohjoismaihin suuntautui vilkasta näyttelytoimintaa.[421] Keväällä 1941 Dora Jung osallistui Tukholman Kansallismuseossa pidettyyn näyttelyyn *Ny finsk*

[417] Sodanaikaisella pulakaudella alkoi ruoka-aineiden ja materiaalien säännöstely, joka kesti koko 1940-luvun päättyen virallisesti vasta vuonna 1953. Tekstiilejä koskevan säännöstelyn seurauksena kiellettiin siviilitarkoituksia palveleva tuotanto vuonna 1941, jolloin kudontateollisuus tuotti tarvikkeita lähinnä vain armeijan käyttöön. (Pihkala 1982, 321–323.)
[418] Tapiovaara 1945, 12–13.
[419] Esim. Korvenmaa 1997; von Bagh 2007, 210.
[420] Esim. Kruskopf 1982, 180; Maunula 1990, 151; Korvenmaa 2007, 150.
[421] Suomen taideteollisuutta esiteltiin 1940-luvulla mm. Kööpenhaminassa 1940 ja Aarhusissa 1947 sekä Tukholmassa vuosina 1941 ja 1946. Dora Jung otti osaa näihin kaikkiin, paitsi Aarhusin näyttelyyn. Lisäksi hänen suunnittelemiaan damasteja nähtiin Suomessa järjestetyissä näyttelyissä.(Röneholm 1945.)

konstindustri, jossa haluttiin talvisodan jälkeen näyttäytyä mahdollisimman edustavasti[422]. Korvikemateriaaleista kudottuja kankaita ei ehkä juuri tästä syystä nähty näyttelyssä. Dora Jung antoi näyttelyyn Pohjan kirkkoa varten 1941 suunnittelemansa messukasukan[423]. Tukholman näyttelyä ylistettiin useissa ruotsalaisissa lehdissä ja sitä pidettiin onnistuneempana kuin esimerkiksi Suomen osastoa

Pula-ajan materiaaleja näkyi kuitenkin kotimaisissa näyttelyissä ja lehtikuvissa. Dora Jungin paperilankadamasteja oli vuoden 1943 lopulla kahdessa Suomessa pidetyssä näyttelyssä. Vuosittain järjestetyssä taideteollisuusnäyttelyssä[424], joka kyseisenä vuonna järjestettiin Ateneumissa, sekä Taidesalonki Strindbergillä. Taideteollisuusnäyttelyssä esiteltiin Dora Jungin damastiksi kudottuja paperilankatapetteja, huonekalukankaita ja ohuemmasta paperilangasta kudottuja verhoja[425]. Kukka-aiheista paperilankadamastia ihailtiin lehtiarvioinnissa, mutta ei kuitenkaan paperilangan omien ominaisuuksien vuoksi vaan siksi, että se näytti ”kauempaa katsottuna erehdyttävästi oikealta pellavakankaalta”[426]. Samana vuonna valmistunut paperilankakudos Prinsessat sai paikan näyttelyssä ja sen jälkeen sitä esiteltiin lehdissä[427]. Tämän näyttelyn yhteydessä oli myös Impi Sotavallan muistonäyttely. Hänen sekä muiden tekstiilitaiteilijoiden tekstiilit oli kudottu ”rauhanajan materiaaleista”. Dora Jung huomioitiinkin lehdistössä positiivisesti. Hänet mainittiin ainoaksi tekstiilitaiteilijaksi, joka oli tosissaan omistautunut paperitekstiilille ja oli tällä alueella uranuurtaja.[428]

Taidesalonki Strindbergillä Helsingissä 1943 pidettyyn Kuva ja kudos -näyttelyyn osallistuivat Dora Jungin lisäksi kolme tekstiilitaiteilijaa, Eva Anttila, Laila Karttunen ja Greta Skogster-Lehtinen. Eva Anttila oli tuonut näyttelyyn kuvakudoksia ja akvarelleja, Laila Karttunen revinnäisiä ja Greta Skogster-Lehtinen ”vanhan hyvän ajan kankaista” kootun kokoelman lisäksi joitakin paperikudonnaisia[429]. Dora Jung oli ainoa, jonka näyttelytyöt olivat lähes pelkästään paperilangasta kudottuja huonekalukankaita ja tapetteja. Tapetit hän suunnitteli kalliimpien tekstiilien korvikkeeksi. Näyttelyä arvioitiin taiteellisesti korkeatasoiseksi, ”tuoden esille niitä uusia keinoja,

[422] Ekholm 1945, 25. Dora Jungin kudontakorteissa on mainintoja ”Möbeltyg för utställning i Stockholm” ja ”Dukar, utställning i Stockholm (DM,DJ ark. Kudontakortit 105, 110, 112.)
[423] Ekholm 1945, 31.
[424] Suomen Taideteollisuusyhdistys ja Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo järjestivät vuosittaisia taideteollisuusnäyttelyitä vuodesta 1929 aina vuoteen 1961. Dora Jung osallistui näihin näyttelyihin säännöllisesti.
[425] HS 1943.
[426] Ok 1/1944, 7.
[427] Esim. Form 1944; Ok 1944.
[428] Esim. Hbl 11.12.1943; HS 5.12.1943; Ok 4/1944.
[429] HS 5.12.1943; Sk 11.121942.

joilla tekstiilitaide taistelee pula-aikaa vastaan – ja jäänevät elämään rauhanomaisten olojen palattuakin”[430].

Niukkuus jatkui vielä pitkään sodan jälkeenkin. Kun suomalaiset 1946 osallistuivat pohjoismaiseen *Nordiskt konsthantverk* näyttelyyn Tukholman Liljevalchsissa, se oli useilla aloilla mahdollista vain ruotsalaiselta taideteollisuusjärjestöltä saadun raaka-ainelahjoituksen turvin[431]. Näyttelyn järjesti Konsthantverkarnas Gillet, joka oli asettanut näyttelyn tavoitteeksi ”yksilöllisen taidekäsityksen esittämisen”. Tekstiilitaidetta Jungin lisäksi edustivat näyttelyssä mm. Eva Anttilan kuvakudokset Vuorisaarna ja Vihreä metsä, Alli Koroman Orjantappura-täkänä ja Nyphea Alba -ryijy, Laila Karttusen Vaellus- ja Elon virta -täkänät ja Margareta Ahlstedt-Willandtin kaksi kuvakudosta.[432] Näyttely Liljevalchsissa oli Dora Jungille tärkeä ja mieluisa, sillä pitkän materiaalipulan jälkeen hänellä oli mahdollisuus saada kudoksiinsa pellavaa ja villaa. Materiaalia lähetettiin Jungille Ruotsista hänen omien kontaktiensa välityksellä ja Suomen Käsityön Ystävien kautta[433]. Näillä langoilla hänen kutomossaan valmistui Katoamattomuus-damasti, joka esiteltiin näyttelyssä. Kutomon tuotannossa lähes ainoat poikkeamat paperilankakudonnaisista oli näyttelyä varten suunnitellut kudokset. Kortistojen mukaan Tukholman näyttelyä varten kudottiin lisäksi kolme lointa: täkänäsidoksinen pellavakangas ja kaksi villasta ja puuvillasta kudottua huonekalukangas-damastia[434]. Lähetyslistan mukaan yksikään näyttelyyn mennyt kudos ei ollut paperilankaa tai muuta korvikkeeksi kategorisoitua materiaalia[435]. Näyttelyyn osallistuneista suomalaisista Dora Jung oli ainoa, joka oli tuonut näytteille damasteja.

Vaikka sotavuosien taide-elämä oli toimeliasta, se oli Kruskopfin (2010) mukaan niukasti uutta luovaa aikaa, jolloin ei tapahtunut suuria läpimurtoja. Taide otettiin mukaan isänmaan hyväksi tehtävään työhön ja erityisesti naistaiteilijoilla oli mahdollisuus tulla tunnetuksi.[436] Näyttelytöiden suunnitteleminen toi kaivattua vaihtelua Jungin kutomon toimintaan, joka oli työläämpää erilaisten rajoitusten vuoksi. Kangaspuita varten tarvittiin nyörejä ja köysiä, joiden hankkiminen oli vaikeaa. Pula-aikana tarvittavia lisenssejä oli helpompi saada näyttelyjä varten kuin kutomon muuhun toimintaan. Lisäksi piti kuukausittain käydä kansanhuoltoministeriössä ilmoittamassa kaikki kutomossa olevat langat.

[430] HS 5.12.1943.
[431] Kruskopf 1989, 180.
[432] Kalha 1997, 53–59.
[433] Dora Jung 18.7.1970 (IÖ ark); Ruotsista lähetettiin materiaaleja muillekin suomalaisille näyttelyyn osallistuville taiteilijoille: yhteensä 50 kg lankoja ja 10 kg hopeaa (Kalha 1997, 52).
[434] DM. DJ ark. Kudontakortit 359,360, 361.
[435] DM. DJ ark. Liljevalchs konsthall, lähetyslista 1946.
[436] Kruskopf 2010, 27–33.

Silloinkin, kun niitä ei ollut.[437] Dora Jung kertoi (1969) paperilankojen pelastaneen kutomon toiminnan sodan vuosina ja että näyttelytöitä suunnitellessaan hän tunsi elävänsä[438].

Kodinsisustusohjeita nuorille sisustajille

Tekstiilitaiteilijat kohdistivat omaa asiantuntemustaan 1920-luvulta alkaen ”tavalliselle kansalle”, joka näkyi kirjoitteluna ja käsityömalleina lehdissä[439]. Myös Dora Jung oli edistämässä kauniin sisustuksen sanomaa tekstiilien avulla pula-ajasta huolimatta. Pienissä tiloissa asuvien ihmisten sisustusongelmiin oli kiinnitetty huomiota jo 1930-luvulla ja vuosien 1939 ja 1940 asuntomessut huomioi tämän ryhmän tarpeita muistaen lisäksi tekstiilien merkityksen[440]. Koska Dora Jung oli esittänyt paperilankakudonnaisiaan kahdessa kotimaisessa näyttelyssä 1943, häntä pyydettiin havainnollistamaan *Omin käsin* -lehden lukijoille, kuinka hän haluaisi tekstiilejään käytettävän kodissa[441]. Lehden alkuteksteissä tuodaan esille lukijoiden mahdollisia ennakkoluuloja paperikudonnaisia kohtaan ja siksi taiteilijaa oli pyydetty asettelemaan kokonaisuuksia suunnittelemistaan kudoksista (kuva 23).

Dora Jung oli 1945 mukana kirjoittamassa pientä ohjekirjasta nuorille kodinperustajille, *Vi sätter bo. En handledning för de unga som skall grunda ett eget hem*. Kirjasessa on artikkelit kodista ja sen sisustuksesta (Anna-Lisa Stigel), huonekaluista (Elli Ruuth) ja viimeisenä Dora Jungin viiden sivun artikkeli *Färger och belysning, prydnader och textilier*. Kodinsisustamista ja makukasvatusta seurattiin 1900-luvun alussa ilmestyneiden lehtien välityksellä, kuten *Kotitaide* ja *Käsiteollisuus*[442]. Sisustusoppaita ilmestyi jonkin verran Ruotsissa ja Suomessa 1900-luvun alusta alkaen. Arkkitehti Gustaf Strengellin 1923 kirjoittamassa *”Hemmet som konstverk: en framställning av inredningskonstens grundprinciper”* -kirjassa oli elitistisempi ote kuin myöhemmin ilmestyneissä Salme Setälän teoksissa *Miten sisustan asuntoni?* 1929 ja *Keittiön sisustus* 1931[443].

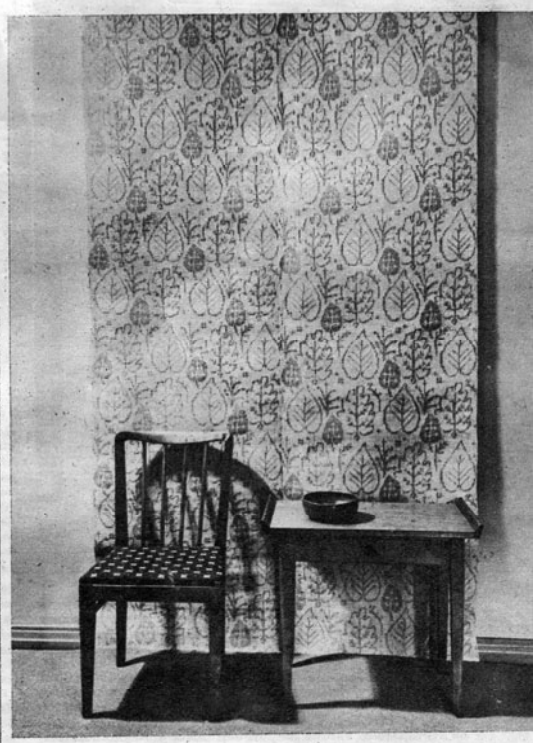
[437] B.W. 1948 (Kk).
[438] Tn 1/1969.
[439] Esimerkiksi Eva Anttila oli ahkera kommentoija koko elinikänsä ajan (esim. Salo-Mattila 1997).
[440] Ekholm 1945; Maunula 1990, 173. Näyttely ehti olla avoinna neljä paivää 1939, kun se jouduttiin sulkemaan lähestyvän sodan vuoksi. Se järjestettiin uudelleen seuraavana syksynä Helsingissä ja Tampereella.
[441] Ok 1/1944,16–19.
[442] Heinänen 2006, 336–339.
[443] Setälä 1929; 1931. Gustaf Strengelin vaimo oli sisustusarkkitehti Anna Strengell, joka oli Hemflit-Kotiahkeruus Oy:n (1911–1960) toimitusjohtaja vuosina 1926–1936.

Paperikangas-tapetit

ovat Dora Jungin erikoisalaa

'Kuva ja Kudos' näyttelyssä valokuvattu ryhmä Dora Jungin paperitekstiilejä.





Lehtiaiheinen damastitekniikalla kudottu tapetti kätkee taaksensa tarpeettoman oven. Varsinkin ahtaissa asunnoissa, joissa seinän vierus on tarkoin käytettävä huonekalujen sijoitukseen, on tällainen verhoilu useissa tapauksissa onnellinen ratkaisu. Ovi ei koskaan ole edullinen huonekalujen tausta, mutta tässä muodostavat tapetti ja eteen sijoitetut huonekalut ehjän kokonaisuuden. Dora Jungin asetelma.

Kaunis suurikuvioinen paperikangastapetti on sijoitettu ruokailusyvennyksen takaseinälle, joka siten on saatu sopivasti erottumaan muusta huoneesta. Tuolinpäälliset ovat painettua paperikangasta ja matto on myöskin paperia. Dora Jungin asetelma.

Näyttelyissä on huomiomme kiintynyt kauniisiin damastitekniikalla kudottuihin paperikankaisiin, joita taiteilija Jung itse nimittää tapeteiksi. Kun sanoimme hänelle hieman epäröiden, että tulisi kovin kalliiksi verhoilla kokonainen huone tällaisilla tapeteilla, naurahti taiteilija ja selitti, että ei ole tarkoittanutkaan niitä koko huoneen seinäpintojen verhoiluun.

— Olen ajatellut ne lähinnä jonkin määrätyn seinän osan peitteeksi. Melkein joka kodissa on jokin sellainen pinta, joka kaipaa erikoista verhoilua, milloin jokin ovi, jota ei käytetä ja jonka voisi hyvin kätkeä verhon taakse, milloin jokin syvennys, tai alkovi, jonka takaseinä vaikuttaisi edullisemmalta, jos siinä olisi muuta kuin pelkkä yksivärinen seinäpinta. Uusiin koteihin ei nykyään voi saada ryijyjä eikä raanuja näitä tarkoituksia täyttämään. Silloin tulevat avuksi juuri tällaiset paperitapetit, joilla voi elävöittää muuten kuolleita tai rumia ja tarkoituksettomia seinän osia.



Kuva 23. Omin käsin -lehden sivu artikkelista, jossa Dora Jung esitteli omia paperitekstiilejään 1944.

Vi sätter bo -kirjaan artikkelin kirjoittaneen arkkitehti Elli Ruuthin huonekaluja esiteltiin myös Setälän *Miten sisustan asuntoni?* -kirjassa. Strengell julkaisi lisäksi 1931 runsaasti kuvitetun opaskirjasen *Miten sisustan kotini kotimaisin esinein?* Se oli taideteollisuudelle ja uudistuspyrkimyksille myönteinen valikoima ajan teollisesta tuotannosta.[444] Dora Jung otti kirjoituksessaan kantaa hieman eri asioihin kuin muut kirjoittajat. Hän puolusti ajan materiaalien valintaa ja korvikkeiksi kutsuttuja materiaaleja, kuten paperilankaa ja sillaa. Nämä molemmat materiaalit olivat Jungin mielestä ”hyviä omassa lajissaan”. Hänestä ihmiset vain käyttivät näitä materiaaleja väärissä yhteyksissä ja odottivat niillä olevan ominaisuuksia, joita niillä ei ole. Esimerkiksi hän antoi ”taidesilkin”, jota pitäisi tarkastella itsenäisenä materiaalina eikä korvikkeena aidolle silkille.[445] ”Taidesilkki” tai ”keinosilkki” oli arvoa nostattava nimitys viskoosille, jota käytettiin 1940- ja 1950-luvulla. Paperilangan hän kuitenkin nimesi korvikemateriaaliksi, koska sillä oli huono värinkestävyys. Lisäksi sen käyttö tuli kalliiksi, sillä paperilanka oli painavaa, ja joustamattomuutensa vuoksi sitä saattoi käyttää ainoastaan sellaisten huonekalujen verhoiluun, jonka istuinosa oli kova.[446]

Kirjoittaessaan seinätekstiileistä (1945) Dora Jung pohti käsitteen vaikeaa määrittelyä. Se oli hänestä kattava käsite vanhoista tai moderneista ryijyistä ja taiteellisista kuvakudoksista seinänsuojuksiin ja sälekankaisiin leposohvan eli seslongin takana. Hänestä kirjotut ja applikoidut kuviot, jotka kopioitiin viikkolehtien käsityösivuilta tai tupsukoristeiset pikkukudonnaiset tylsine ja sameine väreineen ilmaisivat ainoastaan suurta työmäärää ja tarvetta koristella.[447] Varsinkin kommentit kirjonnasta olivat samansuuntaisia Anttilan (1924) kirjoituksen kanssa, jossa hän samaan tapaan hylkäsi kirjonnan, joka ei ”millään tavoin ravinnut sielua”[448].

Bo bättre -radio-ohjelma keväällä 1946 jatkoi Dora Jungin sisustuksen asiantuntijaroolia. Radiolähetyksiä oli kolme. Ensimmäinen käsitteli huoneistoja, toinen huonekaluja ja kalustamista ja kolmas värejä ja valaistusta. Dora Jung oli kirjoittanut radio-ohjelman käsikirjoituksen ja toimi ohjelman emäntänä. Radio oli muodikas väline viestittää omia ajatuksia[449]. Jung kutsui radio-ryhmää kodinsisustusklubiksi, johon kuului

[444] Aikakauden sisustuskirjallisuudesta enemmän ks. Aaltonen 2010, 79–84.
[445] Dora Jung 1945, 26.
[446] Dora Jung 1945, 26–28.
[447] Jung 1945, 28–30.
[448] Anttila 1924, 77.
[449] Sodan aikana ja jälkeen radioiden määrä kodeissa lisääntyi merkittävästi, ja Suomen Yleisradion pääjohtajaksi oli juuri valittu Hella Wuolijoki, jonka ohjelmapolitiikka erosi sotaa edeltäneestä isänmaallisesta ja valistavasta ohjelmapolitiikasta.
http://viesverk.uta.fi/johdviest/viesthistoria/sahkomedia.html Luettu 4/2011.

erilaisissa asunnoissa asuvia nuoria naisia. Sodanjälkeinen puute ja ahtaat olot olivat keskustelun teemoja. Pienissä ja epäkäytännöllisissä asunnoissa asuville yritettiin keksiä käyttökelpoisia ratkaisuja niin, että jokainen asunnossa asuva saisi ainakin oman nurkkauksen. Asia oli ollut Suomessa puheena jo syksyn 1930 taideteollisuusnäyttelystä alkaen, jonka teemana oli ”pienoisasunnon rationalisointinäyttely”[450]. Kodinsisustaminen oli Dora Jungin mukaan parhaimmillaan tarvesisustamista, jolloin kodin kaikilla tavaroilla oli merkitys ja tehtävä omistajalleen.[451]

Radio-ohjelman kautta sodan jälkeisestä asumisesta kuvastui ahtaus ja asuntojen sisätilojen suunnittelemattomuus, jota piti sisustuksella parannella. Kodinsisustaja tarvitsi mielikuvitusta ja tarkoituksenmukaista ajattelua luodakseen toimivan kodin puutteesta huolimatta.[452] Dora Jung esitteli oman kotinsa lehdistölle kerran. Se tapahtui yhdessä Gunnel Nymanin kanssa 1947, jolloin heillä oli yhteisnäyttely Artekissa. Jung asui silloin vielä lapsuudenkodissaan yhdessä äitinsä ja sisarustensa kanssa ”keskellä ahtautta ja asuntosäännöstelyä hänkin”[453].

Piirustuksenopettaja

Monet 1930-luvulla valmistuneet tekstiilitaiteilijat työskentelivät myös piirustuksenopettajina. Esimerkiksi Maija Kansanen, Eva Eklöf ja Viola Gråsten valmistuivat myös Taideteollisuuskeskuskoulun opettajaosastolta. Opetustyön säännöllinen lisätulo mahdollisti toimimisen oman kutomon kautta silloin, kun tilauksia ei ollut tarpeeksi. Dora Jungin piirtäjän kyvyt oli huomattu jo opiskeluaikana. Kutomon toiminnan alkuvuosina sekä sodan aikana 1935–1945 hän toimi lisäksi piirustuksenopettajana Helsingin kaupungin tyttöjen ammattikoulussa[454]. Aino Heinonen oli Jungin oppilas 1930-luvun lopulla. Hän kertoi Dora Jungin opettaneen oppilailleen mm. piirtämistä mallin mukaan. Mallit olivat esimerkiksi lehdissä olleita vaatekuvia. Taiteilija oli vienyt opiskelijansa tutustumaan myös omaan kutomoonsa, jonka värikkäät lankahyllyt olivat tehneet opiskelijoihin vaikutuksen.[455] Dora Jungille aika oli kiireistä: ”Oli aina pakko kiirehtiä Kansakoulukadun ja Kasarmintorin välillä. Joku väripata tai kutoja oli aina

[450] Näyttely järjestettiin heti Tukholman 1930 näyttelyn jälkeen ja sen innoittamana. Alvar Aalto esitteli näyttelyssä mm. asuntoehdotuksen 4–5 henkistä perhettä varten ja erillisten vuokrahuoneiden sisustusryhmän(Röneholm 1945, 261).
[451] DM. DJ ark. Bo bättre -radio-ohjelman skripti, 1946.
[452] DM. DJ ark. Bo bättre -radio-ohjelman skripti, 1946.
[453] Kitty 1947, 3–6.
[454] DM, DJ ark. Curriculum; Mattsson 2006.
[455] Heinonen 2008: puhelinhaastattelu 13.5.2008.

odottamassa."[456] Opetustoiminta ja omien tekstiilien suunnittelu-valmistustoiminta antoi syyn päästä tutustumaan Boråsin Textilinstitutiin[457]. Ennen matkaa piti saada matkustuslupa ja todistus kutsusta.[458] Dora Jung oli ollut Taideteollisuuskeskuskoulussa järjestetyn erikoiskurssin opettajana, joka oli järjestetty silkkiteollisuuden ja vaikeissa olosuhteissa toimivan tekstiiliteollisuuden edistämiseksi. Se järjestettiin Helsingin Laitosmiesten Liitto ry:n ja Suomen Kutomateollisuusliitto ry:n aloitteesta. Dora Jung pyysi puoltoa Ruotsin matkalleen myös tältä taholta.[459]

Kirjallista aktiivisuutta

Vi sätter bo -kirjasen (1945) lisäksi Dora Jung kirjoitti joitakin artikkeleita ja suunnitteli lehdille malleja, joita saattoi valmistaa kotona[460]. Hän kirjoitti elämänsä aikana yhden näyttelykritiikin: "Eva Anttila Strinbergillä" 1946; yhden muistokirjoituksen: "Gunnel Nyman" 1949, ja kolme artikkelia kirkkotekstiileistä[461]. Jungissa ei ollut sellaista kirjallista terävyyttä kuin Eva Anttilassa, joka tarttui moniin ajassa liikkuviin puheenaiheisiin. Jung oli enemmänkin toteava ja hyviä esimerkkejä esiin nostava kirjoittaja. Vuonna 1934 hän kirjoitti artikkelin *Finsk Textilkonst*[462]. Se ilmestyi vuosi Anttilan *Uusia suuntaviivoja taidetekstiilissämme* -artikkelin jälkeen[463]. Kun Anttila pohti yhdessä vuosikymmenessä tekstiilitaiteen alueella käytyä "pyörremyrskyä" murroksineen oli Jung hyvin maltillinen ja tasapuolinen tuodessaan esille kaiken mahdollisen, joka suomalaiseen tekstiilin piirin saattoi mahduttaa: suomalaiset ryijyt, Suomen Käsityön Ystävät, kudontakoulut, Taideteollisuuskeskuskoulun ja tavaratalo Stockmannin. Tekstiilitaiteilijoista hän esitteli ainoastaan Eva Anttilan ja Maija Kansasen ollen selvästi Maija Kansasen tekstiilien ihailija. Hänestä Kansanen oli nerokas taiteilijatar, jonka kompositioille oli ominaista yksinkertaisuus ja tasapaino. Kansasen selkeät muodot, horisontaaliset ja vertikaaliset linjat sekä värit ihastuttivat Jungia. Ajalle tyypillisesti Jung korosti myös Kansasen materiaalintajua. Lisäksi Jung käänsi puutteellisen yhteistyön teollisuuden ja tekstiilitaiteilijoiden välillä positiiviseksi: kun yhteistyötä ei ole, vaativammat

[456] LJ-P. ark. Dora papper.
[457] DM, DJ ark. (2007). Textilinstitutet, Borås. Intyg. 28.8.1945."At studera undervisning i textil mönster och färgkomposition samt studera stiftelsen Mönsterateljernas framställning av mönster för den svenska textilindustrien."
[458] DM, DJ ark (2007). Lausunto matkustusluvan myöntämistä varten 1.9.1945.
[459] DM; DJ ark. (2007). Suomen Kutomateollisuus ry, Suomen Laitosmiesten Liitto ry. 4.8.1945
[460] Jung 1934, 1935a, 1935b, 1936, 1937.
[461] Jung 22.1.1946. Jungin kirkkotekstiiliartikkeleista ks Ryökäs (2002). Hän on analysoinut väitöskirjassaan Jungin kirkkotekstiilikirjoituksia.
[462] DM. DJ ark. Mina skrivningar: Finsk Textilkonst. 6.11.1934.
[463] Anttila 1933, 57–64.

ostajat kääntyvät suoraan jonkin taideteollisen alan yrittäjän puoleen. Stockmannin juuri avattu taideteollisuusosasto sai myös Jungin kiitokset. ”Taiteilijat saavat Stockmannin kautta kontaktin asiakaspiiriin, jollaista he eivät muuten olisi voineet saada.[464]

Dora Jungin arvio Eva Anttilan näyttelystä Strindbegillä 1946 julkaistiin Uudessa Suomessa[465]. Jung kirjoitti runollisesti Anttilan ”luomisprosessista”. Hän toi myös esille Anttilan väriasteikon, jota on ollut ”toisinaan vaikea hyväksyä, toisinaan taas sommittelun ja kudosrakenteen yhteen kuulumattomuutta”. Värien ”räikeästä” vaikutelmasta oli Anttilaa kritisoitu myös mm. 1941 Tukholman *Ny finsk konstindustri* -näyttelyn yhteydessä[466]. Anttilan näyttely oli kuitenkin Jungin mielestä ”tasainen ja helppo tajuta”.

> Ehkäpä ainepula, joka on yhtä tuntuva Eva Anttilan kuin muidenkin kudontataiteilijain työhuoneissa, on hävittänyt miltei kaikki ”halvat” tehokeinot. Tai ehkäpä tämä näyttely on etappi etsijän tiellä hänen etsiessään yhä uusia ilmentämismahdollisuuksia. Nykyisillä kuvakudoksillaan hän osoittaa olevansa mestari saamaan karkeat langat loistamaan, elämään sävelinä ja satuina.[467]

Virallisten kirjoitusten ja esitelmäluonnosten rinnalla on ollut kiinnostavaa lukea myös Jungin matkakertomuksia ja kirjeitä. Hän raportoi tarkasti ja hauskasti paikkoja ja tapaamiaan ihmisiä. Kirjeiden välityksellä Jungista piirtyi lisäksi kuva omasta pukeutumisestaan tarkasta matkaajasta, joka osasi kommentoida nasevasti myös muiden pukeutumista. Niin viralliset kuin yksityiset kirjoitukset välittävät positiivisen, valppaan ja alaansa intohimoisesti suhtautuvan taiteilijakuvan.

[464] Jung 6.11.1934.
[465] Jung 1946. Eva Anttila Strindbergillä (US).
[466] Kalha 1997, 43.
[467] Dora Jung 22.1.1946.

3.4 Näyttelytoiminta – paljon kiitosta, vähän kritiittistä arviointia

YHTEISNÄYTTELYT

Näyttelyt Gunnel Nymanin kanssa

Dora Jung tutustui jo opiskeluaikanaan Gunnel Gustafssoniin[468] (1909–1948), joka oli hyväksytty Taideteollisuuskeskuskoulun huonekalupiirtäjän linjalle 1928. He olivat käyneet molemmat myös Nya Svenska Samskolania Helsingissä, Jung seitsemän vuotta ja Nyman ylioppilaaksi tuloon asti 1928[469]. Hän valmistui Taideteollisuuskeskuskoulusta 1932, samana vuonna kuin Dora Jung.[470] Gunnel Nymanista tuli Jungille sekä ystävä, että monivuotinen yhteistyökumppani. Heidän töitään oli esillä Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1937. Molemmat palkittiin tässä näyttelyssä, Gunnel Nyman taidelasista ja huonekaluista[471] ja Dora Jung pellavaisesta damastiliinasta.[472]

Pariisin jälkeen 1938 he saivat näyttelykutsun Taideteollisuusmuseoon Helsinkiin. Näyttely sai nimekseen ”Tekstiilejä, lasia, huonekaluja”. Arttu Brummer kirjoitti Helsingin Sanomiin arvostelun, jossa kiitti ja kritisoi entisiä oppilaitaan, ”jotka nauttivat ammattipiirien kunnioitusta”. Brummer kirjoitti pitkässä arviossaan toistuvasti ”kauniimman arkitavaran” merkityksestä, joka kirjoituksen mukaan kulminoitui koristelemattomuuteen ja tuotteiden edullisuuteen. Dora Jung esitteli näyttelyssä ryijyjä, elokuvateatteri Savoyn ikkunaverhoja[473], silkistä kudottuja kirkkotekstiilejä ja teollisesti Tampellassa kudottuja pikkuliinoja. Brummer painottikin kirjoituksessaan yhteistyötä tehtaan ja taiteilijan välillä, jota oli hänen mukaansa kauan odotettu[474]. Tupa-, Kukka- ja Lehti- aiheiset ja -nimiset pikkuliinat olivat Tampellassa kudottuja ja ne esiteltiin tasavertaisesti käsinkudottujen liinojen kanssa, kuten kahdeksan vuotta aikaisemmin oli nähty Tukholman taideteollisuusnäyttelyn yhteydessä. Brummer kirjoitti näyttelyn esittävän

[468] Gunnel Gustafsson avioitui 1936 varatuomari Gunnar Nymanin kanssa. He saivat kolme lasta vuosina 1940, 1941 ja 1945.
[469] Gunnel Nyman, 2006, 165: curriculum.
[470] Montonen 2009, 27–29.
[471] Gunnel Nyman, 2006, 165: curriculum.
[472] DM, DJ ark. curriculum; Öhrstedt 1985, 5.
[473] Kino Savoyn suunnittelivat 1937 Bertel ja Valter Jung yhdessä. Myös tähän kohteeseen ottivat arkkitehti-isät tyttärensä mukaan. Gunilla Jung sai suunniteltavakseen valaisimia ja Dora Jung verhoja ja huonekalukankaita.
[474] Kirjoittelusta tekstiilitaiteilijoiden ja teollisuuden yhteistyöstä ks Wibrg 1996.

ehdotonta taitamista ja ylisti näyttelyn huoliteltua järjestämistä. Hän kiitteli Jungin damasteja, mutta kritisoi ryijyjä niiden värien vuoksi:

> Dora Jung hallitseekin ornamentaalisen koristelun varsin mestarillisesti ja hänellä on pirteää, leikkivää mielikuvitusta. Damastien lisäksi on nti Jungilla joitakuita ryijyjä, joista huonekaluryhmään kuuluva kellanruskea on raikkain. Näyttelyn punertava ryijy tuntuu heikommalta, vaikka sille asetettu sininen tuoli yhtyen ryijyn siniväreihin sen heikkouden kätkee, ja se on ainoa työ, joka kernaasti olisi voinut jäädä näyttelystä pois. Tämä ryijy myös omasta kohdastaan todistaa, että Dora Jung ei suinkaan samassa määrin ole varma väritaiteilija kuin taitava muotoilija. [475]



Kuva 24. Juliste Dora Jungin ja Gunnel Nymanin näyttelystä Taideteollisuusmuseossa 1938. Esille on nostettu Gunnel Nymanin Meksikolaishattu -niminen lasimalja ja Dora Jungin damastipöytäliina.

Brummer tarttui vielä 1949 Jungin värien käyttöön ja kirjoitti Ornamon vuosikirjassa värittömien damastien olevan hänen vahvimpia puolia. Edelleen Brummer kuitenkin kiitteli Jungin taiteellista, varmaa makua ja teknistä taitavuutta.[476]

Yhdeksän vuotta ensimmäisen yhteisnäyttelynsä jälkeen, vuonna 1947, Gunnel Nyman ja Dora Jung järjestivät *Lasia ja kudoksia* -näyttelyn Artekissa. Tässäkin näyttelyssä Jung esitteli pääasiassa sisustustekstiilejä. Poikkeuksen tekivät kaksi kirkkotekstiilikangasta Helluntai ja Karitsa. Dora Jungin damastiliinat oli nimetty luonnosta saadun inspiraation mukaan,

[475] -r. (Arttu Brummer) 1938. 6.4.1938 (HS).
[476] Brummer 1949, 10.

kuten Puuta – Timmer; Botanique; Sieppo – Flugsnapper; Metsä – Skog; Sammaltie – Mossgatan; Yrttitarha – Örtagård; Pellavapelto – Linåker. Itselleen tärkeimmäksi ja merkityksellisemmäksi teokseksi hän on nimennyt näyttelyssä olleen Katoamattomuus – Oförgänglighet -kudoksen, joka valmistui vuotta aikaisemmin Tukholman Liljevalchsissa olleeseen näyttelyyn. Sota-aikana paperista kudottu Prinsessat-seinätekstiilin kuvio oli nyt kudottu pellavasta tabletiksi.[477]

Arkkitehti-lehdessä olleessa arvioinnissa kirjoitettiin Jungin damasti-kudoksissa olevan ”harvinainen tekstuuri ja eräissä näistä epätavallisen mielenkiintoinen aiheen keksintä”[478]. Hänen damasti-kudonnan hallintaansa ylistettiin Suomen ja koko Skandinavian parhaana omana aikanaan[479]. Jung itse alkoi painottaa haastatteluissa omaa käsityöläisyyttään. Hän ei halunnut itseään kutsuttavan taiteilijaksi ja korosti teollisuudessakin huolellisen käsityön ensisijaisuutta[480].

Artekissa ollut yhteisnäyttely lähti melkein samoilla näyttelytöillä seuraavana vuonna 1948 Göteborgin Röhsska Konstslöjdmuseetiin. Uusia, seinälle ripustettavia damasteja olivat suuri, 458 x 300 cm, Kymmenen neitsyttä ja venetsialaisia kyyhkyjä kuvaava Piazetta. Molemmat olivat ensin esillä Helsingissä Gallerie Hörhammerilla ja Tukholmassa Elsa Gullbergin arvostetussa tekstiiliyrityksessä[481]. Gunnel Nyman sairasteli jo Artekin näyttelyn aikoihin, mutta osallistui Jungin kanssa Göteborgin näyttelyn avajaisiin. Jung jatkoi matkaa näyttelyn mukana Osloon ja Bergeniin, Nyman matkusti kotiin ja kirjoitti Jungin mukaan silloin ”testamenttinsa” lasista.[482]

Dora Jung esitteli kudoksiaan useissa näyttelyissä ja sai kiittävää huomiota sodan jälkeisenä aikana. Se oli hänelle myös luopumista läheisistä ihmisistä: 1946 kuoli sekä hänen isänsä Valter että setänsä Bertel; äiti Märta kuoli samana vuonna 1948 kuin Gunnel Nyman.

[477] DM. DJ ark.(2007): Näyttelyluettelo: Dora Jung – Gunnel Nyman, Kudoksia – Lasia. 1947.
[478] Arkkitehti 1–2 /1947, 36–38 (Ark).
[479] Ahde 1947, 68–69 (Astra).
[480] Ahde 1947, 68–69 (Astra).
[481] Von Kraemer 1948, 168–169 (päiväämätön lehtileike).
[482] DM. DJ ark.(2007): Dora Jung 1948, muistokirjoitus: Gunnel Nyman. Vaikka Nyman sairasteli, hänen kuolemansa 1948 tuli yllätyksenä läheisille (Jung 1948).

Maailmannäyttelyt ja Milanon triennaalit

Kun Dora Jung osallistui 1950-luvun Milanon triennaaleihin, hän oli jo kouliintunut yhteisnäyttelyihin osallistuja. Heti valmistumisensa jälkeen hän otti osaa vuoden 1933 Milanon triennaaliin sekä Brysselissä 1935, Pariisiissa 1937 ja New Yorkissa 1939 järjestettyihin maailmannäyttelyihin[483] (liite 1). Dora Jung toi näihin kaikkiin näyttelyihin sisustuskankaita. Tekstiilitaiteilija Marianne Strengell, joka oli Italiassa opintomatkalla 1933, organisoi yhdessä näyttelykomissaari Harry Röneholmin kanssa Milanon triennalia[484]. Strengell kirjoitti Ornamon vuosikirjassa 1933: ”Tekstiiliemme yliote on tosiasia, jonka kaikki alan tuntijat tunnustavat.” Esimerkkeinä hän luetteli Maija Kansasen, ”jonka tekstiilit vetivät eniten huomiota puoleensa”, Greta Skogsterin ”nerokkaan karkean” oviverhon, Eva Anttilan ”modernistiset sommitelmat”, Eva Brummerin ”silkinhienot ryijyt” ja Martta Taipaleen kuvakudoksen. Juuri tekstiilitaiteilijaksi valmistuneen Jungin näyttelytekstiilistä Strengell kirjoitti: ”Mieleen painui myös nuorimman tekstiilikyvyn, Dora Jungin, sulavan harmaansiniseen sommiteltu kaunis vuodeverho.[485] Milanosta Jung sai pronssimitalin, ja Brysselistä, Pariisista sekä New Yorkista kultaa. Pariisiin 1937 ja New Yorkiin 1939 Jung vei näytteille pöytäliinoja. Pariisissa nähtiin eläin- ja puuaiheinen damastiliina, joka oli tarkoitettu paviljongin ravintolalle ja New Yorkin maailmannäyttelyä varten hänen kutomossaan valmistui ohuesta pellavasta sekä damasti- että täkänäkudoksisia ruokaliinoja[486].

Dora Jungin varsinainen läpimurto oli 1950-luvulla, jolloin hän sai kolme Milanon Triennalen Grand Prix -palkintoa vuosina 1951, 1954 ja 1957[487]. Vuoden 1951 triennaali oli erityisen merkittävä, koska juuri siinä

[483] DM. DJ ark. Curriculumit; Röneholm 1945.
[484] Röneholm 1945, 299.
[485] Srengell, Marianne 1933, 68–69.
[486] DM. DJ ark. Kudontakortti 10, 16, 17 ja 18.
[487] Dora Jung, voitti Milanon Triennaaleissa Grand Prix -mitalin kaikissa 1950-luvun kilpailuissa. Milanon triennalessa 1951 kuudesta Suomelle myönnetystä Grand Prix -palkinnosta Tapio Wirkkala sai kolme, joista yksi näyttelyarkkitehtuurista. Dora Jung, Eva Brummer ja Rut Bryk kukin yhden. 1954 Suomelle myönnettiin jälleen kuusi Grand Prix´tä, joista Tapio Wirkkalalle kolme, yksi näyttelyarkkitehtuurista. Dora Jung, Kirsti Ilvessalo ja Timo Sarpaneva saivat muut palkinnot. 1957 kuudesta Suomelle myönnetystä Grand Prix´stä Timo Sarpaneva sai kaksi, joista toisen näyttelyarkkitehtuurista. Dora Jung, Uhra-Beata Simberg-Ehrström, Kyllikki Salmenhaara ja Kaj Franck saivat kukin yhden palkinnon. (Priha 2006.)

Suomi voitti enemmän mitaleita ja kunniamainintoja kuin yksikään muu maa, mikä herätti välittömästi kansainvälistä mielenkiintoa. Näissä triennaleissa Jungin damastiksi kudotut seinätekstiilit saivat paljon huomiota, kuten 1951 kolmeosainen Kyyhkyjä-damasti, ja vuonna 1954 Sorsia ja Huhtikuu. Nyt Dora Jung oli nostanut damastin seinälle, ja arvostelijat olivat lumoutuneita. Ruotsalainen taideteollisuushistorioitsija Arthur Hald (1916–1993) nimesi Jungin ”kiinalaiseksi tushikutojattereksi”. Hän piti Jungin askeettiseksi sanotusta väriskaalasta, joka Kyyhkyjä-damastissa oli harmaa-musta sekä hieman ”hohtavia kalvakanruskeita, maanruskeita, siniharmaita sävyjä”[488]. Vuonna 1957 Tampellassa kudottu X-tra eli Viivojen leikki -damastiliina oli taideteollisuuspiirien suosikki. Paitsi teollisuuden ja taiteilijan yhteistyön osoituksena, liina oli esimerkki damastiliinoissa tapahtuneen muutoksen ilmentäjänä. Valkoinen damastitraditio oli värejä ja kuviointia myöten moderniin sisustukseen vanhahtava. Tarvittiin uutta näkemystä paitsi sisustukseen myös sisustustekstiileihin.

Dora Jung osallistui myös vuoden 1960 triennaaliin, jonka teemana oli ”koti ja koulu”. Jung lähetti Milanoon roosanpunaisia, keltaisia ja sinisiä Viva-pyyhkeitä sekä Rustica-pyyhkeiksi nimetyt rohdinpellavaiset liinat. Pyyhkeitä kutsuttiin näyttelyn teeman mukaan ensin Koulupyyhkeiksi.[489] Pellavadamastiksi kudottu Kruununkukkia esiteltiin näyttelyssä valkoisena, vaalean keltaisena ja liilana. Tyylitellyn kämmenen voi nähdä myös kruununa, ja nämä kämmenet muodostivat kaksi suurta ympyrää. Neljä lasipulloa tai neljää valtion suurmiestä esittävä, monivärinen Quattro -teos valmistui myös Milanon triennaalia varten.

[488] Hald 1951, 18 (Form).
[489] Ks lisääTimonen 2008, 70–71.



Kuva 25. Dora Jung vastaanottamassa Milanon Grand Prix -palkintoa.
Kuva DM kuva-arkisto.

Yhteisnäyttelyt Kaj Franckin ja Bertel Gardbergin kanssa

Kaj Franckin käyttökeramiikka ja taidelasi, Bertel Gardbergin hopeaesineet ja Dora Jungin tekstiilit loivat kokonaisuuden suomalaisesta taideteollisuudesta. Heidän yhteisnäyttelynsä nähtiin ensin Göteborgin Röhsska Konstslöjdmuseetissa 1955 ja 1956 Kööpenhaminassa, Det Danske Kunstindustrimuseetissa.[490] Dora Jung antoi yhteisesiintymiseen 33 tekstiiliä, joista 16 oli verhokankaita, yksi antependium, kaksi pikkuliinaa ja loput seinätekstiilejä. Kaikki seinätekstiilit olivat uudenlaista damastia, jossa kuvio muodostui joko voimakkaista viivakompositioista tai pintastruktuurista. Seinätekstiileistä oli mukana mm. Tammikuu, Huhtikuu, Kyyhkyjä, Molli, Duuri, Kaarna, Tähkä ja H55-kudos, jonka Jung oli kutonut aikaisemmin samana vuonna Hälsingborgissa pidettyä H55-näyttelyä

[490] DM. DJ ark: curriculum; lehtileikkeet.

varten. Röhsska Konstslöjdmuseet osti kokoelmiinsa Sorsia-seinätekstiilin, joka oli palkittu Milanossa vuotta aikaisemmin.[491] Paitsi, että Jungin teoksissa oli damastin historian kannalta uutta pintastruktuuria, alkoivat myös värillisyys ja nonfiguratiiviset teemat lisääntyä hänen seinätekstiileissään.

Lehdissä kirjoitettiinkin Dora Jungin ”ihmeellisistä damastikankaista”[492]. Kurt Ekholm kirjoitti näyttelystä ja vertasi tekstiilejä seitsemän vuotta aikaisemmin olleeseen Gunnel Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyyn:

> Sedan dess har hon ytterligare fördjupat sin stora erfarenhet på sitt textila specialområde därhän att jag betvivlar att hon i dag har sin motsvarighet i modern textilkonst. Den kunnighet hon besitter har fört henne till egna tekniker samtidigt som hennes konstnärliga mognad lett till större förenkling och raffinerad tolkning av motiv och färger där de textila materialens egenart klart får komma till uttryck.[493]

Lehtikirjoittelussa alettiin yhä enemmän esitellä Jungia erikoisalansa, damastin, ”syvällisesti osaavana” taiteilijana, joka tekstiilien tuntemuksen ansiosta oli saavuttanut aivan ”oman tekniikan”. Jungin taiteellisen kehityksen muuttumista yksinkertaisempaan suuntaan kiiteltiin, samoin ”aiheiden ja värien hienostunutta tulkintaa, joka toi esille kudontamateriaalin ominaislaadun”. Tällaisen kirjoittelun aloitti Eila Pajastie 1954, jolloin Sorsia-kudos oli saanut huomiota Milanossa ja Pohjan kirkon jatkuvasta viivaornamentiikasta muodostunut Evankelistat-antependium oli valmistunut 1951.[494]

Yhteisnäyttelyt Lisa Johansson-Papen kanssa

Sisustusarkkitehti Lisa Johansson-Papen (1907–1989) valaisimet ja Dora Jungin teolliset tekstiiliit yhdistyivät heidän yhteisnäyttelyssään 1966–1967, joka kiersi ensin Ruotsissa, Göteborgin ja Tukholman kautta Norjaan, josta se Oslon jälkeen pyydettiin vielä Bergeniin[495]. Suomessa tätä näyttelyä ei nähty. Lisa Johansson-Pape oli Jungin pitkäaikainen ja läheinen ystävä. Vaikka hän valmistui huonekalupiirtäjäksi 1927 ja teki oman uransa valaisinsuunnittelijana, häntä on luonnehdittu myös tekstiilitaiteen

[491] DM. DJ ark: ”Vävnader av Dora Jung på Röhsska Konstslöjdmuseet 1955”.
[492] Mm. 29.12.1955 (US); 1/1956 (Form).
[493] Ekholm 1955, 28–30 (Form).
[494] Pajastie 1954, 55–56 (Ark).
[495] DM, DJ ark (2007), näyttelykutsut.

kummiksi ja lähettiläälksi[496]. Vuonna 1927 Johansson-Pape aloitti 20-vuotiaana työskentelyn Suomen Käsityön Ystävissä, johon hänellä oli kiinteä yhteys sen taiteellisena johtajana vuoteen 1985 asti. Hän toimi myös Greta Skogsterin apuna 1932 hoitaen kirjanpidon ja piirtäen työpiirroksia.[497] 1950-luvulta lähtien Johansson-Pape toimi Dora Jungin yksityisten näyttelyiden näyttelyarkkitehtina. Dora Jung ylisti ystäväänsä nerokkaaksi suunnittelijaksi, joka monta kertaa jo etukäteen ehdotti tietynlaisia ja kokoisia damasteja suunniteltavaksi eri tiloihin. ”Lisa on ollut minulle suureksi avuksi arvioitsijana ja kriitikkona, itkumuurina ja puhekumppanina kaikissa merkittävissä teoksissa sitten 1950-luvun puolivälin.”[498]

Yhteisnäyttely alkoi Göteborgin Röhsska Konstslöjdmuseetista tammikuun lopulla 1966. Tapahtuma liittyi Finn Finland -kampanjaan, jonka avulla suomalaiset muotoiluyritykset pyrkivät valtaamaan Ruotsin markkinoita.[499] Tukholmassa näyttely oli Stadsmuseetissa saman vuoden lokakuussa. Näyttely nähtiin Oslossa, Kunsternes Husissa, maaliskuussa 1967 ja Bergenissä tämän jälkeen.[500] Jung ja Johansson-Pape matkustivat aina itse pystyttämään näyttelynsä ja he olivat mukana lehdistötilaisuuksissa, josta mm. Oslon silloinen Suomen suurlähettiläs heitä kiitteli[501]. Dora Jung oli alkanut suunnitella Tampellalle sisustekstiilejä, joiden materiaalina oli puuvilla. Näitä edustivat näyttelyssä huonekalukangas Meander sekä verhokankaat Raster, Gong-Gong ja Sinetti. Kiertonäyttelyn uusimpia täyspellavaisia pöytäliinoja olivat Orvokki ja Kaarna, mutta myös 1960-luvun alun Sata ruusua ja 1950-luvun Viivojen leikki ja Grafica olivat mukana. [502]

YKSITYISNÄYTTELYT

Dora Jung piti Suomessa kuusi yksityisnäyttelyä vuosien 1948 ja 1977 välillä: Helsingissä, Lahdessa ja Vaasassa. Ensimmäisen kerran Dora Jungin tekstiilejä sai nähdä 1948 muutaman päivän ajan Gallerie Hörhammerilla ja heti tämän jälkeen Tukholmassa Elsa Gullbergin liikkeen galleriassa, jossa oli esillä mm. juuri valmistunut Kymmenen neitsyttä -seinätekstiili ja Timmer-damastiliina. Seuraavat esiintymiset olivat 1957 Artekissa ja 1968 Amos

[496] Esim. Maunula 1986, 26.
[497] Buttler 1986, 9–13.
[498] DM, DJ ark. Dora Jungin curriculum; Dora Jung 6.9.1969; Öhrstedt 1985, 4.
[499] DM, DJ ark (2007): kirjeenvaihto Olof Gummerus; Timonen 2007, 82.
[500] DM,DJ ark (2007), näyttelykutsut.
[501] LB ark: Suurlähettiläs Pentti Suomelan kirje 31.1.1967.
[502] DM,DJ ark (2007) luettelo näyttelyesineistä.

Anderssonin taidemuseossa, 1973 Lahden historiallisessa museossa ja 1977 Artekissa ja Pohjanmaan museossa Vaasassa. (Liite 1.)

Artek 1957 ja 1977

Ensimmäinen Dora Jungin suurempi yksityisnäyttely Suomessa oli 1957 Artekissa. Pajastie kirjoitti Jungin kutomon olevan kuin ”bottega varhaisrenessanssin Firenzessä, missä käsityöläistaiteilija avustajineen pyrki luomaan mahdollisimman kauniita ja käyttökelpoisia tuotteita huolettomana ja tietämättömänä myöhempien aikojen turhasta rajankäynnistä taiteilijan ja käsityöläisen välillä”[503]. Jungin teollisesti valmistettuja damastiliinoja oli nähty jo vuotta aikaisemmin Artek pellavaa -näyttelyssä. Silloin Sinikka Killinen, Birgit Rydman ja Dora Jung esittelivät uusia mallejaan. Yksityisnäyttelyn Artekin tiloihin oli suunnitellut Lisa Johansson-Pape. Maire Gullichsen (1907–1990), joka oli ollut promoottorina Artek pellavaa -näyttelyn yhteydessä, organisoi myös Jungin omaa näyttelyä[504]. Tässä näyttelyssä Jung esitteli ensimmäisen kerran näkinkenkiä esittävät kudokset Neljä näkinkenkää, sekä Ametisti ja Kristalli seinätekstiilit. Myös Arabeski-kudos oli uusi. Teollisista tekstiileistä X-tra-liina eli Viivojen leikki esiteltiin ensimmäistä kertaa Suomessa.[505]

Dora Jung halusi osoittaa kunnioitustaan ja ehkä kiitollisuuttaan Artekia ja Gunnel Nymania kohtaan vuonna 1977, jolloin Artek oli jälleen pyytänyt näyttelyä Jungilta. Hän halusi nimetä näyttelynsä ranskaksi: Hommage à Artek et à Gunnel Nyman. Vuosiluvut 1947, 1957 ja 1977 olivat tärkeitä, sillä ensimmäinen näyttely Artekissa oli Gunnel Nymanin kanssa 1947 ja omat näyttelyt 1957 ja 1977.[506] Jung halusi tuoda esille myös yhteistyötään Alvar Aallon kanssa, joka oli kuollut 1976. Näyttelyssä oli esillä mm. Finlandia-talon konserttisalin esirippu, Kansaneläkelaitoksen verhot ja Rovaniemen teatteritalon esirippu. Nämä kaikki olivat syntyneet Alvar Aallon suunnittelemiin rakennuksiin.[507] Näyttelyn ajatus oli retrospektiivinen, mutta tyylilleen uskollisena hän esitteli lähinnä uusia tekstiilejä. Diakuvaluettelon mukaan vanhoja kudoksia näytettiin kuitenkin kuvina[508]. Artekin alakerrassa oli Jungin suunnittelemia teollisia tekstiilejä. Tampella oli juuri ilmoittanut päätöksestään luopua pellavatuotannostaan, ja Jungin suunnittelemien pellavadamastien ja kodin tekstiilien lopetus oli

[503] Pajastie 25.8.1957 (NP).
[504] Maire Gullichsen johti Gallerie Artekia ja oli Artekin toimitusjohtaja vuosina 1955–1957.
[505] Ks lisää Timonen 2008, 61–68.
[506] DM. DJ ark. Lehtileikkeet: Näyttely Artekissa 9–21.2.1977.
[507] DM. DJ ark: Artek 1977 kudosluettelo.
[508] DM. DJ ark: Artek 1977: Dora Jung, diabildserie.

edessä. Artekissa ollut näyttely nähtiin myös Vaasassa, Pohjanmaan museossa[509].

Amos Andersson 1968

Amos Anderssonin taidemuseo kutsui Jungin esittelemään vuosikymmenten aikana valmistunutta tuotantoaan. Jung halusi kuitenkin valmistaa myös uusia kudoksia ja näyttelyarkkitehdiksi hän halusi Lisa Johansson-Papen[510]. Museon alakerrassa oli esillä sekä suuria 1960-luvun aikana tilattuja uniikkitekstiilejä, että pienempiä kudoksia. Jung valmisti suuren määrän uusia kudoksia juuri tätä näyttelyä varten, esimerkiksi geometrisen, täkänä-kudoksena valmistuneen Kontra-sarjan, josta esitettiin versiot A, B, C ja D, sekä Kiina-kudos. Esillä oli myös Jungin suurikokoisia uniikkitekstiilejä, joita ei ollut ennen julkisesti nähty: esimerkiksi vuodelta 1960 Quattro, jonka Amos Anderssonin museo osti omiin kokoelmiinsa, Suomen Pankin Mikkelin konttoria varten 1965 valmistunut Portti Saimaalle, Pohjalaisen osakuntatalon Pohjanmaa ja terva vuodelta 1966 ja samana vuonna valmistunut Finnskog Suomen Kööpenhaminan suurlähetystöä varten. Yläkerroksessa esiteltiin hänen suunnittelemiaan kirkollisia tekstiilejä. Kokonaisen kerroksen museon tiloista saaneet kirkkotekstiilit olivatkin tuolloin 62-vuotiaan taiteilijan tuotannosta voimakkaasti noussut osa-alue. Jung oli suunnitellut siihen mennessä messukasukoita 48 kirkkoon; esillä oli tekstiilejä 19 kirkosta. Näyttelyesitteeseen oli nostettu Kirkkonummen kirkon violetti antependium vuodelta 1959, samoin Finnskog ja Kontra A.[511]

Näyttelyesitteen tekstissä tuotiin jälleen esille Jungin halu puhua damastiensa valmistamisesta. Vaikka oli jo tunnettua, ettei Jung kutonut omia suunnitelmiaan itse, hänen ”täydellistä käsityön hallinnan” ja luomiskyvyn erottamattomuutta ihailtiin: ”Aitona käsityöläisenä Dora Jung kiinnittää suurta huomiota tekniseen suoritukseen ja toimii läheisessä yhteistyössä kolmen kutojansa kanssa, joiden ammattitaitoa, kärsivällisyyttä ja ennen kaikkea kiinnostusta hän tunnustavasti aina tähdentää.”[512] Myös lehtikirjoittelu toi esille Jungin teknistä virtuositeettiä kudoksissa, joissa oli ”tuskin enää kovin paljon yhteistä totutun damastikudonnan kanssa”. Pohdittiin perinteen ja ajan taidekäsityön yhteyttä ja kiiteltiin Jungin tekstiilitaidetta. Hänen kudoksistaan kirjoitettiin adjektiiveilla hillitty, hienostunut, klassinen, harmoninen, tasapainoinen. Maunula toi lisäksi

[509] DM. DJ ark. curriculum.
[510] Dora Jung 28.7.1970 (IÖ ark); Maunula 10.11.1968.
[511] AA museo: Näyttelyluettelo 1968; Näyttelyesite 6.11. – 5.12.1968.
[512] AA museo: Näyttelyesite 6.11. – 5.12.1968.

esille Jungin halua ja kykyä sovittaa tilausteoksensa siihen ympäristöön, johon kudos on suunniteltu, tai ottaa huomioon tilaajan erityisalueet.[513]

Seuraavana vuonna Jung palkittiin valtion taideteollisuuspalkinnolla, jonka opetusministeriö oli päättänyt vuodesta 1969 lähtien jakaa vuosittain teollisuustaiteen ja taidekäsityön aloilla toimiville suunnittelijoille. Palkinnon perustana oli jakovuotta edeltäneenä vuotena suoritettu ansiokas toiminta. Dora Jung palkittiin paitsi Amos Anderssonin museon näyttelystä myös kunnianosoituksena hänen saavutuksistaan sekä taidekäsityön että taideteollisuuden alalla.[514]

Dora Jungille myönnettiin monia palkintoja. Huomattavampia niistä ovat Prinssi Eugen -mitali 1955, tanskalainen Cotil-palkinto 1963, valtion taideteollisuuspalkinto 1970, Pohjoismainen taideteollisuuspalkinto sekä Helsinki-palkinto vuonna 1972. Vuonna 1979 Dora Jung sai ensimmäisenä naistaiteilijana vastaanottaa Suomen Leijonan Ritarikunnan komentajamerkin ja vielä samana vuonna Lontoossa jaettavan Royal Designer for Industry -palkinnon. Dora Jung haki myös Lunning-palkintoa 1953, mutta oli hakiessaan jo liian vanha. Ornamon johtokunta oli kokouksessaan 2.7.1953 päättänyt ehdottaa seitsemää taiteilijaa mahdolliseksi palkinnon saajaksi. Palkinnon voittajalta edellytettiin vuoden oleskelua ulkomailla. [515]

Hässelby 1974

Kun Dora Jung piti yksityisnäyttelyn Pohjoismaiden kulttuurikeskuksessa, Hässelbyn linnassa Tukholmassa, oli näyttelyarkkitehtinä jälleen Lisa Johansson-Pape. Hänen kanssaan Jung valitsi tekstiilejä näyttelyynsä. Tällä kertaa esille annettiin pelkästään seinätekstiilejä vanhimman ollessa Katoamattomuus vuodelta 1946, jonka nimi oli nyt muuttunut muotoon Riikinkukko, Påfågel. Vuodelta 1948 peräisin oleva Kymmenen neitsyttä oli toinen 1940-luvun kudos. Uusimpia kudoksia olivat Kontra-sarjan pienet versiot, 39 x 219 cm, lintujen siipitutkielmat Harmaa siipi ja Valkea siipi sekä yksityistilauksesta kudottu Lenti lintunen Lapista, jotka kaikki olivat vuodelta 1973. Lisäksi tässä näyttelyssä nähtiin myös 1973 vamistunut

[513] Maunula 1968 (HS).
[514] DM. DJ ark. curriculum; 20.11.1969 (US).
[515] Amerikantanskalaisen liikemiehen Frederick Lunningin vuonna 1951 perustama palkinto myönnettiin vuosittain merkittävälle pohjoismaiselle muotoilijalle. Suomen Koristetaiteilijain liitto ORNAMON kirje (4.7.1953) kohdistettiin seuraaville taiteilijoille: Eva Anttila, Olli Borg, Kaj Franck, Dora Jung, Kyllikki Salmenhaara, Timo Sarpaneva, Ilmari Tapiovaara. (DM. DJ ark) Vuonna 1953 Lunning-palkinnon saivat norjalainen Tias Eckhoff ja tanskalainen Henning Koppel.

Jungin ainut omakuva Bekymmer, Huoli. Kaikkiaan kudoksia oli näyttelyssä kuusikymmentä.[516]

Dora Jung ja linnan Gallerie Plaisiren henkilökunta kävivät tiivistä kirjeenvaihtoa ennen näyttelyä ja sen kuluessa. Jung kertoi kirjeessään kudoksistaan, jotka olivat ”kaikissa tapauksissa damastia tai johdettuja damasteja”. Materiaali oli joko kiiltävää aivinaa tai rohdinta. Jokaisesta kudoksesta oli tiedossa nimi, koko, kutojan nimikirjaimet, valmistumisvuosi ja omistaja, jos tekstiili oli lainattu omistajaltaan.[517] Näyttelyn loputtua Jung sai Hässelbystä kirjeen, jossa kerrottiin valtavasta menestyksestä: ”Pressrosorna i kombination med Ditt goda namn har medfört att antalet besökare, drygt 5000, av utställningen blivit det största vi haft på Plaisiren”[518]. Dora Jung vastaanotti näyttelyn jälkeen kolme pitkää tilauslistaa näyttelyn nähneiltä ruotsalaisilta, yhteensä 59 kudostilausta. Elokuussa 1974 Jung kirjoitti vielä innostuneen kiitoskirjeen näyttelyn johdosta intendentti Birger Olssonille. Jung kertoi näyttelyn antaneen hänelle ”uutta ilmaa siipien alle”. Hän kirjoitti näyttelyn merkinneen hänelle ja hänen työlleen enemmän kuin hän olisi koskaan uskaltanut toivoa.[519]

Olen tässä luvussa tuonut useasti esille Dora Jungin pyrkimyksen 1930-luvulta lähtien aktiivisesti kansainväliseen tietoisuuteen, jopa enemmän kuin kotimaan tietoisuuteen. Dora Jung loi nopeasti kansainvälisen uran, joka viimeistään 1950-luvulla valloitti eurooppalaisen ja amerikkalaisenkin yleisön. Hän näyttäytyy itsellisenä naisena, joka perheettömänä omistautui täysin työlleen. Vaikka oman kutomon perustaminen tapahtui heti opiskelun päätyttyä, hän oli pitkään kiinni perheessään. Muutto pois lapsuudenkodista tapahtui vasta vuonna 1948 hänen ollessa 42-vuotias. Lapsuuden sairastelu saattoi olla syy, miksi perhe alkuvaiheessa suhtautui Dora Jungin opiskeluun vähättelevästi ja antoi hänen harrastaa ”tytöille sopivaa” kudontaa, jota hän ehti tehdä lähes kahdeksan vuotta ennen kuin aloitti opiskelun Taideteollisuuskeskuskoulussa. Tutkimus tuo esille aktiivisen toimijan, joka oman suunnittelutoiminnan ja kutomon ylläpitämisen lisäksi otti monipuolisesti osaa kulttuurikentän tapahtumiin.

[516] DM. DJ ark. Kudosluettelo Hässelby slott 2.2 – 3.3.1974.
[517] DM. DJ ark. Jung 5.12.1973, kirje assistentti Hans Blidbergille, Hässelby slott.
[518] DM. DJ ark. Hans Blidbergin kirje Dora Jungille 26.3.1974.
[519] DM. DJ ark. Jungin kirje intendentti Birger Olssonille 12.8.1974.

3.5 Tekijyys vs taiteilijuus – rationaalisuus vs uniikkius

Opiskeluaikansa ja uransa alkuvaiheiden taustavaikuttajaksi Dora Jung nimesi Arttu Brummerin[520], kuten monet muut taiteilijat 1930–1950-luvulla. Brummer kirjoitti myös paljon tekstiilitaiteesta ja otti mielenkiintoisesti kantaa suunnittelun ja valmistuksen vuorovaikutukseen. Yksi puheenaiheista oli Arts and Crafts -ideaali: käsityöläisen ja taiteilijan sulautuminen samassa persoonassa. Tämä ajatus näkyi jo Brummerin varhaisemmissa kirjoituksissa: ”Taidekäsityö edellyttää, että valmistaja luo taiteilijana tai että hän taistellen aineen rajoituksia vastaan pyrkii ilmaisemaan tunteensa ja kauneusvaistoonsa nojautuen kauneus-näkyjään.”[521]

Samaan tapaan myös Eva Anttila piti työskentelyssään tärkeänä sitä, että tekstiilin suunnittelija ja kutoja ovat sama henkilö. Kuvakudoksien suunnittelun ja kuvakudoksen kutomisen taito kulkivat Eva Anttilan mukaan niin lomittuneina toisiinsa, että hän piti välttämättömänä oman luovan prosessinsa kannalta kutoa työnsä itse. Lisäksi Anttila korosti vahvasti Brummerin tavoin materiaalisuuden ja pintastruktuurin tärkeyttä tekstiilissä ja piti tätä yhtenä perusteluna sille, että vain taiteilija itse voi kutoa oman suunnitelmansa.[522] Myös Bertel Gardbergille oma käsityötaito oli välttämätöntä, koska aiheet muuttuivat ”alinomaa valmistamisen viime vaiheisiin saakka”. Hänen mukaansa työn jokainen vaihe saattoi avata uusia mahdollisuuksia ollen sen vuoksi yhtä tärkeää lopputulokselle. Lisäksi tällainen työn kasvu ”materiaalin edellytysten mukaan oli mahdollista vain niille taiteilijoille, jotka itse ovat käsityöläisiä”.[523]

Toisaalta Suomen Käsityön Ystävien toiminta edesauttoi taiteilijan ja käsityöläisen yhteistoiminnan syntymistä. Kutojat valmistivat ryijyjä taiteilijan luonnoksen mukaan ja heidän tuli ymmärtää tekstiilitaiteilijan puhetta väreistä, niiden sekoituksista lankanukissa ja hitaasta vaihtumisesta väristä toiseen. Myös ryijyissä haluttiin korostaa pintavaikutelmaa ja materiaalisuutta säännöllisten nukkapintojen sijasta. Ryijyjen solmut sidottiin pitkistä langoista ja yhteen nukkaan saatettiin käyttää monia tekstuuriltaan ja valööriltään poikkeavia lankoja. Lisäksi samaan ryijypintaan saatettiin solmia keskenään eripituisia nukkia. Eva Brummer käytti jo 1930-luvulla pellavaa villanukan seassa ja tavoitteli elävää jälkeä rikkomalla nukkalangan kärkeä puukolla[524]. Tarkan ruutupiirroksen sijasta kutoja

[520] Dora Jung 6.9.1969 (IÖ ark).
[521] Brummer 1933, 45–47.
[522] Salo-Mattila 1997, 61–67; Brummer 1933, 45–47.
[523] Kalha 1997, 217.
[524] Svinhufvud 2001, 12–13.

seurasi summittaista akvarelliluonnosta. Tämä taas edellytti joko hyvin läheistä yhteistyötä kutojien kanssa, jolloin yksityiskohtia hiottiin vielä kutomisen aikana, tai että ryijyn suunnittelija myös kutoi suunnittelemansa ryijyn. Tekstiilitaiteilijan piti siksi osata myös verbalisoida luonnoksensa, sen värisekoitukset ja värivaihdokset. Kutojan tuli ymmärtää sekä luonnosta että puhetta.[525]

Taidekäsityön suunnitteluideaalina 1930–1950 oli vapaus muuttaa ideaa työn kuluessa, oli tekijänä sitten suunnittelija itse tai palkattu käsityöläinen. Materiaalin omaa ilmaisuvoimaa korostettiin rouheina pintoina ja suomalaisia kuva-aiheita etsittiin luonnosta. Myös Bauhausin kudontaluokassa painotettiin tekstuuria ja kehitettiin pintarakenteisia tekstiilejä[526]. Damastin kudonnassa, sellaisena kuin sitä Suomessa kudottiin 1930–1940-luvuilla vetovarsipuilla ja jaquard-laitteella, ei näkynyt rouheaa tekstiilipintaa eikä kudonnan aikana tapahtuvaa lopputuloksen jatkuvaa muuttamista. Malli kudottiin joko valmiita aiheita kopioiden ja yhdistellen erilaisista kudontakirjoista tai ruutupiirros valmistettiin oman luonnoksen mukaan. Tätä ruutupiirrosta seuraten malli rakennettiin vetovarsipuissa kudottaessa jokaiselle niisivarrelle valmiiksi. Kudonnan aikana mallin muuttaminen ei enää onnistunut. Myös jacquard-laitteella kudottaessa mallin muuttaminen kudonnan aikana oli mahdotonta. Kun malli oli tarkan etukäteis-suunnitelman mukaisesti kerran rei´itetty reikäkorteille, ei sitä enää voinut muuttaa. Damastin kaksipintainen kuviointi, ohut ja tiivis kangas olivat siihen asti kyseenalaistamattomia damastikankaan määreitä. Esimerkiksi Greta Skogster-Lehtinen, joka valmisti damasteja 1930- ja 1950-luvulla, suunnitteli kuvioiltaan kaksipintaisia ja yksi- tai kaksivärisiä pellavadamasteja, vaikka hän käytti rohkeasti erilaisia materiaaleja ja pintastruktuureja muissa kudoksissaan. Skogster-Lehtisen kutomossa Ensossa (1935–1939) oli suuri kutomo, jossa oli 23 kutojaa ja oma värjäämö[527]. Hänen kutomossaan Helsingin Vallilassa (1940–1974) oli yhdeksän jacquard-laitetta, joiden avulla hän valmisti mm. damastiliinoja[528]. Lisäksi hän suunnitteli muutamia malleja myös Tampellalle.

Nimeäminen oli tärkeä osa taideteollisuuskentän tekijyys – taiteilijuus kamppailua. Ei ollut yhdentekevää, kutsuttiinko tekijää koristetaiteilijaksi,

[525] Esim. Kalha 1997, 225; Priha 1999; Svinhufvud 2009. Eva Brummerin vertaus kutojasta ryijyn kätilönä korostaa käsityöläisen panosta, mutta ilmaisee toisaalta taiteilijan vastuun teoksen ”äitinä” (Svinhufvud 2001, 12–13).
[526] Droste 1991, 72–73.
[527] Svinhufvud 2009, 218.
[528] Svinhufvud 2009, 219; R-a 1943, 3–5: Omin käsin -lehden haastattelun mukaan Skogster-Lehtisen kutomossa Helsingin Vallilassa oli kahdeksan jacguard-laitetta. Damastien kuva-aiheet ”suomalaisesta metsästä”; damastit ohutta ja tiheää; materiaalit sota-ajan korvikemateriaaleja kuten sillaa, hamppua ja paperia (kuvat lehden sivuilla 4 ja 5).

käsi- tai taidekäsityöläiseksi, taideteolliseksi käsityöläiseksi, tekstiili-taiteilijaksi, tuotesuunnittelijaksi, muotoilijaksi, teolliseksi muotoilijaksi tai designeriksi. Aikalaiskirjoituksista voi toistamiseen lukea Jungin toivoneen häntä kutsuttavan käsityöläiseksi tai jopa kutojaksi. Hän halusi tuoda esille taideteollisuuden nimekkäiden tekijöiden sijaan sitä miten ja miksi näiden suunnittelijoiden suunnittelemat tuotteet valmistuvat. Jung toi käsityöläisyyttään sekä taidetekstiili-käsitettä eritellysti esille luennossaan 1950-luvun lopussa[529]. Mahtipontisuudessaan se on erilainen kuin muut Jungin kirjoitukset:

> Konsttextil, vad är nu det? Ordet konst blandas för mycket in i olika sammanhang. Det finns konstindustri och konsthantverk och vi som gått igenom konstindustriella läroverkets textilavdelning kallas textilkonstnärer. Tyvärr tycker jag. I Danmark kallas de som fått samma utbildning, väverska. Det låter som en hederstitel, tycker jag, Väverska Dora Jung. Något av det vi gör blir kanske textilkonst, men ordet konsttextil får mej att se rött.
> Finlands konstindustrifolk har sedan några år blivit en yrkeskrupp som haft medgång och framgång, och som räknas med i olika sammanhang. Folk känner toppnamn inom olika grenar av konstindustri och konsthantverk men hur och varför dessa alster kommer till är mindre känt.[530]

[529] DM. DJ ark (2007) Mina skrivningar: luento.
[530] DM. DJ ark: Mina skrivningar: Luento 1950-luvun lopussa.

4 DORA JUNG TEXTIL

Kuten muualla Euroopassa myös 1900-luvun alun Suomessa oli tekstiilitaiteilijoiden keskuudessa tyypillistä toimia oman kutomon kautta. Suomessa 1917 Lina Palmgren, Maria Schwartzberg ja Ingegerd Eklund perustivat Taideteollisuus Oy – Konstindustri Ab:n[531], mutta 1920-luvulla yleistyivät kutomot, jotka toimivat tekstiilitaiteilijoiden omalla nimellä. Toini Kallio perusti ”Toini Kallion Koristetaidetoimiston“ 1923, Eva Anttila perusti oman kutomonsa 1924 ja Greta Skogster ”Greta Skogsterin Tekstiilitoimiston” 1929. Dora Jungin lisäksi 1930-luvulla esimerkiksi Katri Warén-Varis perusti kutomon Turkuun nimellä ”Taidekutomo Katri Warén-Varis”.[532] Dora Jung käytti oman kutomonsa nimenä heti vuodesta 1932 ”Dora Jung Textil”. Ruotsissa mm. Märta Måås-Fjetterström perusti oman kutomon Båstadiin 1919 ja Elsa Gullberg 1927 nimellä ”Elsa Gullberg Textilier och Inredning”[533]. Myös Englannissa tekstiilisuunnittelijat aloittivat ensin omissa käsikutomoissaan ja ennen oman toiminnan vakiintumista tulivat usein tunnetuksi aloilla, joilla he voivat soveltaa kuvataiteellista koulutustaan[534]. Tässä luvussa tutkin niitä puitteita, joissa Dora Jungin kutomo toimi sekä minkälaista sen toiminta oli.

4.1 Yrityksen perustaminen

Dora Jung perusti oman kutomon 1932 vanhempiensa kotiin, Pohjoinen Makasiininkatu 7, Kasarmintorin varteen[535]. Vasta 1977 on kaupparekisteriin jätetty ilmoitus nimellä Dora Jung Textil, toimialana kudonnaisten valmistaminen ja design[536]. Alku oli vaatimatonta, sillä kutomo toimi hänen omassa huoneessaan ja kangaspuita oli vain yhdet[537]. Jungin alkuperäisenä tavoitteena oli valmistaa sisustus- ja kodintekstiilejä[538]. Paitsi kudonta, myös lankojen värjäys tapahtui kotona[539]. Lankoja värjättiin vanhempien kylpyammeessa, josta Dora Jung myöhemmin (1972) kiitteli vanhempiaan ja ihmetteli heidän

[531] Priha 1999b, 118.
[532] Svinhufvud 2009, 213–219.
[533] Hovstadius 1989, 29.
[534] Boydell 1989, 57–68.
[535] DM, DJ ark, Dora Jungin curricilum vitae.
[536] PRH 246.949.KA . Dora Jung Textil 7.1.1977: vävnadstillverkning och design.
[537] LJ-P ark. Dora papper: otsikoimaton yhteenveto Dora Jungin elämän vaiheista.
[538] Dora Jung 1967; Öhrstedt 1985, 5.
[539] LJ-P ark. Dora papper: otsikoimaton yhteenveto Dora Jungin elämän vaiheista.

kärsivällisyyttään[540]. Hän asui lapsuudenkodissaan äitinsä kuolemaan 1948 asti, jonka jälkeen muutti sisarensa Kristiinan kanssa Sibeliuspuiston läheisyyteen, silloiseen Lepolankuja 8:aan[541].

Dora Jungin kutomon ensimmäiset tilaukset olivat mattoja, verhoja ja huonekalukankaita. Tilausten määrä kasvoi ensimmäisten vuosien aikana, ja kolmen vuoden jälkeen hän vuokrasi itselleen erillisen työtilan Fabianinkadulta, joka oli myös Kasarmintorin kulmassa. Fabianinkadulla Dora Jungilla oli kaksi huonetta. Suunnittelutyön ja lankojen värjäyksen hän teki silti edelleen lapsuudenkodissaan, sillä huoneisto oli ahdas kutomoksi.[542] Kutomo oli Kaartin kasarmirakennuksen vieressä. Jatkosodan aikana helmikuussa 1944, Neuvostoliiton pommittaessa Helsinkiä kolmena yönä[543], myös kutomo vaurioitui. Pommituksessa putosi kutomon katon pintakerros kangaspuiden päälle ja kutomon ikkunat särkyivät. Kutojat veivät tämän jälkeen kangaspuut omiin koteihinsa maaseudulle ja jatkoivat siellä työtään.[544] Kudontakortistossa vuoden 1944 kohdalla lukee kortien 226 ja 227 välissä ”Flytning (26. feb – 3. mars 1944)“. Tämä saattaa tarkoittaa kangaspuiden siirtämistä pois pommitusten rikkomasta kutomosta. Kudontakortiston mukaan toiminta jatkui kuitenkin vilkkaana.[545]

Sodan jälkeen 1952 kutomo muutti Eteläinen Makasiininkatu 6:een. Tässä huoneistossa se toimi yhdeksän vuotta. Vuonna 1961 talo purettiin ja kutomo siirtyi Korkeavuorenkadulle, jossa se sijaitsi vuoteen 1981, jolloin kutomo lakkautettiin.[546] Kihlmanin suku omisti Korkeavuorenkadun asunnon, jonka Jung oli vuokrannut kutomokseen. Jung kertoi (1980) talosta, jossa oli monta yhtymäkohtaa hänen sukuunsa ja Tampellaan:

> Työhuoneeni on ollut tässä Kihlmanin talossa jo miltei 20 vuoden ajan. Alfred Kihlman rakennutti talon vuonna 1898 ja setäni Bertel Jung suunnitteli sen fasadin, ovet ja muut pienet yksityiskohdat. Alfred Kihlman oli paitsi pappi ja rehtori myös vahva teollisuusmies, joka nosti Tampellan aikoinaan jaloilleen.[547]

[540] Esim Tikkanen 1972, 98–100 (Mn).
[541] Teir 20.10.2006; Lepolankujan nimi muuttui 1954, ja on nykyään Kajanuksenkatu.
[542] LJ-P. ark. Dora papper: yhteenveto Dora Jungin elämän vaiheista.
[543] Helminen & Lukander 2004.
[544] LJ-P. ark. Dora papper: Dora Jungin esitelmä 1973.
[545] DM. DJ ark. Kudontakortit 226;227.
[546] DM, DJ ark. curriculum vitae; LJ-P ark. Dora papper: Esitelmäluonnos.
[547] Dora Jung, 1980. Valkea kyyhky.

Taulukko 7. Dora Jungin kutomot 1932–1981:

Pohjoinen Makasiinikatu 7	1932–1935
Fabianinkatu 11 B 15	1935–1952
Eteläinen Makasiinikatu 6	1952–1961
Korkeavuorenkatu 19	1961–1981

4.2 Kutojat ja kutominen

Dora Jung korosti omaa käsityöläisyyttään, mutta käytti silti kutojia suunnittelemiensa tekstiilien valmistamisessa. Hän toi toistuvasti esille kutojiensa merkitystä: ”Valmis työ on yhteistyömme tulos, josta suuri ansio lankeaa myös hyvälle kutojalle.”[548] Jung halusi tuoda kutojien nimet esille esimerkiksi Gunnel Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyssä 1947[549]. ”Olen aina itse mukana työn aikana, milloin kangaspuiden vieressä, milloin niiden päällä tai alla, mutta kutoja suorittaa varsinaisen kutomisen.”[550] ”Minä en kudo. Olisi aivan onnetonta, jos yrittäisinkään, sillä saisin tyystin toisen idean, ennen kuin olisin kutonut kahtakaan lankaa. Seison tuolilla ja katson, siinä on jokainen lanka tärkeä, ja kutojani tietävät mitä minä toivon.”[551]

Opiskeluajan ja kutomon alkuaikojen lisäksi 1950-luvulla on kuitenkin muutamia Dora Jungin valmistamista kudoksista. Esimerkiksi vuoden 1931–1932 Ornamon vuosikertomuksessa on Gunnel Gustafssonin suunnittelema leposohvan peite, jonka valmistajaksi on merkitty Dora Jung[552]. Kudontakorttien perusteella Dora Jung on merkitty kutojaksi kolme kertaa. Vuoden 1950 kudontakorttiin numero 501 on kirjattu damastien nimekkeeksi ”Små Väggkläder (Duvor)” ja kutojaksi ”fröken Jung”. Hän kutoi kolme kappaletta kyseisiä damasteja. Nämä ”seinävaatteet” olivat ensimmäiset versiot myöhemmin kuuluisaksi tulleesta Kyyhkyjä damastista.[553] Toinen Dora Jungin itse kutoma tekstiili on H55-kudos, jonka hän suunnitteli Helsingborgin kansainvälistä näyttelyä varten 1955[554]. Kolmas kudos, joka on kirjattu Dora Jungin kutomaksi, on nauha

[548] Räty 1977(TS Ekstra).
[549] DM. DJ ark.(2007) Käsin kirjoitettu juliste, joka oli näyttelyssä. Kutojien nimet: Ellen Silferberg, Iiris Westerlund, Elna Ahlroth, Helmi Selén, Dora Enroth, Elsa Knuuttila.
[550] DM, DJ ark 2008: Mina skrivningar: esitelmä Tekstiilikultturiyhdistykselle 3.4.1972.
[551] Emilia 1973 (E-SS)
[552] Ornamon vuosikirja 1935, kuva sivulla 41.
[553] DM. DJ ark.kudontakortti 501: Små väggkläder (Duvor), 1950.
[554] DM. DJ ark. kudontakortti 660: H55 för utställning Hälsingborg, 1955.

Honkanummen (Furumo) vanhan kirkon kirkkotekstiileihin 1957[555]. Näyttelyluetteloissa on lisäksi muita kudoksia, joiden kutojaksi on merkitty Dora Jung. Dora Jungin Kööpenhaminassa 1972 olleen yksityisnäyttelyn luettelossa on Uudenmaan arki -teoksen kutojaksi merkitty Dora Jung[556]. Kortistossa on kaksi kudontakorttia tälle damastille. Ensimmäisen loimen kutojana on Dora Ehnroth, toisen loimen kohdalla ei ole kutojan nimeä.[557] On siis mahdollista, että Dora Jung on kutonut ainakin joitakin osia tästä kudoksesta itse. Lisäksi vuoden 1957 Artekin näyttelyn luettelossa on Ruukku I:n kutojaksi merkitty Dora Jung ja Marita Mattsson (1955) ja Ruukku II:n kutojaksi pelkästään Dora Jung (1956). Usein haluttiin nimetä suunnittelija myös tekijäksi, vaikka todellisuudessa niin ei olisikaan ollut. Kortistossa on vuoden 1955 kohdalla Ruukku-kudokseen sopiva kudontakortti ”Svart ränning för utställning”, kutojina Mattsson ja Malmström[558].

Kutomossa työskennelleet kutojat ja heidän tehtävänsä

Dora Jungia avusti kaksi kutojaa jo silloin, kun kutomo toimi hänen vanhempiensa kodissa[559]. Vuoden 1934 reskontra -vihkoon on lueteltu kolme kutojaa: Bäck, Skogberg ja Halinen[560]. Kutojille maksettiin palkka tehtyjen tuntien mukaan. Lisäksi vihkoon on merkitty ”Irja”, joka sai palkkansa työpäivien mukaan. Hän oli ilmeisesti kutomossa toimiva apulainen, jonka tehtävänä oli esimerkiksi puolata, ommella, siivota ja keittää kahvia. Töissä oltiin ajan tavan mukaan kuutena päivänä viikossa aina vuoteen 1964.[561] Karin Bäck työskenteli kutomossa vuodesta 1934 vuoteen 1939[562].

Syksyllä 1938 Dora Jung palkkasi kutojakseen Tammisaaren kudontakoulusta valmistuneen kudonnanopettaja Ellen Silferbergin[563]. Valmistumisensa jälkeen hän työskenteli ensin Greta Skogster-Lehtisen ja Margareta Ahlstedt-Willandtin kutomoissa[564]. Ellen Silferbergin ehdotuksesta Dora Jung alkoi pitää kudontakortistoa vuoden 1939 tammikuusta alkaen[565]. Dora Jungin ja Ellen Silferbergin vuorovaikutus

[555] DM. DJ ark. kudontakortti 713B. Band. Furumo, Gamla kyrkan 1956, 1,13 x 0,80 cm.
[556] DM. DJ ark. (2007): Näyttelyluettelo Landsföreningen Dansk Brugskunst og Design 1972.
[557] DM. DJ ark. kudontakortti 546, kaksi korttia. Nylands vardag 1952.
[558] DM. DJ ark. kudontakortti 657. Svart ränning för utställning Köpenhamn, blårgarn + handspunnet garn.
[559] LJ-P ark. Dora papper: Esitelmäluonnos.
[560] LJ-P ark. Dora papper. Reskontra 1934.
[561] LJ-P ark. Dora papper. Reskontra 1934.
[562] Alkamisvuosi Reskontra 1934 ja muistonäyttelyn luettelosta. Viimeinen maininta kortistossa 1939.
[563] LJ-P ark. Dora papper. Esitelmäluonnos; Öhrstedt 1985,5.
[564] DM. DJ ark (2007): Dora Jungin kirjoittama Ellen Silferbergin 60-vuotisilmoitus.
[565] LJ-P ark. Dora papper. Esitelmäluonnos; Leppänen 1983, 7.

damastin kudonnassa oli ilmeisen tuloksellista ja palkitsevaa, sillä Dora Jung toi usein kutojaansa esille: ”Ellen Silferberg oli taitava ja innostunut löytämään teknisiä parannuksia”[566]. Kutojan työ oli kuitenkin raskasta. Ellen Silferbergiä vaivasi 1950-luvulla niska- ja selkäkivut ja hän kutoi viimeisen loimen alkuvuodesta 1952 neljäntoista kutojatyövuoden jälkeen[567].

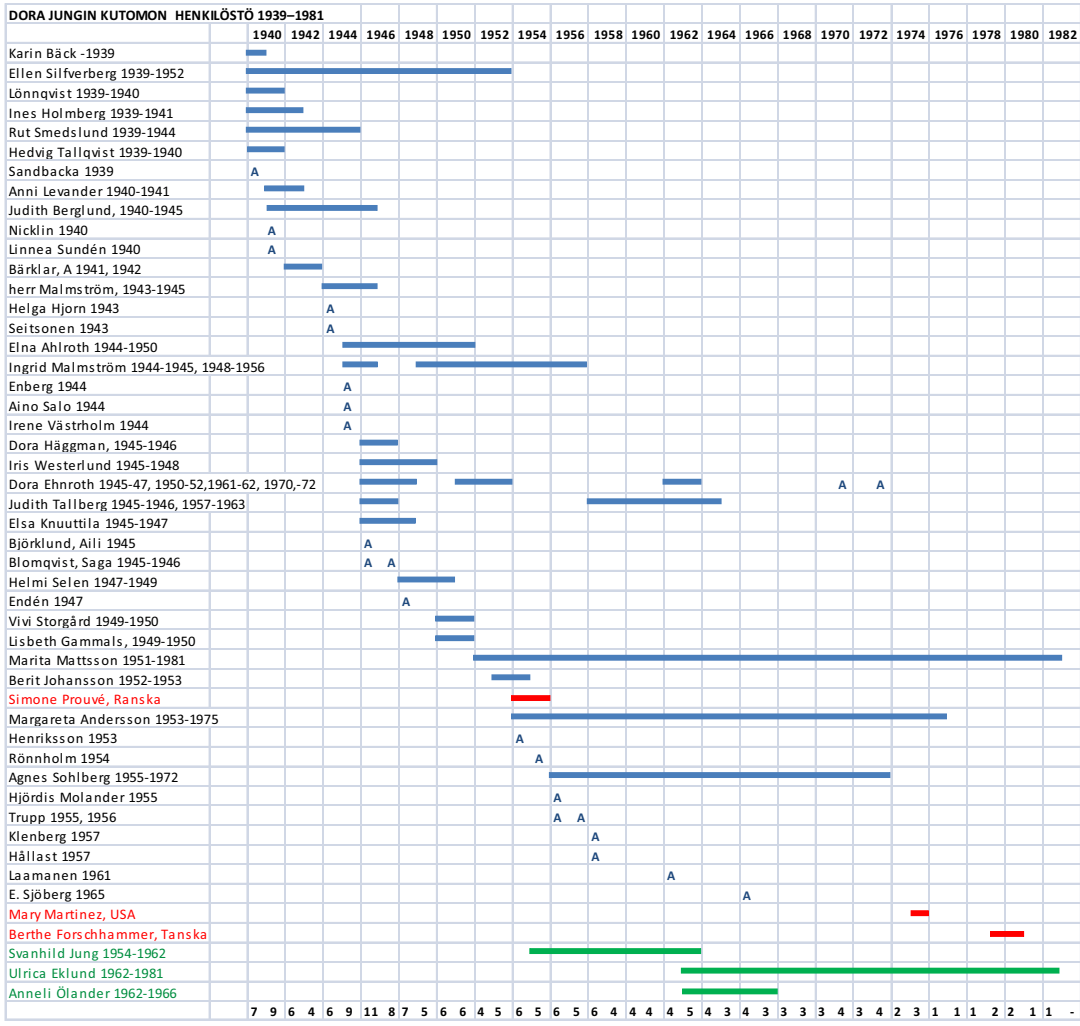




Kuvat 26. Dora Jung ja Ellen Silferberg luomassa lointa 1940-luvulla. Alla Dora Jungin harnesk-kangaspuut 1970-luvulla. Kuvassa oikealla Dora Jung ja kutomassa Agnes Sohlberg. Kuvat UT arkisto.

[566] Valkea kyyhky 1980; Öhrstedt 1985, 5.
[567] Viimeinen maininta kortistossa E. Silferbergistä on vuodelta 1952, kortti 533.

Taulukko 8. Dora Jungin kutomon henkilöstö kudontakortiston mukaan 1939–1981.



Taulukon 8 lähteenä olen käyttänyt Dora Jungin kudontakortistoa. Mukana ovat kaikki kortistossa mainitut kutojat. Jos nimi mainitaan vuoden aikana vain kerran, olen katsonut kutojan olleen vain apulaisena ja kyseinen kutoja on saanut taulukkoon merkinnän A. Ompelijat ja muu henkilöstö on merkitty taulukkoon vihreällä, punaisella ulkomaalaiset harjoittelijat ja kutojat sinisellä värillä. Kortistosta ei selviä, onko kutominen tapahtunut Dora Jungin kutomossa vai kotona. Kudontakorttien mukaan vuosien 1939–1981 aikana kutojia on ollut kaikkiaan 46, joka on tähänastista tietoa paljon

enemmän[568]. Kutomossa avustaneiden henkilöiden tiedot, Jung, Eklund, Ölander, on muistonäyttelyn luettelosta.

Sotavuosien suuri kutojien määrä selittyy epävakaalla ajalla, jolloin kutoja oli usein vain muutamien loimien ajan kutomossa. Ainoastaan kolme kutojaa, Silferberg, Smedslund ja Berglund, olivat kutomossa kaikkina sodan vuosina. Jung sai myös apua Uudenmaan Työvoimatoimistosta, joka maksoi ainakin osan kutojien palkasta[569]. Vuonna 1948 Dora Jung on sanonut pahimman pulman olleen kutojien saanti: ”Materiaalia alkaa vähitellen ilmestyä. Uusia töitä voisi rauhassa suunnitella, ellei olisi pelkoa siitä, ettei löydy niiden toteuttajia.” Helsinkiläisten joukossa ei hänen mukaansa ollut montakaan kutojaa ja useassa tapauksessa hän sekä kutomon vakituiset kutojat kouluttivat kutojat itse. Suurin osa sota- ja pula-ajan kutojista oli hankittava maaseudulta aikana, jolloin asumisluvan sekä asunnon hankkiminen heille ei ollut helppoa.[570] Kutomossa työskentelevien lisäksi hänellä oli edelleen 1950-luvulla joitakin kutojia myös maaseudulla[571]. Palkka kutojille maksettiin työtuntien mukaan[572].

Taulukosta kahdeksan erottuvat selvästi kutojat Silferberg, Mattsson, Andersson ja Sohlberg sekä kutomoapulaisena ja ompelijana toiminut Eklund. 1950-luvun puolivälistä asti Mattsson, Andersson ja Sohlberg kutoivat lähes kaikki kutomon tekstiilit. Ehnroth ja Tallberg olivat mukana vielä 1960-luvun alkuun asti. He tulivat kutomoon vuonna 1945, kuten monta muutakin kutojaa. Heidän työskentelynsä oli kuitenkin ajoittaista.

Kudontakortiston ensimmäisen loimen kutoja oli Hedvig Tallqvist. Loimesta valmistui räsymatto (matta av trasor) samoin kuin seitsemästä muusta loimesta, jotka hän kutoi samana vuonna. Vuoden 1939 kudontakorteissa on seitsemän eri kutojan nimi. Niin monta kutojaa ei mahtunut Fabianinkadun kahden huoneen ahtaaseen kutomoon. Onkin ilmeistä, että osa loimista kudottiin muualla ja vain osa teki töitä Dora Jungin kutomossa. Ainakin Wera Lönnqvist kutoi kotonaan Pohjassa sekä Dora Jungin että myös muiden suunnittelemia kudoksia. Kortistossa hän on mukana ainoastaan vuonna 1939, mutta kirjeiden mukaan hän kutoi Jungille vuodesta 1937.[573]

[568] Ryökäs 2002; Timonen 2007. Molemmat viittaavat vuoden 1983 muistonäyttelyluetteloon, jossa kutojien määräksi ilmoitetaan 14.
[569] DM. DJ ark (2007): Jungin kirjoittama anomus uudenmaan Työvoimapiirille 16.6.1943, jossa hän toivoi saavansa pitää Judit Berglundia kutojanaan kunnes hänen kutomansa tekstiilit valmistuisivat. Berglund kutoi erityisesti Knut Posse –kudostapettia Viipuriin.
[570] Dora Jung 1948. (B.W. 1948. Kangas tulee jälleen. Kaunis koti no 1b/1948, 14–15.)
[571] Grete 1956. Væving er et spændende og overraskenden Eventyr (lehti tuntematon).
[572] DM. DJ ark. kudontakortit; Mattsson 26.4.2007.
[573] DM. DJ ark (2007). Neljä kirjettä Wera Lönnqvistiltä Dora Jungille.

Kutoja Ingrid Malmström[574] suositteli Dora Jungille 18-vuotiaan Marita Mattssonin (1932–2008) palkkaamista. Hän aloitti työnsä kutomon apulaisena 4.10.1950 puolaten kudelankaa muille ja keittäen puuroa ja kahvia[575]. Mattsson oli oppinut kutomaan äitinsä opastuksella ja kutomossa häntä opettivat Ellen Silferberg ja Dora Jung. Puolen vuoden jälkeen Dora Jung alkoi antaa Mattssonille yhä enemmän taitoa vaativia kudoksia. Kesäkuussa 1951 hän kutoi ensimmäisen kudoksensa, joka oli huonekalukangas.[576] Hänestä tuli vähitellen Dora Jungin luottokutoja, joka sai kudottavakseen monia työläitä damasteja. Hän työskenteli kutomossa ainoana kutojana vielä puoli vuotta Dora Jungin kuoleman jälkeen kutoen kesken jääneet Olarin kirkon kirkkotekstiilit valmiiksi.

> Joka aamu minä ajattelen, että mitä minä tekisin ilman Maritaa. Hän on niin nopea ja hän muistaa kaikki asiat. Marita Mattsson on ollut kutojana vuodesta 1950 ja meille on kehittynyt oma kielemme. Me puhumme yks ja yks, hypätään ja sukelletaan. Hyppää yli yhden tai hyppää yli kahden. Se on meidän kutomakielemme. Tällaista työtä ei voi tehdä yksin. En tulisi toimeen ilman Maritaa.[577]



Kuva 27. Dora Jungin työryhmä kutomossa Korkeavuorenkatu 19 vuonna 1972. Kuvassa vasemmalla Dora Jung, Agnes Sohlberg, Marita Mattsson, Jungin sisar Ulrica Eklund ja oikealla Margareta Andersson. Kuva Me Naiset -lehti 1972.

[574] Kutomossa vuosina 1948–1956.
[575] Mattsson 26.4.2007.
[576] Mattsson 26.4.2007; DM, DJ ark. Työkortit: ensimmäinen M.Mattssonin loimi kesäkuu 1951, kudontakortti 514.
[577] Dora Jung, Valkea kyyhky 1980.

Marraskuussa 1953 aloitti Margareta Andersson työnsä kutomossa. Hän työskenteli kutomossa elokuuhun 1975 asti, jolloin hän omasta tahdostaan halusi vaihtaa työtä. Tänä aikana hän oli kutonut ”teknisesti ja taiteellisesti vaativia kudoksia kirkkoihin, näyttelyihin ja julkisiin tiloihin”.[578] Dora Jung haki Taideteollisuustoimikunnalta Marita Mattssonille ja Margareta Anderssonille vuoden 1975 taideteollisuuspalkintoa. Esimerkkinä heidän taitavasta työstään Dora Jung mainitsi Tukholman suomalaisen seurakunnan uuden seurakuntasalin kookkaan damastin Antakaa heidän syödä, 2,6 x 7m, jonka Mattsson ja Andersson kutoivat yhdessä 1975. Lisäksi Dora Jung mainitsi joitakin Mattssonin kutomia teoksia, kuten Katarina Jagellonica 1961 Turun linnaan, Kultaseinä Suomen Pankkiin Helsinkiin 1961, Saimaan Portti 1965 Suomen Pankkiin Mikkeliin, Tie toi elämää 1968 Lahden historialliseen museoon, Biafra 1970, joka ostettiin Köpenhaminan Taideteollisuusmuseoon, ja lisäksi kolmisenkymmentä alttarivaatetta. Margareta Anderssonin merkittävimmiksi saavutuksiksi Dora Jung kirjasi ”kuusikymmentä messukasukkaa, kolme piispankaapua ja 16 alttarivaatetta, Kupariseinä Suomen Pankkiin 1961, China 1968, Futurum 1970 sekä Lenti lintunen Lapista 1973 yksityiskotiin”.[579]

Kudonnanopettaja Agnes Sohlberg aloitti Dora Jungin kutomossa 1955. Agnes Sohlberg oli Ellen Silferbergin tavoin valmistunut Tammisaaren kudontakoulusta. Kolmikko Mattsson, Sohlberg, Andersson olivat 1960-luvulta 1970-luvun puoliväliin asti ainoat vakituiset kutojat Dora Jungin kutomossa (taulukko 8). He kutoivat kuuluisimmat monumentaaliset damastit ja kirkkotekstiilit sekä useita sisustustekstiilejä.

Lisäksi kutomossa työskenteli Dora Jungin sisar Ulrica Eklund vuodesta 1962 aina kutomon lopettamiseen 1981 saakka. Hänen tehtävänsä oli puolaaminen, ompeleminen ja kudonnaisten jälkikäsittely. Dora Jungin sanoin Ulrica huolehti hänestä ja kutomosta:

> Minähän olen hajamielinen, unohdan asioita, hukkaan tavaroita. Ulrica sanoo, että hänellä on tuollainen uppsökande verksamhet. Ulrica puolaa meille. Hän on puolannut satoja tuhansia puolia. Kun me panemme loimet puihin, hän on mukana kolmantena. Ilman häntä me emme selviä. Ja sitten hän tekee kaiken vaativan jälkityön, ompelee ja viimeistelee messukasukat. Hän on minulle kaikki kaikessa, hän huolehtii siitä, että täällä on hyvä olla ja että kaikki sujuu.[580]

[578] LJ-P ark. Dora papper: Tjänstebetyg, Margareta Andersson, 31.7.1975.
[579] LJ-P ark. Dora papper: Hakemus Valtion taidetoimikunnalle 1975.
[580] Dora Jung, Valkea kyyhky, 1980.

Dora Jungin kansainvälistä puolta kuvaa ulkomaisten harjoittelijoiden käyttö. Taiteilijan maineen levitessä yhä useammin Dora Jung sai vastattavakseen kirjeen, jossa pyydettiin päästä harjoittelijaksi kutomoon.[581] Ranskalainen Simone Prouvé työskenteli Dora Jungin kutomossa jo 1950-luvun puolivälissä. Hän oli ilmeisen taitava kutoja, sillä hän sai tehtäväkseen sisustustekstiilien lisäksi näyttelyyn tarkoitettuja kudonnaisia. Työkorteissa hänet ilmoitetaan kutojaksi vuonna 1954 mm. Änder- eli Sorsia-kudoksen yhteydessä ja samana vuonna Januari- sekä La Danse II[582] -kudoksien yhteydessä[583]. Näiden vuosien aikana työkorteissa on useita loimia, joiden kutojaa ei mainita. Voi olla, että kutoja on tällöin ollut harjoittelija. Sama huomio saattaa koskea amerikkalaista Mary Martinezia, joka työskenteli kutomossa 1974, mutta tietoja hänen kutomistaan loimista ei löydy kudontakortistoista tai näyttelyjulkaisuista[584].

Tanskalainen Berthe Forchhammer työskenteli kutomossa syksystä 1978 kesään 1979 kutoen Dora Jungin suunnittelemia kirkko- ja taidetekstiilejä. Berthe Forchhammer oli ollut kutojana Kirsten ja John Beckerin kutomossa seitsemän vuoden ajan, ja he suosittelivat ystävälleen Forchhammeria. Dora Jung oli alkajaisiksi sanonut hänelle, että ”nyt pitää unohtaa Beckerin opit, me teemme täällä kaiken toisin”. Helmikuussa 1979 Berthe Forchhammer sai kudottavakseen Molli-damastin, jonka kutominen tuotti vaikeuksia juuri erilaisen kudontatavan vuoksi. Berthe Forchhammerin sanoin, hänet oli opetettu kutomaan traditionaalisesti ja Dora Jungilla oli ”hänen oma tapansa”.[585]

4.3 Kutomon kangaspuut

Dora Jungin kangaspuista kirjoitettiin aikalaislehdistössä jopa hieman ihaillen niiden monimutkaisuutta. Hänet kuvattiin mielellään kangaspuiden ääressä lankojen risteillessä ja yhä uudelleen todettiin, kuinka taiteilija itse kehitteli kangaspuitaan: ”Dora Jung kertoo, että jos hän saa päähänsä jotakin sellaista, mitä ei voida toteuttaa jo valmiina olevien kangaspuiden avulla, hän vaivaa päätään ja käsiään yötä päivää, kunnes saa valmiiksi

[581] 1970-luvun alusta on säilynyt ainakin kolme kirjettä, kaksi Amerikasta ja yksi Englannista.
[582] DM,DJ ark. Kudontakortti 678 La danse II (70cm x 201cm) on vuoden 1956 kohdalla. Kortissa on kuitenkin päivämäärä 23.4.1954, joka on kudoksen valmistumispäivämäärä. La Danse II oli mukana Dora Jungin muistonäyttelyssä. Näyttelyluettelossa vuosiluku on 1954.
[583] DM, DJ ark. Kudontakortti 605 Änder (1,7 x 72cm ja 1,6 x 63 cm) ja -kortti 608, (65 x 158cm).
[584] Tieto Mary Martinezista Dora Jungin muistonäyttely-luettelosta.
[585] Berthe Forchhammer 11.3.2008.; DM, DJ ark. Työkortti 1639. Berthe Forchhammerin kutoma versio on Designmuseossa (BF). Molli / Moll (33 x 255) kudottiin ensimmäisen kerran 1956, kutoja M.Mattsson. Tämä versio on Kunstgewerbemuseumissa, Darmstadtissa. (LJ-P ark. Näyttelyesitteet ja näyttelyiden kudosluettelot).

sellaiset, joiden avulla unelma toteutuu."[586] Klassisen damastin aikana ansioituneimmat suunnittelijat olivat myös kangaspuu-teknikkoja, ja osa jopa kehitti kangaspuita. Suunnittelijat pitivät tärkeänä sitä, että kangaspuiden toiminnan syvällinen ymmärrys on välttämätöntä hyvän suunnitelman aikaansaamiseksi. Mikä siis oli se uusi ja itse valmistettu osa Jungin kangaspuissa?

Ensimmäiset omat kangaspuunsa Dora Jung sai viimeisenä opiskeluvuonaan. Ne olivat Dora Jungin käytössä koko hänen elinaikansa. Vielä vuonna 1980 hän kiitteli vanhoja kangaspuitaan: "Ne ovat yhä minun ykköspuuni. Kangaspuut, jos mitkä ovat persoonallisuuksia, joihin tekijä tottuu."[587] Kangaspuihinsa hän lisäsi 1932 puusepän avulla vetolaitteen, jotta pystyisi kutomaan damastia[588].

Vetolaitteen rakennetta kuvaillaan 1930- ja 1950-lukujen kankaankudonnan kirjoissa[589]. Sitä verrattiin jacquard-laitteeseen ja todettiin, että vetolaite oli kevyt ja yksinkertainen ja että se voitiin helposti poistaa kangaspuista, jos taas haluttiin kutoa jotakin muuta kuin damastia. Perheentupa totesi lisäksi, kuinka damastin kudonta varmasti yleistyisi enemmän, jos vetolaite otettaisiin laajemmin käyttöön.[590] Tällainen "tavallisten" kangaspuiden kehittely siten, että vetolaite otetaan käyttöön, ei siis ollut tavatonta vuonna 1932[591].

Laskuja vetolaitteen tilauksesta ei ole löytynyt, mutta 1930- ja 1940-luvuilta on säilynyt joitakin kirjeitä ja yksi lasku muista tilauksista[592]. Ne avaavat hieman Dora Jungin kangaspuiden ominaisuuksia. Syyskuulta 1932 on säilynyt kirje, jossa insinööri A.E. Norrman Loimaalta vastasi Dora Jungin kirjeeseen. Norrman oli erikoistunut kudontavälineiden ja kangaspuiden valmistukseen. Hänen keksintöään olivat esimerkiksi kaupunkikotiin mahtuvat ja helposti koottavat kangaspuut[593]. Samasta kirjeestä selviää, että Dora Jung halusi korjauttaa kangaspuittensa mittoja. Kyseessä oli vanhemmilta saadut kangaspuut. Hän halusi saada 45 cm vapaata liikkumatilaa luhallle ja lisäksi hän oli kysynyt mahdollisuutta korottaa rintapuuta 2,5 cm.[594] Väljempi tila luhalle mahdollisti pidemmän kudonta-alueen, jolloin kudosta voi katsoa kangaspuiden tasossa suuremmalta alalta.

[586] DM,DJ ark. Lehtileikkeet: Omin käsin -lehti, ei päivämäärää.
[587] HS 9.5.1980.
[588] LJ-P ark. Dora papper: Esitelmä: "Puusepän avulla sain kangaspuihin tehdyksi vetolaitteen 1932."
[589] Henriksson (1928) 1945, 171; Perheentupa (1932) 1948, 62-64;Ingers & Becker 1955, 36–42; Cyrus-Zetterström (1950) 1970, 65–66.
[590] Perheentupa (1932) 1948, 64.
[591] Lovisa Nylander patentoi vetolaitteen Tukholmassa 1872.
[592] DM. DJ ark (2007): 11 kpl kirjeitä ja 1 lasku.
[593] Insinööri A. E. Norrman kirjoitti oman yrityksensä Normalo-kangaspuista mm. *Käsiteollisuus*-lehden artikkelisarjassa 1929–1930. Yritys on ollut toiminnassa vuodesta 1927.
[594] DM. DJ ark (2007). Normalo. Specialaffär för väveriutensilier. Kirje Dora Jungille 3.9.1932.

Toukokuussa 1937 Dora Jung kirjoitti herra Isak Pietilälle Lappiin, Kaukolan kylään[595]. Hän halusi tilata kangaspuut erikoismitoilla damastikudontaa varten. Kirjeessä hän kertoi hieman huonolla suomenkielellään:

> Olen aikaisemmin pidentänyt tavalliset kangaspuut, mutta olisi tietysti parempi jos niitä alusta [alkaen] tehdään oikeissa mitoissa. Leveys 160 cm leveää kangasta varten, ja pituus noin 270 cm. Tässä tulisi aina olla kaksi varsijärjestelmää, etuvarret 8 vartta trissoilla taikka vipuilla mihin kuuluu polkuset, ja kuviovarsille teline mistä niitä nostetaan vetämällä nyörää. Varsikeppejä minä tarvitsen noin 60 kpl. Voisin kyllä lähettää tarkempi selitys ja piirustus.
> Odotan kiitollisesti pikaista vastausta asian kiireellisyyden vuoksi toimitusajasta ja hinnasta.
> Kunnioittaen Dora Jung, textiilitait. P.Makasiininkatu 7.[596]

Isak Pietilän vastaus kolme päivää myöhemmin oli yllättävä. Hän kirjoitti, että ei ole nähnyt kuin yhden kerran Dora Jungin kuvaamat kangaspuut ja että siitäkin oli paljon aikaa. Hänen mukaansa sellaisia kangaspuita ei Suomessa ollut montakaan kappaletta. Hän lupasi valmistaa kangaspuut, jos saisi mallikappaleen.[597] Dora Jung tarkoitti vetovarsikangaspuita. Kirjeen perusteella Dora Jung oli jossakin vaiheessa ennen vuotta 1937 pidennyttänyt kangaspuitaan, joka mahdollisti vetovarsipuille olennaisen kaksien varsien käytön.

Leppäsen (1983) mukaan Dora Jung tilasi ensimmäiset harnesk-laitteella varustetut kangaspuut Ellen Silferbergin ehdotuksesta[598]. Silferberg tuli kutomoon syksyllä 1938. Harnesk-kangaspuita on rakennettu mm. Brunsonin kudontakoulussa, Ruotsissa, ja Ingers & Beckerin kirjassa on mainittu tärkeimmät mitat kangaspuiden rakentamista varten[599]. Kirjeitä tai laskuja juuri harnesk-kangaspuista ei ole säilynyt.

Loimaalla sijaitsevalta Normalo-kangaspuiden valmistajalta Dora Jung tilasi usein kangaspuiden osia. Kuitenkin vuoden 1944 pommituksissa vaurioituneita kangaspuita sekä joitakin kangaspuiden osia korjasi helsinkiläinen Oy. G. Söderström Ab. Snickerifabrik[600]. Dora Jung kirjoitti myös Normaloon (1944) pommituksien vaurioittamista kangaspuista ja

[595] Lappi on entinen Suomen kunta, joka sijaitsi Satakunnan maakunnassa. Isak Pietilä asui Kaukolan kylässä, joka sijaitsi Lappissa.
[596] DM. DJ ark (2007). Dora Jungin kirje Isak Pietilälle 18.5.1937.
[597] DM. DJ ark (2007). Kangaspuuliike Isak Pietilä, kirje Dora Jungille 21.5.1937.
[598] Leppänen 1983, 7.
[599] Ingers & Becker 1955.
[600] DM. DJ ark (2007). Lasku 1944: remont av vävstol: Oy. G. Söderström Ab. Snickerifabrik.

pyysi nopeuttamaan loimitukki-tilaustaan, jota oli odottanut jo yli puoli vuotta[601]. Sodan loppuaikana kaikesta oli puutetta. Myös Norrmanin oli kirjoitettava tammikuussa 1945 Dora Jungille, vuosi tilauksen jälkeen, ettei vieläkään voi lähettää kuin toisen tilatuista kahdesta loimitukista. Lisäksi hän kirjoitti halpojen standardi kangaspuiden kysynnän lisääntyneen ja toivoi ymmärrystä Dora Jungilta, jonka kangaspuiden osat heidän piti valmistaa käsin.[602] Kirjeiden perusteella Dora Jung teetti monenlaisia osia kangaspuihinsa. Vuonna 1951 hän tilasi Normalolta loimitukin kammen puisella kädensijalla ja 10 kappaletta kärkivahvistettuja sukkuloita[603].

Yllättävää on kirjeenvaihdon perusteella esiin tullut harnesk-kangaspuiden vaikea saanti. Suomalainen damastinkudonnan opetus oli keskittynyt kotiteollisuuskouluihin ja esimerkiksi Wetterhoffin kudontakoulussa harnesk-kangaspuut otettiin käyttöön vasta 1970-luvulla[604]. Ilmeisesti kuitenkin ruotsinkielisessä Tammisaaren kudontakoulussa oli ollut harnesk-kangaspuut, koska Ellen Silferberg osasi niillä kutoa ja ehdotti kangaspuiden hankkimista. Dora Jungin mukaan Tammisaaresta valmistunut Ellen Silfverberg oli erityisen kiinnostunut damastinkudonnan teknisistä puolista ja keksi jatkuvasti parannuksia tavallisiin kangaspuihin[605]. Lisäksi Mattsson kertoi Jungin järjestäneen kangaspuihin lisälaitteen, jossa kudelangat olivat helposti kutojan ulottuvilla. Laite korotti kangaspuita niin, että vanhan talon korkeat huoneet olivat tarpeen.[606] Erilaiset osat ja parannukset tehtiin kutojien työtä helpottamaan ja parantamaan kudontaergonomiaa. Erilaisuuden tuntu kangaspuiden suhteen saattoi liittyä myös siihen, ettei Suomessa oltu nähty harnesk-kangaspuita kuin ruotsinkielisellä rannikolla.

Kutomon lopettaessa toimintansa Korkeavuorenkadulla 1981 oli jäljellä viidet kangaspuut[607]. Harnesk-kangaspuut siirrettiin silloisen Taideteollisen korkeakoulun tekstiilitaiteen osastolle, jossa ne palvelivat lähes kolmekymmentä vuotta. Kesällä 2010 ne lahjoitettiin Tampereelle Vapriikki-museolle.[608] Yhdet harnesk-kangaspuut siirtyivät Suomen Käsityön Ystäville, jossa Marita Mattsson jatkoi niillä kutomista aina eläkkeelle lähtemiseen asti. Suomen Käsityön Ystävät lahjoitti nämä kangaspuut Jyväskylään Suomen Käsityön museoon 2006[609]. Myös kutojia ja asian harrastajia

[601] DM. DJ ark (2007). Dora Jungin kirje 10.10.1944 insinööri A. Norrmanille.
[602] DM. DJ ark (2007). Normalo, kirje Dora Jungille 9.1.1945.
[603] DM. DJ ark (2007). Dora Jungin kirje insinööri A. Norrmanille 9.4.1951.
[604] Silpala 2002, 33.
[605] Dora Jung, 1980. Valkea kyyhky.
[606] Mattsson 8.9.2006; Wathén 1981 (Kl).
[607] Ulrika Teir 6.6.2010.
[608] Priha, suullinen tiedonanto 2010.
[609] Suomen Käsityön Museo: Marjo Ahonen-Kolu 17.1.2012.

muistettiin kangaspuilla. Berthe Forchhammerille Tanskaan lahjoitettiin yhdet kangaspuut. Hän on edelleen lahjoittanut ne museolle, Textilforum – Dansk Museumcenter for tekstilindustri og -design[610]. Lisa Johansson-Pape antoi yhdet kangaspuut Leena-Kaisa Harjanteelle, jonka omistuksessa nämä puut edelleen ovat. Kun Marita Mattsson oli ollut Dora Jungin kutoja 25 vuotta vuonna 1975, lahjoitti Dora Jung hänelle kapeat harnesk-kangaspuut. Myöhemmin Marita Mattsson lahjoitti nämä kangaspuut ystävälleen.[611]





Kuvat 29 ja 30. Agnes Sohlberg kutomassa Dora Jungin opastuksella 1972. Harnesk-kangaspuiden vetonyörejä vetämällä saatiin damastin kuviolankoja nousuun. Kuvat Tuovi Nousiainen.

[610] Berthe Forchhammer 11.3.2008.
[611] Leena-Kaisa Harjanne 2010, suullinen tiedonanto; Mattsson 26.4.2007.

4.4 Asiakaskunta

Muotoilun ja käsityön tutkijat ovat viime aikana korostaneet paitsi suunnittelijoiden yhteistyötä myös asiakkaiden merkitystä suunnittelussa[612]. Jo Joubert (1765) tiedosti kuviollisten kankaiden suunnittelussa kutojien ja asiakkaiden mielipiteiden merkityksen. Tarkasteltaessa Dora Jungin työskentelyä avaa asiakaslähtöinen käsittely kiintoisan näkökulman. Jungin asiakaskunta oli moninainen. Metreittäin valmistuneita kankaita osti 1930–1950 -luvuilla erityisesti tavaratalo Stockmann, joka oli aktiivinen myös Jungin teollisten kankaiden myynnissä ja markkinoinnissa. Jung ymmärsi tavaratalon suuren asiakaskunnan merkityksen omien tekstiiliensä myynnin väylänä. Jungilla oli mutkattomat suhteet tavaratalon henkilökuntaan ja hän saattoi mennä näyttämään puolivalmiita pellavaliinoja myynnistä vastaavalle henkilökunnalle, jonka hän oppi hyvin tuntemaan[613]. Myös pienemmät yritykset tilasivat Jungin kankaita. Huonekalu- ja verhokankaita ostivat esimerkiksi sisustusliike Bitco ja turkulainen Carl Johan Bomanin huonekalutehdas[614]. Valaisinkankaiden tilaajia olivat Neon-Teho Oy[615], Taito Oy[616] ja Oy Lival Ab, jonka toimitusjohtajan Dora Jung tunsi sukulaisuussuhteiden kautta.

Valitettavasti yksityisistä asiakkaista on saatavissa tietoa vain osittain. Kudontakortistoon on vain harvoin merkitty tilaajan nimi, ja mitä tunnetumpi Jungista tuli, sitä vähemmän hän pystyi ottamaan suoraan kutomoon tulleita tilauksia yksityishenkilöiltä. Tämä selittyy osaltaan sillä, että kudoksia ostettiin suoraan näyttelyistä ja lisätilaukset koskivat näyttelytöiden toisintoja, kuten esimerkiksi Tukholman Hässelbyssä 1974[617]. Vuonna 1939 ensimmäisen mattotilauksen teki Jungin isoveli Bo Jung[618]. 1930–1940-luvuilla muutkin sukulaiset tilasivat joitakin Dora Jungin tekstiilejä ja kutomossa valmistui myös taiteilijan omiin tarpeisiin niin vaatetus- kuin sisustuskankaita. Sukulaisten merkitys oli enemmänkin hyvien ulkopuolisten tilaajien kanavointi Jungin kutomon yhteyteen. Myös

[612] Esim. Koskennurmi-Sivonen 1998; Seitamaa-Hakkarainen 2000; Lahti 2008; Aaltonen 2010.
[613] DM. DJ ark. 2007: Mitt samarbete med Tampella.
[614] DM. DJ ark 2007: Kudokset, tilaajat 1939–1955.
[615] Neon-Teho Oy valmisti 1937–1944 neonvaloja. Yhtiön, johon kuului myös varjostin- ja puusepäntehdas, perusti Hjalmar Idman (1872–1924). Idmanin kuoltua yhtiö siirtyi kokonaan Oy E. Ahlström & Co Ab:lle. (www.kansallisbiografia.fi/ luettu 10.5.2011.
[616] Oy Taito Ab (1919–1953) keskittyi vuodesta 1932 valaisimiin. Sen kuuluisimpia suunnittelijoita oli Paavo Tynell (1890–1973).
[617] Tämä näkyy myös kortiston yhteenvedossa, liite 3, seinätekstiilit: 13 uutta lointa.
[618] DM. DJ ark. Kudontakortti 1; DM. DJ ark 2007: Kudokset, tilaajat 1939–1955.

esimerkiksi Metsä (Finnskog) -kudoksesta vuodelta 1966 kudottiin yksityisten henkilöiden toiveesta pienempiä versioita[619].

Arkkitehti-isä ja -setä vaikuttivat siihen, että Dora Jung sai heti uransa alussa kirkkotekstiilitilauksia ja muita tilaustöitä. Kirkkotekstiilitilausten osalta on nähtävissä suurta luottamusta Dora Jungia kohtaan, sillä sama kirkko saattoi tilata vuosienkin jälkeen uusia tekstiilejä. Liturgisten tekstiilien lisäksi Jungin kutomo sai usein tehtäväkseen myös seurakuntasalin verhot tai huonekalukankaat. Tilauksia tekivät kirkkojen arkkitehdit tai vanhojen kirkkojen kohdalla kirkon henkilökunta. Rahoitus tuli seurakunnalta ja joskus myös yksityisiltä henkilöiltä. Kudontakortissa olevat merkinnät kokonaan uudelleen kudotuista tekstiileistä valottavat kuitenkin sitä tapaa, jolla Dora Jung asiakkaihinsa suhtautui. Hän halusi tilaajien olevan varmasti tyytyväisiä. Myös uniikit taidetekstiilitilaukset tehtiin suoraan Jungille. Erityisesti 1960-luvulla suuria uniikkitilauksia tekivät valtiolliset ja yksityiset yritykset.[620]

4.5 Järjestelmällistä yritystoimintaa

Suomessa oli saatavilla opiskelleita käsityöläisiä 1800-luvun lopulla perustettujen kutoma- ja käsityökoulujen ansiosta. Jungin kutomon laajamittaisen tuotannon edellytys oli osaava työvoima, jota hän rekrytoi maaseudulta ja kaupungista. Kutojien alhaiset palkat, käsin kudonnan joustavuus ja Jungin oman elämän vaatimattomuus olivat tekijöitä, jotka pitivät menoja pieninä.

Tilikauden tuloksia tarkasteltaessa (taulukko 9) on huomioitava inflaation vaikutus Suomessa. Vuodesta 1953 vuoteen 1969 hinnat nousivat yli kaksinkertaisiksi ja palkat yli kolminkertaisiksi[621]. Koko 1960-luku vaikutti siten Dora Jungin reaalituloja vähentävästi. Kudontakortistojen mukaan kudoksen hinta muodostui materiaaleista sekä siitä ajasta, joka kutojilla meni loimen rakentamiseen kangaspuihin, kudontaan ja jälkikäsittelyyn. 1960-luvun kudontakorteissa loimen rakentamisen tuntihinta oli 3 mk, kudonnan 4 mk. Materiaaleista ja työstä kertyneeseen summaan lisättiin 20 % ja sen jälkeen vielä 40 %.

[619] DM. DJ ark. Esim. kudontakortti 1370, vuonna 1969; haastattelu Elsa Saari 3.10.2006.
[620] DM. DJ ark. Kudontakortisto.
[621] Suomen Tilastollinen vuosikirja 2004; http://www.stat.fi/meta/svt/

Taulukko 9. Dora Jungin kutomon tilikausien tulos markoissa vuosina 1960–1981. Vuoden 1963 rahanuudistuksessa markan arvo pieneni sadasosaan.

VUODEN LIIKEVAIHTO MK (1960–1980)			
1960	3 558 105,00	1971	115 172,00
1961	5 231 926,00	1972	71 806,00
1962	4 665 570,00	1973	79 041,00
1963	50 968,90	1974	90 835,00
1964	70 545,40	1975	97 580,00
1965	71 891,19	1976	77 918,00
1966	73 986,50	1977	86 242,00
1967	76 061,54	1978	136 644,00
1968	101 219,92	1979	109 034,00
1969	75 898,18	1980	68 997,00
1970	86 389,67		

Dora Jungin kutomo pystyi pitämään monia kutojia kaikkina toimintansa vuosina. Kutomon tilikirjoista voi nähdä tulokselliset huippuvuodet, joita olivat 1968, 1978 ja 1979, ja kokonaisuudessaan menestyksekkäintä toiminta oli 1970-luvulla[622]. Se oli suurten tilausten ja palkintojen vuosikymmen. Samalla menot olivat pienimmillään, sillä kutojia oli enää vuoden 1974 jälkeen Marita Mattsson ja Forchammer vajaan vuoden 1978–1979. Vuonna 1968 oli Jungin retrospektiivinen näyttely Amos Anderssonin museossa, josta ostettiin teoksia museon kokoelmiin[623]. Kutomon toiminta oli tuolloin vakiintunutta ja kutojina olivat Mattsson, Andersson ja Sohlberg. Rahallisesti menestyksekkäimpiä oli Amos Anderssonin näyttelyn lisäksi Hässelbyn linnassa ollut näyttely Tukholmassa 1974. Näyttelyn jälkeen Dora Jung kirjoitti innoissaan Öhrstedtille ”Närmare 60 bitar är sålda och jag har ännu inte räknat hur många det finns på beställningslistorna”[624]. Samassa kirjeessä hän mainitsi kuinka kirkolliset tilaukset olivat kaikilta vähentyneet. Tuloja Jungille toivat yksittäiset seinätekstiili-tilaukset, joiden aiheet olivat vanhoja ja tunnettuja hänen aikaisemmilta vuosiltaan. Jungin arvostus oli suurimmillaan ja vanhenevan taiteilijan tuttuja teoksia haluttiin tilata. Jungin omin sanoin: ”Att få en så hiskligt lång beställningslista på redan gjorda arbeten är både skönt och skrämmande. Livet är för kort.” Vuonna 1978 kutomo sai lisätilauksia Artekin retrospektivisen näyttelyn (1977) jälkeen, mutta suurin tulolähde

[622] DM.DJ ark. (2007).Tilikirjat 1960–1981. Vuosina 1968, 1978, 1979 tulos oli yli 100 000mk.
[623] Esimerkiksi China/Kiina.
[624] Dora Jung 2.4.1974 (IÖ ark).

olivat Kouvolan, Lahden ja Helsingin Töölön kirkon suuret kirkkotekstiilitilaukset. Myös vuonna 1979 valmistui kirkkotekstiilejä, nyt Turun Tuomiokirkkoon, ja arkkipiispa Mikko Juvan piispankaapu, jotka kutoi Marita Mattsson.[625] Jung sai lisäksi kuolemaansa asti provisiota Tampellalle myynneistä damastimalleistaan, joka oli merkittävä ansiolähde[626].

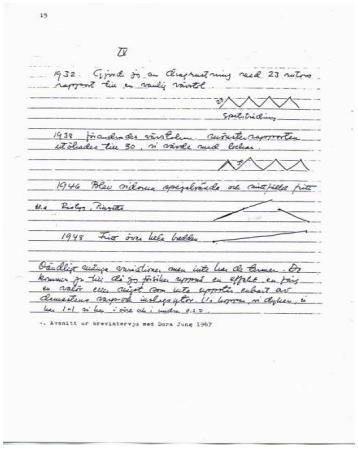
5 KUDONNALLISET KÄÄNNEKOHDAT DORA JUNGIN DAMASTEISSA

Dora Jungin sanojen mukaan tekniikan osuus oli tärkeä tekijä sekä sommittelussa että damastin valmistuksessa[627]. Hän käytti damastien materiaalina eniten aivinaa ja rohdinta*: "*Minä pidän siitä, että lanka on joko ohutta ja kiitävää tai paksua ja karheata. Sillä saa kuviot hyvin esiin. Villa ei koskaan inspiroi minua samalla tavalla, sillä sen pehmeys sotkee ääriviivat."[628] Kirjeissään Ivy Öhrstedtille 1967–1975 Dora Jung kuvaili huomiokykyisesti, vaikka sanastoltaan puutteellisesti omaa damastikehitystään[629]. Hän totesi (1969) työskentelynsä olleen "askel askeleelta siirtymistä pois perinteisestä damastin teosta"[630]. Dora Jung kuvasi damastiensa kehittymistä "eri kehitysvaiheiden virstanpylväinä" tai hän käytti usein myös sanaa "käännekohta"[631]. Käännekohtia olivat kudonnalliset edistysaskeleet mm. kohti "vapaata kudontaa" ja tämän kehityksen kautta luodut kudonnaiset ovat sen kehitysvaiheen ilmentymiä, virstanpylväitä.

Dora Jung (1967) aloitti oman damastikehityksensä erittelyn vuodesta 1932 ja jatkoi nostaen itselleen tärkeät vuodet[632]. Lauseet olivat ytimekkään lyhyitä. Loppuun Dora Jung on kirjoittanut, ettei tiedä oikeita termejä varsinkaan silloin, kun hän yritti saavuttaa kudoksiinsa tietyn efektin, värin, valöörin tai jotakin, jonka muodostuminen ei ollut riippuvainen ainoastaan damastin loimi- ja kudepinnoista. Kutomossa käytettiin Jungin ja kutojien

[625] DM. DJ ark. Kudontakortisto.
[626] DM. DJ ark. Jungin kirjanpidon pääkirjat.
[627] Dora Jung 21.11.1975 (IÖ ark) "Genom att tekniken spelar en så stor roll i min vävnadns tillblivelse, både kompositions och utförandemässigt, anser jag det vara en svår uppgift även för en damastvävkunnig att göra en analys av mina bildvävar."
[628] Dora Jung 1980: Valkea kyyhky.
[629] Keskeinen lähde Dora Jungin välineiden ja metodien kehittelyä tarkasteltaessa on silloisen taidehistorian opiskelija Ivy Örstedtin ja Dora Jungin kirjeenvaihto vuosina 1966–1974.
[630] Dora Jung 6.9. 1969 (IÖ ark)
[631] Dora Jung 1967 (IÖ ark); Öhrstedt 1985, 69; Aarnio, 1958, 18–21 (Kk).
[632] Dora Jung, 1967 (IÖ ark).

itse kehittämäänsä kieltä: ”Me hyppäämme, me sukellamme, meillä on 1+1, meillä on yksi yli ja yksi ali jne.” Hän piirsi lauseittensa viereen kuvia, joiden oli tarkoitus selventää hänen ajatteluaan. (Kuva 31.)



Kuva 31. Ote Dora Jungin kirjeestä Ivy Öhrstedtille 1967:
”1932 Gjorde jag en dragrustning med 23 rutors rapport till en vanlig vävstol. Spetsträdning.
1938 Förändrades vävstolen. Mönsterraporten utökades till 30, vi vävde med lockor.
1946 Blev sidorna spegelvända och mittfälltet fritt. Bl.a. Ristyg, Piazetta.
1948 Fritt över hela bredden.
Ovanligt många variationer men inte har de termer. De kommer ju till då jag försöker uppnå en effekt, en färg, en valör eller något som inte uppstår enbart av damastens varp- och inslags ytor. Vi hoppar, vi dyker, vi har 1+1 vi har i övre och i undre o.s.v.”

Käyn seuraavaksi yksityiskohtaisesti läpi Jungin esittämät kudonnalliset käännekohdat. Tutkimalla Dora Jungin damasteja[633] kyseisenä ajanjaksona analysoin, ilmentävätkö ne hänen esittämiään muutoksia. Vertaamalla tietoja aikaisemmin tutkimuksessa esille tulleeseen voidaan tehdä johtopäätöksiä siitä, miten Dora Jung muutti damastien ulkonäköä ja miten tämä muutos mahdollistui. Entä mitä tapahtui kirjeessä olleen vuoden 1948 jälkeen? Mitä damasti ja Jungin käyttämä termi ”perinteinen damasti” tarkoittavat, kun kyseessä ovat Jungin tekstiilit? Hän käytti myös (1975) sanaa ”bildväv”[634], joka tarkoittaa kuvakudosta. Mitä tarkoitti Dora Jungin ”bildväv”?

5.1 Toistuvia kuvioita

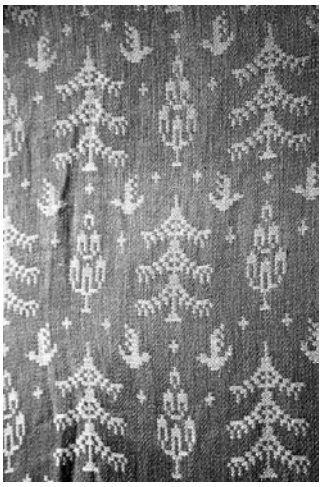
”1932 Gjorde jag en dragrustning med 23 rutors rapport till en vanlig vävstol. (Spetsträdning)”
1932 Tein vetolaitteen tavallisiin kangaspuihin 23 ruudun raportilla. (Kärkiniisintä).

Vuonna 1932 Dora Jung oli juuri valmistunut tekstiilitaiteilijaksi ja perustanut oman yrityksen. Kirjeen mukaan Dora Jung rakensi ”tavallisiin”

[633] Käytän vielä nimitystä ”damasti”, vaikka jo edellä esitetyn perusteella on tullut ilmi, etteivät ainakaan kaikki hänen suunnittelemansa tekstiilit ole damasteja klassisen damastin määritelmän mukaisesti.
[634] Dora Jung 21.11.1975: kirje Öhrstedtille.

kangaspuihin vetolaitteen[635], jolloin damastia kudottaessa voidaan nostaa tarvittavat kuviovarret ylös ja saada haluttuja viriöitä kuvioiden muodostamista varten. Niisintä on tässä tapauksessa tehty kärkiniisintänä. Tällöin kankaan pinnalle muodostuu toistuvia peilikuvallisia kuvioita, jotka tässä tapauksessa voivat olla leveydeltään korkeintaan 23 ruutupiirroksen ruutua.

Vuosina 1932–1938 Dora Jung ei vielä pitänyt systemaattista kortistoa kudotuista loimista. Näihin vuosiin paikannettavissa damasteissa erottuu kuvioiden toistuminen kankaan pinnalla sekä kärkiniisinnän avulla kankaan leveydessä muodostunut peilikuvaraportti.





Kuvat 32 ja 33. Kuusia ja pensaita, 1936. Damastissa vaaleaan loimeen on kudottu vihertävällä pellavalangalla, jonka ansiosta kuvio näkyy selvemmin kuin kokonaan vaalealla langalla kudottaessa. Kuva Claire Aho, DM kuva-arkisto. Oikealla pellavaliina lomittain toistuvin peilikuvallisin lehtikuvioin 1930-luvulta. Kuva Rasmussen.

Kuusia ja pensaita damastissa vuodelta 1936 (kuva 32) näkyy aiheiden toistuminen ja kärkiniisinnällä aikaansaadut peilikuvat. Kuvioiden muodostamistapa oli tyypillinen Suomessa 1800-luvulla. Siinä kertautui kudottu kahden eri kuvion tai kuvioryhmän lomittainen toistaminen. Jung on lisännyt pieniä elementtejä, kuten risti ja lintu, toistuvaan kuvio-osaan, jolloin kankaan pinta on täyteläisemmin peittyvä. Damastinkudonnassa on varsinkin 1800-luvulla ollut yleistä siirtää yksittäisiä kuvioita eri damastitekstiileihin. Niitä on yhdistelty ja ryhmitelty eri tavalla, mutta itse kuvio on pysynyt samana. Tämä on johtunut damastin kudonnassa

[635]Myös LJ-P ark: Dora papper.

käytetyistä ruutupapereista, joita seuraten sama kuvio voitiin rakentaa eri tekstiileihin. Kuusia ja pensaita -damastin kaikki kuva-aiheet, kuusi, pensas, tähti ja lintu, toistuvat monissa muissa Dora Jungin tämän ajan kudonnaisissa. Esimerkiksi vuoden 1939 New Yorkin maailmannäyttelyn pöytäliinaan Suomen osaston ravintolaa varten hän suunnitteli samanlaisia kuusia ja pensaita[636], ja 1933 suunniteltu kasviaiheinen damastimalli Wetterhoffin kudontakoulun kokoelmissa sisältää saman lintu-aiheen[637]. Kaikissa tekstiileissä damastikuvio on toistuva, joko suora- tai peilikuvatoistona toteutettu, ja kuvioaihe korkeintaan 23 ruutua.

”1938 förändrades vävstolen. Mönsterrapporten utökades till 30, vi vävde med lockar.”
1938 Kangaspuut muuttuivat. Kuvioraportti kasvoi 30:een, kudoimme vetosilmukoilla. {Käytimme harneskloimessa vetosilmukoita.}

Damastien kuvioraportti kasvoi vuoden 1938 aikana kolmeenkymmeneen kuviopisteeseen. Kangaspuissa voitiin nyt saada aikaan kuvioita, joiden leveys oli 30 ruutupiirroksen ruutua. Näillä kangaspuilla he kutoivat toistuvia kuvioita ottaen käyttöön myös harnesknyörien apulangat eli vetosilmukat (lockar), joiden avulla kuvioiden uudelleen kutominen oli helpompaa. Eli vuonna 1938 kutomossa oli harnesk-kangaspuut[638]. Kuvioiden mukaisesti vetosilmukoihin kerran kerätyt harnesknyöri-niput olivat tallessa kudonnan ajan, ja kutojan oli ne tarvittaessa helppo ottaa käyttöön. Tätä menetelmää käyttivät ammattikankurit, kun samaa mallia kudottiin useita kappaleita[639]. Kudottaessa kuvio-osat, jotka oli koottu näille erillisille vetosilmukoille, kerättiin kepeille, jotka asetettiin kangaspuiden eteen rakennettuun telineeseen[640]. Dora Jungin kangaspuissa oli myös tällainen erillinen teline[641]. Varsinkin ruotsalaisissa aikakauden kudontakirjoissa kehotetaan käyttämään harnesk-nyörien vetosilmukoita kuvioiden poimimisen ja kudonnan helpottamiseksi sekä siirtämään ne viriön muodostamista varten kangaspuiden edessä olevaan telineeseen[642]. Kuviot suunniteltiin edelleen toistuviksi, mutta niiden leveys oli kasvanut 23

[636] Esim. kuva Ornamon 11. vuosikirja, 1941, 49. DM. DJ ark. kudontakortti 18.
[637] WKTO, 7620 K 312.
[638] Leppäsen(1983) esittämä tieto täsmentyy siis vuoteen 1938.(Leppänen 1983, 7.)
[639] Esim. Silpala 2002, 187. Silpala käyttää termiä ”lankasilmu” tai ”irtoniisi”. Itse käytän Toini-Inkeri Kaukosen ehdottamaa ”harneskloimen vetosilmukka”, joka mielestäni on kuvaava ilmaus. (Strömberfg et al. 1967, 50).
[640] Esim. Becker & Ingers 1955, 43–49.
[641] Esim. Kaikissa näkemissäni Dora Jungin harnesk-kangaspuissa (4 kpl) on ollut teline kuvionyörejä varten.
[642] Esim Cyrus-Zetterström 1950.

malliruudusta 30:een. Kutominen vetosilmukoilla oli hieman työläämpää kuin vetovarsikangaspuissa, mutta näin samaan loimeen pystyttiin kutomaan erilaisia kuvioita, eikä niisintää tai sidontaa tarvinnut rakentaa uudelleen erilaista kuviota varten.

Myös Arttu Brummer (1938) huomasi Dora Jungin kuvioiden raporttikoon kasvaneen. Hän kirjoitti Dora Jungin ja Gunnel Nymanin yhteisnäyttelyn[643] arviointiin Helsingin Sanomissa:

> Tämä kudoslaji [damasti] on yleensä meillä kuitenkin käsinkudottuna ollut teknillisien rajoituksien takia muotoköyhää, muoto esiintyen vain noin 30 ruudun vaihtelulla. Dora Jung on tavalla, jota emme tunne, löytänyt uudet mahdollisuudet muotoiluun niin, että se muodon toistumiseen nähden leveyssuunnassa on kuten ennenkin, rajoitettu, mutta korkeussuunnassa muodot vaihtelevat mielijohteita noudattaen ja rikkaita kuvasarjoja taikoen.[644]



Kuva 34. Dora Jung esitteli yhteisnäyttelyssään Gunnel Nymanin kanssa 1938 elokuvateatteri Savoyn eteisen verhot.[645] Kuva Ornamon vuosikirja 1937.

[643] Dora Jung – Gunnel Nyman, Textil – Glas – Möbler / Tekstiilejä – Lasia – Huonekaluja, Taideteollisuusmuseo(Stockmann), 1938,Helsinki.
[644] Brummer 1938 (HS).
[645] Verhot esiteltiin myös Ornamon 9. vuosikirjassa s. 38, verhot valmistuneet 1937, kuten Kino Savoy.

Kirjoituksen perusteella Brummerin käsitys damastin kuviointi-mahdollisuuksista oli toistuvien kuvioiden vaihtelu kankaan pinnalla, tai ainakin niin, ettei Suomessa ”teknillisten rajoituksien takia” pystytä muuhun. Uutta näyttelyn damasteissa oli Brummerin mukaan damastikuviot, jotka voivat korkeussuunnassa vaihdella aina uusiksi kuvioiksi. Brummerin kirjoituksen yhteydessä oli kuva Dora Jungin Savoy-elokuvateatterin verhoista, joissa kuviot vaihtelevat korkeussuunnassa, mutta kuvioleveys pysyi Brummerinkin huomion mukaan vakiona (kuva 34).

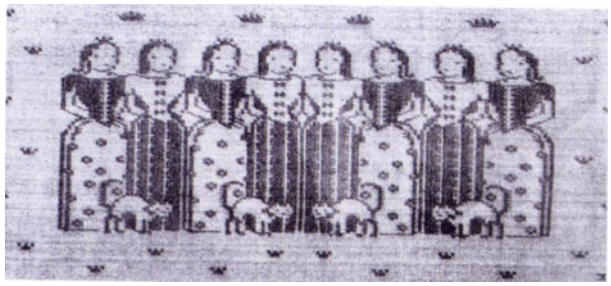
Pellavasta kudotuissa verhoissa on erilaisia kuvarivejä, joiden esiintyminen verhon pinnalla vaihtelee. Kuva-aiheita ovat esimerkiksi mies- ja naishahmot, mökkejä, puita, lapsia, sydämiä, pieniä kukkia sekä kuusia, sydämiä ja eläin-aiheita[646]. Ornamon vuosikirjan (1937) verhoissa on enemmän kaupunkiaiheista kuvitusta: laivoja, tehtaita, taloja ja kerrostaloja. Yhden verhon kuvioaiheet ovat kuin sadusta: linnoja, prinsessoja ja ratsastavia ritareita. Esimerkiksi kuusi ja tupa -kuviot ovat samoja kuin teollisesti valmistetussa Tupa-liinassa vuodelta 1938[647]. Kiemurteleva käärme on esiintynyt esimerkiksi käsinkudotussa Paratiisi-pöytäliinassa (kuva 1), ja ratsastava hahmo 1943 valmistuneessa paperilangasta kudotussa Knut Posse -damastitapetissa. Linturivissä olevat linnut löytyvät lähes samanmuotoisina esimerkiksi vuonna 1967 valmistuneesta Diakonissalaitoksen kirkon violetista antependiumista. Tässä tapauksessa kyse ei ole enää ruutupiirroskuvion toistamisesta, vaan kuvio-aiheen, idean, toistamisesta.

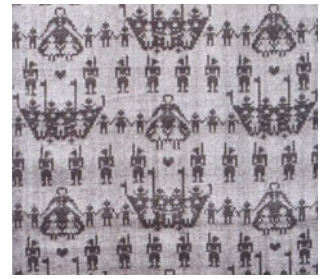
Myös Lasten kuljetus- ja Prinsessat-damasteissa vuodelta 1943 on edellä esitetyn mukaiset kuviot eli leveys on korkeintaan 30 malliruutu (kuvat 35 ja 36). Prinsessat-damastissa kuviot ovat rivissä, mutta tekstiilissä on vain yksi toistuva kuviokokonaisuus. Tässä tapauksessa yksi kuvio käsittää kaksi prinsessaa ja yhden kissan sekä prinsessojen alapuolella olevat kaksi kruunua ja yläpuolella olevan kruunun[648]. Tämä kuvio toistuu kankaan pinnalla ensin suorana toistona ja kankaan keskellä peilikuvana. Peilikuvatoiston ansiosta kuva-ala laajenee ja katsoja näkee kahdeksan

[646] Kuva Helsingin sanomissa 6.4.1938.
[647] Nämä mallit kudottiin ensin kutomossa. Mallien ruutupaperipiirrokset ovat tallella (DM. DJ ark).
[648] DM. DJ ark. Prinsessa-damastin ruutupiirros.

prinsessan rivistön sekä neljä kissaa, jotka kankaan keskellä kääntyvät toisiaan kohti. Tässäkin tapauksessa kertautuva prinsessakuvio muodostuu 30 toistuvan ruudun mukaan kuvion korkeuden muuttuessa loimen suunnassa vapaasti.

Paperilangasta valmistui myös damasti Lasten kuljetus (kuva 36). Kaksi erilaista kuviokokonaisuutta toistuvat lomittain, kuten esimerkiksi Kuusia ja pensaita -damastissa. Damastia kudottiin 72 cm:n levyisenä yhteensä kuusi metriä[649]. Lasten kuljetus -paperilankadamasti kuvaa suomalaisten lasten muuttoa sodan ajaksi Ruotsiin. Siinä on kuviorivejä, jotka muodostuvat joko sotilaista tai käsi kädessä olevista lapsista ja äideistä. Osa lapsista on laivoissa, osa äitien suuren hameenhelman edessä. Damastin aihe ja sota-ajan korvikemateriaalina käytetty paperilanka sopivat vaikuttavasti yhteen. Samalta vuodelta on myös Sotilaan koti -niminen damastiliina. Siinä on samoja kuvioaiheita kuin Lasten kuljetus -kudoksessa[650].





Kuva 35. Sinivalkoinen Prinsessat (Prinsessor) paperilankadamasti, 1943, kutoja Ellen Silferberg. Prinsessat seinätekstiilin Dora Jung suunnitteli lastenhuoneen tekstiiliksi. Se on korkeudeltaan 72 cm leveyden vaihdellessa eri versioissa metristä 1,6 metriin. Kutomossa valmistettiin näitä sinisestä ja valkoisesta paperilangasta kudottuja damasteja viisi kappaletta vuonna 1943.[651] Kuva Form Svenska Slöjdföreningens Tidskrift 1944.

Kuva 36. Lasten kuljetus (Barntransport), 1943, kutoja Ellen Silferbrg, Tukholman Kansallismuseon omistuksessa. Yksityiskohta kuvasta, Aimo Hyvärinen, DM kuva-arkisto.

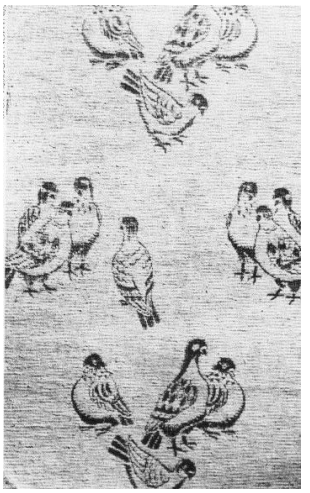
[649] DM. DJ ark.kudontakortti 206.
[650] Kotiliesi 1943/8. Kansikuva ja teksti: ”Pöydällä olevan liinan ”Sotilaan koti” on kutonut Dora Jung.”
[651] DM. DJ ark.kudontakortti 200.

Kuva-ala kasvaa ja saa värillisyyttä

”1946 Blev sidorna spegelvända och mittfältet fritt. Bl.a Ristyg, Piazetta.”
1946 Reunat peilikuvia ja keskiosa vapaa. Esimerkiksi Ristyg (Varpu), Piazetta (Torilla).

Vuoteen 1946 Dora Jung nimesi uuden kehitysaskeleen. Hän kirjoitti damastin kuvioiden olevan kudoksen reunoilla peilikuvia, mutta keskellä kangasta kuvio jatkui ilman toistoa. Tällainen kuvion toistuminen oli yleinen 1800- ja 1900-luvun taitteen pöytäliinoissa. Kankaan keskelle voitiin suunnitella esimerkiksi yksi iso kuvio, joka oli toistumaton ja minkä muotoinen tahansa. Esimerkeiksi Jung antoi kaksi kudosta: Ristyg eli Varpu vuodelta 1946 ja Piazetta eli Torilla vuodelta 1947 (kuvat 37 ja 38).
Kasviaiheen käsittely on Varpu-kankaassa abstrahoitunut ja kuva-ala tullut lähemmäksi katsojaa. Oksanvarvut näyttävät haarautuvan epäsäännöllisesti molempiin suuntiin.





Kuva 37. Varpu (Ristyg), 1946. Varpu-kankaan peilikuvina toistuvat reunakuviot ja vapaa kuva-ala keskellä, joka on hyvin kapea verrattuna reunoihin. Jung suunnitteli kankaan oviverhoksi, mutta sitä markkinoitiin myös huonekalukankaana ja sängynpäällisenä[652]. Varpu-kangasta on valmistettu sekä damastina että täkänä-kudoksena. Kuva PF.
Kuva 38. Piazetta/Torilla (På piazettan), 1947. Ellen Silferbergin kutoma ”tapeten Duvor” valmistui 10.11.1947.[653] Piazetta oli näytteillä vuonna 1948 ensin Gallerie Hörhammerilla

[652] DM. DJ ark. kudontakortti 396, vuonna 1947, kortin mukaan Ris-kangas oli tarkoitettu huonekalukankaaksi; Myös Artekissa 1947 olleessa, Dora Jung – Kudoksia/Vävnader – Gunnel Nyman – Lasia/Glas -näyttelyn kudosluettelossa Ris-kangas on merkitty huonekalukankaaksi. Varpu-kangasta on kutonut monet eri kutojat.
[653] DM. DJ ark kudontakortti 415.

ja myöhemmin Gunnel Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyssä Göteborgin Röhsska Museetissa. Kuva Ornamon vuosikirja 1949.

Eri tavoilla toistuvien ja erillisten damastikuvioiden ruotsalais-suomalaisessa historiassa tämä oli uudenlainen lähestymistapa kuviomuodostukseen. Varpua kudottiin sodan jälkeen pellava- ja hamppulangasta metreittäin. Materiaalipulan jälkeen sitä kudottiin pellavasta ja puuvillasta tai villasta eri leveyksin[654].

Myös Piazetta-kudoksen reunakuvioiden peilikuvatoisto ja keskustan vapaa kuva-ala on suunniteltu niin, ettei toistoa heti edes huomaa. Kuvioiden osat liittyvät tarkasti toisiinsa ja vaihtelevan suuruinen kuvioton tila damastin pinnalla on uutta Dora Jungin damasteissa (kuva 38). Sekä Varpu että Piazetta enteilivät uutta visuaalista ilmettä Dora Jungin damasteihin. Kummassakin damastissa Jung on suurentanut kuva-alaa ja kuvioiden toistuvuus on piilotettu taitavasti.

Kaikkea ei kuitenkaan heti muutettu, vaikka uusia tapoja toistaa damastikuvioita löytyi. Esimerkiksi Krokus-verhokankaassa 1948 kukkasipulit versoineen ryhmittyivät lomittain kankaan pinnalle. Krokus-verhokangasmalli esimerkkinään Jung pohti damastikankaan suunnittelun haasteita: ”Tärkeämpää kuin itse aiheen keksiminen, joka sekin saattaa kuukausikaupalla kummitella mielessä, on pinnan jaottelu, kankaan rytmillinen kuvioittaminen.” Tähän hän lisäsi vielä ajalle tunnusomaista materiaalista lähtevää ajattelua: ”On saatava pinta elämään juuri kunkin kankaan oman materiaalin ja sen tarkoituksen vaatimalla tavalla.”[655]

Kuvioita toistettiin Jungin kutomossa erilaisilla kärkiniisinnöillä. Yleensä kuvioita kudottiin lomittain toistuviksi, mutta myös keskellä kangasta peilikuvaksi ja reunoilta toistuviksi. Uutta Jungin damastikuviointiin toi harnesk-kangaspuut ja harnesk-nyörien vetosilmukat, joiden avulla pystyttiin samaan kudokseen saamaan erilaisia kuvioita. Kuvioiden leveys pysyi kuitenkin vain 30:ä ruudussa. Jung osasi muodostaa taitavasti jatkuvia kuvioraportteja. Damasteja valmistettiin kärkiniisinnällä (Savoy-verhot 1937), suoraa ja kärkiniisintää yhdistäen (Prinsessat 1943) ja hyödyntäen pöytäliinoissa käytettyä kuvamuodostusta, jota hän käytti heti omintakeisesti hyväkseen jättäen tyhjää, kuviotonta aluetta tekstiiliin (Piazetta 1947) tai kohdistaen lähelle kuviota, abstrahoiden sitä (Varpu 1946).

[654] DM. DJ ark. kudontakortit, esim; 97 cm oli tavallisin leveys; Muistonäyttelyn kudosluettelo.
[655] B. W. 1948, 8–9 (Kk). Krokus-verhokangas, 1948, damasti, villa ja pellava. Kangas oli näytteillä ensimmäisen kerran Elsa Gullbergin liikkeessä Tukholmassa, jossa Jung piti yksityisnäyttelyn 1948.

Mahdollisimman suuret kuvatoistot olivat myös pellavadamastin kukoistusaikana jatkuvan kehittelyn kohteena. Lisäksi esimerkiksi Morris halusi damasteihin 1877 mahdollisimman leveitä mallikertoja[656]. Vuoden 1946 aikana ja sen jälkeen näkyy Dora Jungin tuotannossa yhä enemmän esimerkkejä yksittäisen damastikuvion suurentamisesta. Tämän lisäksi uutena elementtinä hänen aikaisempaan tuotantoonsa verrattuna on värillinen lisäkude, jonka hän suunnitteli pujoteltavaksi pieninä alueina damastin kudesatiiniin antamaan väriä tähän asti vain yksi- tai kaksivärisiin damasteihinsa. Ensimmäisen kerran Dora Jung käytti kudepujotusta riikinkukkoja esittävässä kudonnaisessaan Katoamattomuus (kuva 39). Lisäkuteen tarkoitus oli elävöittää yksittäisiä kuvioita, ehkä myös etääntyä yhä kauemmas samalla tavalla toistuvien kuvioiden perinteestä. Tässä damastissa on yksi kuvio, joka peilikuvatoiston ansiosta muodostaa kokonaisen riikinkukon.



Kuva 39. Katoamattomuus (Oförgänglighet), 1946, 76 x 315 cm, damasti ja kudepujotus, kutoja Ellen Silferberg[657]. Dora Jung suunnitteli kudoksen Liljevalchsin näyttelyä varten Tukholmaan[658]. Jung sai värillisiä lankoja tähän kudokseen Suomen Käsityön Ystäviltä ja Liljevalchsin taidehallin näyttelykomissaari Stig Björkmanilta[659]. Kuva PF.

[656] Parry 1988, 28.
[657] DM, DJ ark. kudontakortti 357.
[658] Dora Jung, 2.4.1974 (IÖ ark). Katoamattomuus oli merkittävässä asemassa myös myöhemmissä Dora Jungin näyttelyissä, eikä hän halunnut myydä tätä versiota. Dora Jung lahjoitti Katoamattomuus-kudoksen Designmuseolle testamentissaan. (Museonjohtaja Jarmo Peltosen kirje Kristiina Jungille 11.3.1981.)
[659] Kirjeenvaihto lankojen saamiseksi Liljevalchsin taidehallin näyttelykomissaarin Stig Björkmanin kanssa 2.4.1946; 29.5.1946.

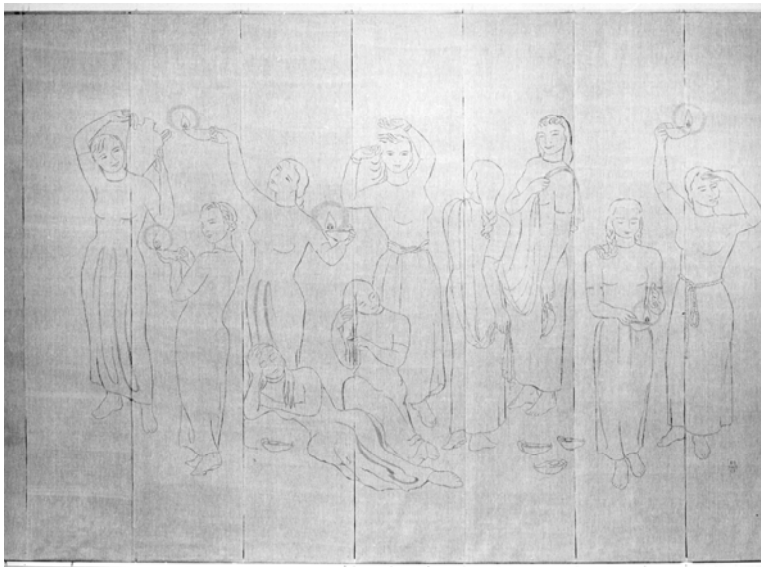
Jungin damastit siirtyivät vähitellen toisen maailmansodan loputtua pois klassisen damastin määritelmästä. Katoamattomuus-tekstiilissä jo monia damastille kuulumattomia ominaisuuksia: siinä on pujotusta, joten sen kuvio ei ole näkyvillä kankaan toisella puolella samanlaisena. Kuvio ei myöskään tule esille valkoisen ja kiiltäväksi mankeloidun damastin tavoin valo-varjo -efektillä. Lisäksi damasti nousi seinälle. Edelleen kuviot muodostuivat jollakin tavalla toistuvina, mutta siihenkin oli tulossa muutos.

5.2 Piirroksellisuus damastissa

”1948 Fritt över hela bredden”

Vuonna 1948 Dora Jung kirjoitti pystyvänsä valmistamaan damasteja ”vapaasti” yli kankaan pinnan. Tästä alkoi Dora Jungin damastikuvioiden uudenlainen aika. Kuvion jatkuessa ja muuttuessa koko kankaan alalla, tuli kuviokohdat nyt poimia jokaisen kuteen kohdalla koko kankaan leveydeltä. De visa och de fåvitska – Viisaat ja tyhmät neitsyet tai Kymmenen neitsyttä valmistui vuonna 1948. Tässä damastissa kuvio ei jatku ainoastaan yhden kankaan leveydeltä, vaan se jatkuu yli seitsemän kankaan leveyden[660]. (Kuva 40.) ”Kudoin Kymmenen neitsyttä Gunnel Nymanin ja minun Göteborgin näyttelyymme vuonna 1948. Näyttelytila oli niin valtava, että se vaati ison työn ja näin syntyi Kymmenen neitsyttä.”[661] Dora Jung haki avustusta tätä näyttelyä varten. Hakemuksessaan hän kertoi asettavansa näytteille 6 metriä leveän ja 3,6 metriä korkean pellavatapetin, De tio Jungfrurna, ”hyväksikäyttäen damastitekniikkaa jollaista ei koskaan aikaisemmin ole käytetty”**.** Lisäksi Dora Jung kirjoitti jo tehneensä 4 kuukautta työtä tämän näyttelyn hyväksi ja että 50.000 mk avustus peittäisi osan valmistuskustannuksista, joiden hän arvioi nousevan 70.000 mk:aan.[662]

[660] Koko kudos muodostuu yhdeksästä eri kankaasta, mutta kuviota on seitsemässä keskimmäisessä kankaassa.
[661] Dora Jung 1980. (Valkea kyyhky).
[662] DM, DJ ark (2007) : Ansökan, Svenska Folkpartets Centralstyrelse, Helsingfors den 18 januari 1948. Hakemuksen tekstissä kohta: ”*utnyttjande damasttekniken på ett aldrig förut använt sätt*”.



Kuva 40. Kymmenen neitsyttä, Viisaat ja tyhmät neitsyet (De tio Jungfrurna / De visa och de fåvitska), 1948, damasti, 600 x 360cm, kutoja Ellen Silferberg. Kuva PF.

Dora Jung ja Ellen Silferberg valmistivat kudoksen yhteistyönä siten, että Dora Jung toimi ”vetopoikana” poimien oikeat vetonyörit ja Ellen Silferberg kutoi. Näiden kangaspuiden loimi oli rakennettu niin, että kuvio olisi kääntynyt keskeltä peilikuvaksi, kuten esimerkiksi Katoamattomuus-kudoksessa. Siksi he kutoivat koko teoksen kangaspuiden toisessa reunassa. Dora Jung ja Ellen Silferberg olivat tavallaan vahingossa, kokeiluja kangaspuissa kutoessaan ymmärtäneet, kuinka voidaan saada aikaiseksi toistumattomia damastikuvioita.[663] Klassisen damastin historiassa tämä ei ollut uutta. Jo Passhier Lammertijnin 1600-luvun damasteissa voi nähdä toistumattomia kuvioita (kuva 10). Uutta se oli Suomessa 1800-luvun puolivälistä asti vaikuttaneen kotiteollisen damastin toistuvien kuvioiden historiassa. Kymmenen neitsyttä toteutettiin pitkinä kankaina, jotka leikattiin kolme metriä korkeiksi kappaleiksi. Oikeassa järjestyksessä, tiiviisti vierekkäin asetettuina ne muodostavat yhden, jatkuvan kuvan. Se oli kangaspuissa kudottu palapeli, joka vaati onnistuakseen hyvin tarkan suunnitelman. Kudosta varten valmistettiin ruutupiirrokset, joiden pituus oli

[663] LJ-P. Dora papper. Dora Jungin esitelmäluonnos; Öhrstedt 1985, 14.

yhteensä 16 metriä[664]. Myös kudetiheyden tuli pysyä samana, sillä muuten ohuet kuvioviivat eivät olisi kohdistuneet oikein.

Vaikka Dora Jung oli omastakin mielestään saanut aikaan jotakin ennen näkemätöntä, hän ei ollut teokseen tyytyväinen. Hän katsoi, ettei ”tekstiilin luonne” tullut teoksessa tarpeeksi esille ja ohuessa pellavakankaassa, jonka väritys oli vaalea, eivät kuviot tulleet näkyviin[665]. Hän kuvaili myöhemmin (1967) omaa luomistyötään tämän teoksen valmistumisen jälkeen näin:

> Ensiksi olin eniten innostunut saamaan esille kuvioita… Kymmenen neitsyen jälkeen, joka näytti vain piirrokselta eikä kudokselta, ja sitä paitsi sai eloa vain tietyssä valaistuksessa, heräsi kiinnostukseni rakenteeseen ja vähitellen myös väriin. Tekstiilin ilmaisuarvo on näiden molempien tekijöiden yksimielinen summa. Minun pitää aina päästä selkeyteen siitä minkä materiaalin ja rakenteen avulla sommittelu muodostetaan ennen kuin voin tehdä sen. [666]

Samassa yhteydessä hän kirjoitti lisäksi menneensä tahdonvoimassaan ehkä jopa liian pitkälle valmistaessaan damastia, jonka kuviot eivät toistu[667]. Elsa Gullberg kutsui Dora Jungin pitämään näyttelyä galleriassaan 1948 ja esitteli teosta ruotsalaisessa Form-lehdessä. Gullbergin mukaan Jung ”oli sisäisen visuaalisen kuvan voimalla nujertanut kudontatekniikan vastaanhangoittelun voidakseen toteuttaa näkemyksensä ja teknisellä keksimiskyvyllä pystynyt aikaansaamaan omaperäisen ja saumattoman kokonaisuuden”.[668] Tällä lauseella Gullberg liitti Dora Jungin damastin suunnittelijoiden joukkoon, jossa on nähty jo 1700-luvulta alkaen olleen sekä teknikkoa että taiteilijaa.

Dora Jung seurasi klassisen pellavadamastin linjaa säilyttäen teoksessaan valon ja varjon kontrastilla esiin tulevan kuvion. Myös kudoksen loimi ja kude olivat samaa, vaaleaa väriä[669]. Juuri nämä seikat eivät kuitenkaan olleet Jungin mielestä onnistuneita teoksessa, jossa koko kuvion näkeminen myös yhdellä kertaa olisi merkityksellistä[670]. Teos oli kudottu klassisen damastin perinteen mukaisesti ruutupiirrosta seuraten ja

---

[664] Öhrstedt 1985, 14.
[665] Dora Jung 1967 (IÖ ark).
[666] Öhrstedt, 1985, 68; Dora Jung 1967 (IÖ ark).
[667] Öhrstedt 1985, 25.
[668] Gullberg 1948. Kollega på visit. FSS 5/ 1948, 78–79. Form Svenska Slöjdföreningens tidskrift.; Vuonna 1985 ”Viisaat ja tyhmät neitsyet” myytiin Kallion seurakunnalle. Sen sijoituspaikaksi tuli Kallion seurakuntakoti, jossa se on edelleen.
[669] Prihan mukaan lankojen vaalea punertavanharmaa väri oli ehkä värjätty cohenille-värillä kylpyammeessa. (Priha 1983, 43).
[670] Vrt valkoisen pellavadamastin kuvioiden esiintulon merkitys nimenomaan asteittain liikkuvan tai elävän valon välityksellä.

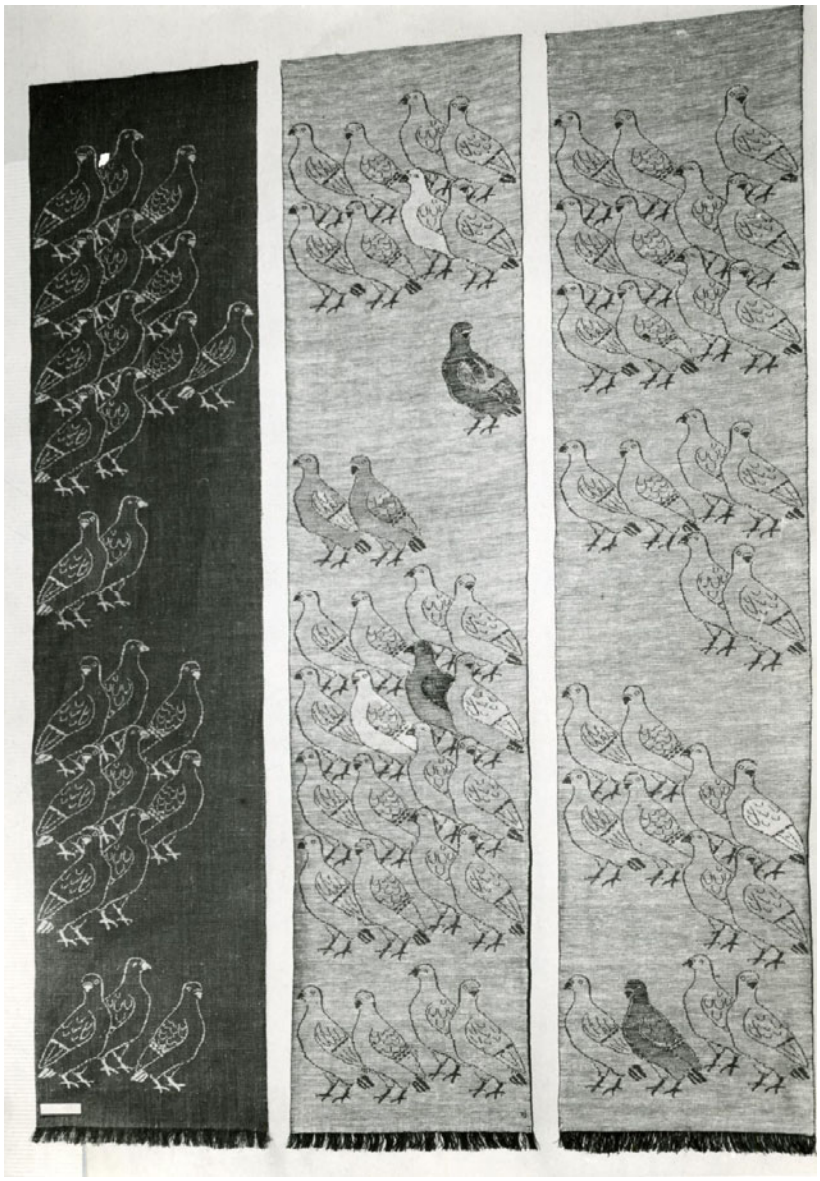
hyvin vaalealla värillä. Klassisen damastin kuvastossa Kymmenessä neitsyessä oli uutta jatkuva ja viivamainen kuva, joka levittäytyi ilman minkäänlaista kuvatoistoa yli kankaiden pinnan. Jung ei hyödyntänyt teoksessa damastille tyypillistä kaksipintaisuutta. Damastin historian kannalta tämä voidaan nähdä damastin typistämiseksi ”pelkäksi” viivaksi. Suomalaisessa damastin kudonnassa ja aihemaailmassa 1800-luvulla alkanut taantuma oli muuttunut radikaalisti toisenlaiseksi. Jungin tie pois toistuvien kuvioiden damasteista kesti 16 vuotta.

On mielenkiintoista, että Dora Jung lopetti analyysinsä kehitysaskeleistaan vuoteen 1948, vaikka hän kirjoitti sen 19 vuotta Kymmenen neitsyttä -damastin kudonnan jälkeen. Ovatko hänen kudoksensa siis ainakin vuoteen 1967 toisintoa tästä kudontatavasta?

Kymmenen neitsyttä -kudoksen jälkeen Dora Jung suunnitteli uudestaan Piazetta -damastin. Venetsialainen aukio[671] lintuineen muuttui suomalaisiksi kyyhkysiksi 1950, ja kolmeosainen kudos sai nimekseen Kyyhkyjä (kuva 41). Toisin kuin Kymmenessä neitsyessä, kuvio ei jatku suoraan toiseen kudokseen vaan jokainen kolmesta kudoksesta voidaan nähdä myös omana tekstiilinä. Tyytymättömyys Kymmenen neitsyttä -damastin kuvioiden, tässä tapauksessa damastiviivan, esilletuloon sai ehkä aikaan sen, että tässä teoksessa hän valitsi loimilangaksi mustan pellavalangan ja sai tällä tavoin kuviot näkymään selkeästi. Lisäksi kyyhkyihin on saatu värillisyyttä pujottamalla joihinkin kuvioihin rohdin- ja silkkilankaa[672], kuten Katoamattomuus-kudokseen 1946. Damastin kaksipuolisuuden ansiosta on yksi Kyyhkyjä-kudoksista voitu kääntää toisin päin, jolloin kuteena oleva vaalea rohdin muodostaa damastikuvion pohjan ja musta pellavaloimi kyyhkyset. Tämä edusti uudenlaista ajattelua. Damastin määritelmässä damastikankaan kuviot muodostuivat kudesatiinialueista ja pohja oli loimisatiinia. Käsityöllisen damastin toistuvat kuviot olivat iskostuneet myös taidekriitikko Eila Pajastien mieleen. Hän kirjoitti Kyyhkyjä-kudoksesta (1956):

> Sen sijaan, että [Dora Jung] täyttäisi eri kuvioiden rivit säännöllisin välein, hän on ryhmitellyt ne vapaasti. Näin on syntynyt vapaiden, tyhjien pintojen ja kuvioryhmien vuorovaikutus, joka ei ole enää pelkän damastin hallinnan ulottuvilla, vaan edellyttää hyvää taiteellista vaistoa.[673]

[671] DM. DJ ark. Käsinkirjoitettu muistio. Dora Jung: ”Jag tänkte på Venedig när jag komponerade mönstret.”
[672] DM. DJ ark. Kudontakortti 501.
[673] Pajastie1954, 55–56 (Ark).



Kuva 41. Kyyhkyjä (Duvor), 1950, damasti ja kudepujotus. Kortiston mukaan vuoden 1950 Kyyhkyjä -damastin kutoja on ollut Dora Jung.[674] Kyyhkyjä valmistui 1950 Taideteollisuusyhdistyksen 75-vuotisnäyttelyä varten. Seuraavana vuonna Jung lähetti teoksen Milanon triennaaliin, jossa se palkittiin Grand Prix -mitalilla.
Kuva Tuovi Nousiainen.

[674] DM. DJ ark. Kudontakortti 501: väverska: Jung. Materiaaleina:" linngarn, blårgarn, silke o linne till snärjing".

Jos Kymmenen neitsyttä -kudos oli lähes lyijykynämäisen piirroksellinen, sai Kyyhkyjä-kudos ruotsalaisen Arthur Haldin nimittämään Jungia ”kiinalaiseksi tushikutojattareksi”[675]. Vuonna 1951 Dora Jung suunnitteli Pohjan kirkkoon vihreän antependiumin, Neljä Evankelistaa. Tässä damastissa Dora Jungin piirroksellisuus, ”kynä” ja ”tussi”, oli vaihtunut voimakkaampaan ilmaisuun. Hän itse on sanonut halunneensa kuvioiden olevan ”kuin kiveen kaiverrettuja”[676].

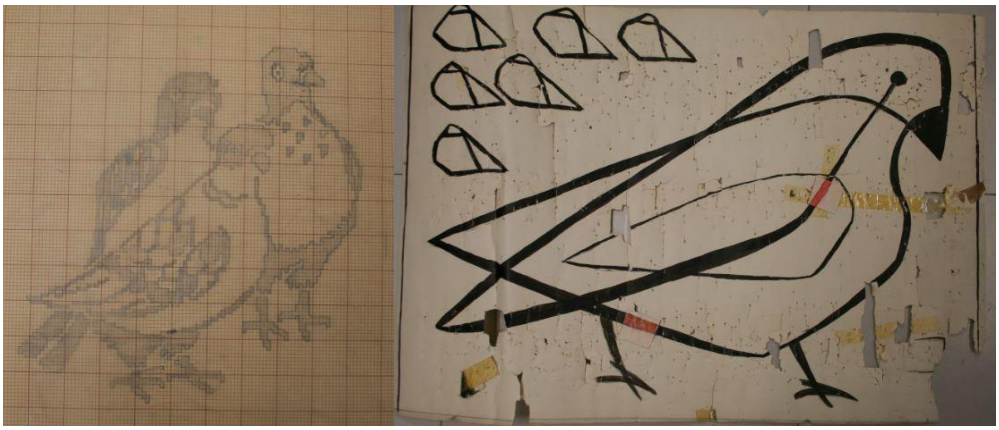
Työtavan muutos: ruutupaperista ääriviivakartonkeihin 1953

Satojen vuosien ajan käytetyt ruutupiirrokset (mise en carte, point paper plan) jäivät Dora Jungin kutomossa tarpeettomiksi sen jälkeen, kun hän oli suunnitellut suurikokoisen, 20 x 7 m, esiripun Svenska Handelshögskolanille vuonna 1953[677]. Tämä ajatus on tullut esille tutkimukseni aikana monista lähteistä. Oli siksi yllätys huomata, että esirippu oli kudottu täkänä-tekniikalla[678]. Vaikka Jung havaitsi ruutupiirrosten olevan turhia täkänän kudonnan yhteydessä, hän siirsi ajatuksen damastiin.

Esirippu koostui yhdestätoista kudoksesta ja niiden kuvio muodostui kookkaista siksak-viivoista. Paksujen, laajasti kankaan pintaa halkovien viivojen pikkutarkka ruuduttaminen olisi ollut työlästä. Valkoiselle kartongille piirretyt kuvioiden ääriviivat olivat kuvioiden kasvaessa ja kudostiheyksien harvetessa tarpeeksi selkeitä kutojan seurattavaksi. Tämän huomion tehdessään Dora Jung säästi paljon aikaa. Kuten hän itse sanoi: ”Esiripun korkeus oli syy tähän työmäärää säästävään askeleeseen, joka oli alku vapaammalle kuvion suunnittelulle, siis tällainen sattumanvarainen ratkaisu yhteen ongelmistani.”[679]

Nämä pelkin ääriviivoin piirretyt työpiirrokset asetettiin kudottaessa loimen alle. Työpiirrokset tehtiin paksulla tussilla suoraan kartongille (kuva 42). Ääriviiva-kartonkien käyttö loimen alla on ominaista kuvakudos-tekniikassa, jossa on tyypillisesti harva loimi. Kartonkien ääriviivat näkyvät silloin helposti loimen alta ja kutojan on vaivatonta seurata niitä. Damastien yhteydessä tämä oli uutta. Dora Jung piti tätä työtavan muutosta niin olennaisena, että hän on puhunut myös pelkästään kahdesta kaudesta: ”ruutupaperivuodet ja aika sen jälkeen”[680].

[675] Pajastie 1954, 55 (Ark).
[676] Dora Jung 1980: Valkea kyyhky.
[677] Öhrstedt 1985; Leppänen 1983, 9.
[678] DM. DJ ark. Kudontakortit 571 ja 575. Kortissa mukana kangasnäyte.
[679] Öhstedt 1985, 27. Esiripussa on vihreällä villapohjalla mustia silla-viivoja, kutojina Marita Mattsson ja Ingrid Malmström. DM. DJ ark. kudontakortit 571, 573, 575.
[680] LJ-P ark. Dora papper. Päiväämätön esitelmäluonnos.



Kuva 42. Vasemmalla osa Piazetta-kudoksen ruutupiirroksesta ja oikealla ääriviiva-kartonki lintu-aiheista kudosta varten. Kuvat PF.

Vuonna 1953 Dora Jungin ”perinteisestä damastista” oli jäljellä enää loimi- ja kudevaltaisen sidoksen vaihtelulla aikaansaatu kuvio, joskin värierot loimen ja kuteen suhteen olivat merkittäviä. ”Perinteinen damasti” näyttää olleen Dora Jungille, mutta myös muille ajan tekstiilitaiteen vaikuttajille, pienien kuvioiden toistumista kankaan pinnalla. Tämä viittaa jo aikaisemmin heränneeseen huomioon suomalaisen damastiopetuksen- ja kangaspuiden valikoiman rajoittuneisuudesta. Damasti ymmärrettiin loimi- ja kudevaltaisen sidoksen vaihtelulla aikaansaaduksi kuviolliseksi pellavakankaaksi, mutta keinot kuvioiden muodostamiseen olivat vähäiset.

5.3 Pintarakenteinen johdettu damasti ja kuvakudos

Vaikka Dora Jungin suunnittelemat vahvaa viivaa ja värillisiä kudepujotus-alueita sisältäneet johdetut damastit saivat ihailua ja kiitosta, hän siirtyi eteenpäin. Ensimmäiset värilisäyksenä tehdyt kudepujotukset 1946 pysyivät vielä sileänä damastin pinnassa. Kymmenen neitsyttä -kudoksen (1948) jälkeen hän sanoi kiinnostuksensa heränneen rakenteeseen ja vähitellen myös väriin. Kuitenkin vasta 1955 valmistunut Ruukkuja oli ensimmäinen kudonnainen, jossa ”kuvio muodostuu ainoastaan erilaisista pinnoista eikä viivoista”.[681]

Ruukkuja-damastissa on sinimusta rohdinloimi, kuteet punaista, violettia, ruskeata, mustaa ja värjäämätöntä käsinkehrättyä rohdinta[682].

[681] Esim. DM, DJ ark. 2007: Mina Skrivningar, 3.4.1972.
[682] DM. DJ ark. Kudontakortti 657.

Damastikuvioihin on lisätty eriväriśiä kudelankoja pujottelemalla ja saatu aikaan eri struktuurisia pintoja. Dora Jung alkoi käyttää kiertopujotus-tekniikasta tuttua kuviolangan kiertoa loimilankojen ympäri erilaisin menetelmin[683]. Hän otti heti käyttöön oman pujottelutapansa, joka vaihtelee hänen kudoksiensa pinnoissa[684]. (Kuva 43.) Kutojien ja Dora Jungin oma kieli, ”Påtråd, håpptråd, medtråd, en och en” kohdistui tähän eli kiertopujotuskuteen erilaisiin pujottelutapoihin. Jung halusi kudoksensa pintaan struktuuria ja käytti silti edelleen loimi- ja kudesatiinia kudoksiensa perustana, loimisatiinin muodostaessa kudoksen pohjan. Kudonnallisesti hän toimi edelleen samalla tavalla kuin vuodesta 1948, mutta kuviokohtaan lisättiin paljon kiertopujotusta. Jungin kudoksissa alkoi näkyä suomalaisen taideteollisuuskeskustelun mukaista tekstiilien rouheaa pintaa ja materiaalista ilmaisuvoimaa.

Kuteen kiertopujottelu jo valmiiksi työlään damastin pintaan lisäsi damastien kudontaan kuluvaa aikaa entisestään. Tämä vaikutti tietenkin myös kudosten hintaan[685]. Dora Jung halusi näyttää, kuinka saman kuviomallin voi kutoa ja varioida eri tavoilla ja kuinka ne näin välittävät erilaisia kuvavaikutelmia katsojille[686]. Näin syntyi Näkinkenkä-sarja, kuin pedagogiseksi näytteeksi hänen käyttämänsä tekniikan vaikutuksista (kuva 44). Sarja esiteltiin ensimmäisen kerran hänen yksityisnäyttelyssään Artekissa 1957.

Näkinkenkä -sarjan kaikki neljä kudosta ovat kooltaan samansuuruisia, 55 x 58 cm, ja peruskuvioltaan samanlaisia. Ero on ainoastaan lisäkuteen pujottelun määrässä. Näkinkenkä I (7.000 mk) on kudottu mustaan rohdinloimeen valkoisella pellavarohdin kuteella damastikudoksena. Näkinkenkä II:een (11.000 mk) on tämän lisäksi pujoteltu kaksi värialuetta ja näkinkenkiä on raidoitettu kudepujotuksilla. Näkinkenkä III:ssa (14.000 mk) näkinkengät on kokonaan pujoteltu erillisellä kuviolangalla ja versiossa IV (25.000 mk) rohdinlanka on vaihdettu ohuempaan pellavalankaan ja sekä damastin pohja, että näkinkenkä-kuviot on pujoteltu kokonaan lisäkuteella.[687] Tämä viimeinen versio on kuvakudos ”bildväv”, eikä enää damasti missään määritelmässä. Palaan myöhemmin uudelleen tähän huomioon.

---

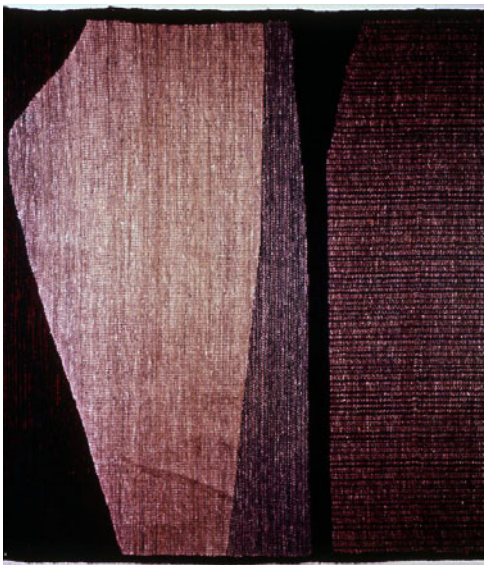
[683] Kiertopujotus eli soumak, (ruotsiksi snärjväv) on tekniikka, jossa kude kiertopujotellaan loimilankojen ympäri. Kudonnaisessa voi olla myös erillinen pohjakude ja sen lisäksi erillinen kiertopujotuskude. Kiertopujoteltavan kuteen ei tarvitse kulkea loimen reunasta reunaan, vaan se voidaan pujotella halutulla värillä, valitulla kiertomenetelmällä kuvion haluttuun kohtaan. (Strömberg et al. 1974, 77).

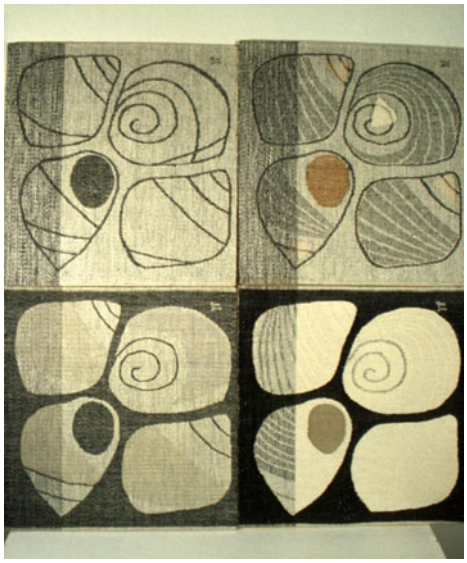
[684] Dora Jung 6.9.1969 (IÖ ark).

[685] Dora Jungin kerrotaan saaneen innoituksen valmistaa Näkinkenkä -sarja, koska ihmetys samanlaisten kuviotekstiilien eri hinnoista oli aiheuttanut ihmetystä.

[686] Öhrstedt 1983, 35.

[687] Hintatiedot vuoden 1957 Artekin näyttelyn kudos-luettelosta; DM. DJ ark. Kudontakortti 737.





Kuva 43. Ruukkuja (Krukor), 1955, loimi- ja kudesatiinipohja, kiertopujotus, valkaisematonta ja värjättyä käsinkehrättyä pellavaa, 145 x 133cm, kutojat Marita Mattsson, Ingrid Malmström ja Dora Jung. Röhsska Konstslöjdmuseet. Kuva Pietinen, DM kuva-arkisto.
Kuva 44. Näkinkenkä-sarja (Snäckor), 1957, yhden kudoksen koko 55 x 58 cm, ylhäältä oikealta alas vasemmalle: I, II, III ja IV, kutoja Marita Mattsson. Kuva Aimo Hyvärinen, DM kuva-arkisto.

Lisää väriä

Dora Jung sai Brummerilta (1938) kritiikkiä väriensä käytöstä, ja vielä 1949 Brummer kommentoi värittömien damastien olevan Jungin vahvimpia puolia. Amerikkaan kohdistuneen kahden kuukauden Ford-stipendiaatti-matkan jälkeen 1958 kirjoittamassaan matkakertomuksessa Jung painotti värien löytämisen iloa[688]. Quattro-kudos 1960 on ensimmäinen teos, jossa Dora Jung otti käyttöön suuren määrän värillisiä kudelankoja ja pujotteli niitä kuvioihin. Tätä kudosta luonnostellessaan hän on kertonut käyttäneensä ensimmäistä kertaa sisarensa Ulrican tyttärellä näkemiään väriliituja[689]. Quattro, toiselta nimeltään Neljä suurta, -teoksen Jung

[688] DM. DJ ark. (2007): Matkakertomuksia: The American-Scandinavian Foundation, 1958. (Dora Jung).
[689] Esim. Dora Jung 18.9.1970 (IÖ ark)

suunnitteli 1960 Milanon triennaalia varten[690]. Sisustussuunnittelija ja muotoilija Antti Nurmesniemi (1927–2003) oli tuolloin Suomen osaston sisustusarkkitehti ja toivoi, että Dora Jung suunnittelisi 2 x 2 metriä suuruisen kudoksen. Jung oli kysynyt Nurmesniemeltä: ”Vad skall jag väva“, jolloin hän oli osoittanut Jungille pientä suunnitelmaa, jossa oli pulloja[691].

Aikalaiskirjoituksissa puhuttiin Dora Jungin omasta tekniikasta jo hyvin varhaisessa vaiheessa[692]. Dora Jung alkoi itse nimittää tätä pintarakenteista damastia, joka aikaansaatiin damastikuvioihin lisätyillä kiertopujotuksilla, ”uudeksi tekniikaksi”[693]. Se sai kuitenkin vielä uuden nyanssin.





Kuva 45. Quattro / Neljä suurta,(De Fyra Stora) 1960, 200 x 168 cm, kutoja Marita Mattsson. Jung on selittänyt teoksen neljä pulloa kuvaavan ajan poliittisia suurmiehiä tai valtioita: Ranska, Englanti, Amerikka, Neuvostoliitto. Siitä kudoksen toinen nimi.[694] Kuva Pietinen, DM kuva-arkisto. Vieressä luonnos. Kuva PF.

[690] Dora Jung 18.9.1970 ja 2.4.1974 (IÖ ark); DM. DJ ark. Kudontakortti 874.
[691] Dora Jung 18.7.1970 (IÖ ark).
[692] Esim. Gullberg 1948, 78–79 (Form); Pajastie 1954, 55–59 (Ark).
[693] Dora Jung 18.9.1970 (IÖ ark).
[694] Mattsson 26.4.2007; Priha, suullinen tiedonanto 2010.

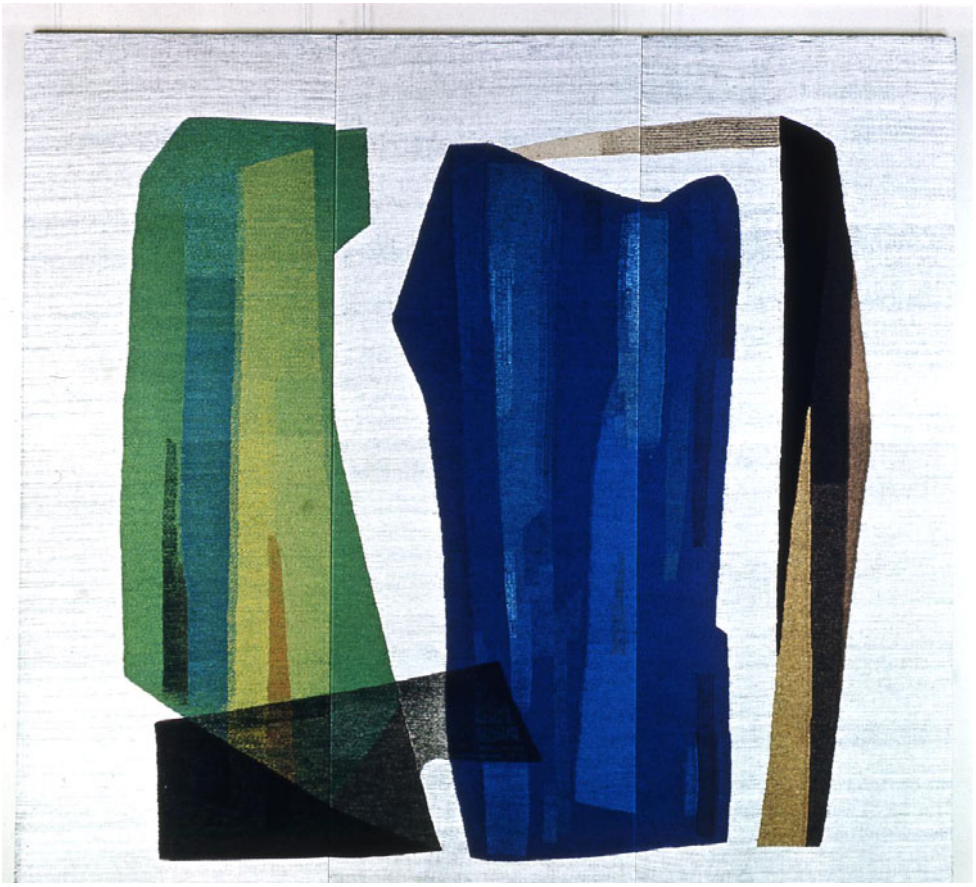
5.4 Reliefi johdetussa damastissa

Uusi tekniikka sai jatkoa Portti Saimaalle kudoksessa (kuva 46). Dora Jung rakensi reliefivaikutelman kahden väripinnan reunoille kiertopujotuksella. Lähtökohtana hänellä tässä teoksessa oli kuusivartinen satiini.[695]

Reliefin määrä kasvoi vähitellen Dora Jungin kudoksissa. Vuonna 1970 valmistui Tammikuu 1970, jota lähes heti alettiin kutsua nimellä Biafra. Biafran tekniikka on sama, jonka Dora Jung aloitti Portti Saimaalle -teoksen kohdalla. Biafra on kokonaan pujoteltu toisin kuin Portti Saimaalle, jossa on tasainen damastin loimisatiini-pohja. Biafrassa hän hyödynsi reliefivaikutusta monistuneissa, toinen toisensa takana olevien lasten korvien erottamisessa toisistaan luoden illuusion tilasyvyydestä. Berthe Forchhammer kertoi kutoneensa pienikokoista, 0,49m x 0,64m, Biafraa kahdeksan päivää ja käyttäneensä siihen 33 erilaista väriyhdistelmää. Jokainen väriyhdistelmä koostui kahdeksasta langasta.[696]

Jung käytti edelleen kudoksistaan nimitystä ”johdettu damasti“ tai ”kuvakudos”. Biafrassa ei voi nähdä mitään damastille ominaista piirrettä. Sen sijaan kuteen peittäessä kokonaan loimen ja mahdollisuus reliefin tai reikien käyttöön tekee Biafrasta kuvakudoksen, bildväv. Kuvakudos tuli esiin jo 1957 Näkinkenä-sarjan yhteydessä, mutta Jung ei katsonut suunnitelleensa silloin kuva-kudosta. Dora Jungin damastit muuttuivat monipolvisen muutosprosessin jälkeen ikään kuin huomaamatta kuvakudoksiksi. Tämä on mielen-kiintoinen huomio, sillä esimerkiksi 1958 hän nimenomaan sanoi, ettei haluaisi tekstiilejään nimitettävän kuvakudoksiksi[697]. Biafran jälkeen Jung suunnitteli Kallion lohkare -kudoksen (Urbergsblock), jossa hän omien sanojensa mukaan meni vielä pidemmälle ja käytti sekä kude- että loimiefektiä, mutta myös reliefivaikutusta[698]. Varioimalla langan laatua, paksuutta ja värejä, lisäämällä samaan viriöön monta eriväristä kudetta Dora Jung kasvatti kudoksiensa struktuuria. Pelkistetyt kuva-aiheet levittäytyivät kuvakenttinä, väreinä ja reliefimäisinä pintoina, ei viivoina saati toistuvina kuvioina. Aaltoleikki langalla -kudos on nimeään myöten esimerkki tästä (kuva 49). Vaikka kudoksessa on pujotuksia ja reliefiä, siinä näkyy myös punaista loimisatiini-aluetta ja keltaiseksi kudottua kudesatiinia.

[695] 18.9.1970 (IÖ ark); DM. DJ ark. Kudontakortti 1213 ja erillinen kokeiluloimi 1196.
[696] Berthe Forchhammer 11.3.2008; DM, DJ ark. Kudontakortti 1455.
[697] Aarnio 1958, 18–21 (Kk).
[698] Dora Jung 2.4.1974 (IÖ ark). Kallion lohkare, 1970, 36 x 36cm, kutoja Marita Mattsson (kudontakortti 1409).



Kuva 46. Portti Saimaalle (Porten till Saimen), 1965, 307 x 297 cm, kutojat Agnes Sohlberg ja Marita Mattsson, omistaja Suomen Pankki. Dora Jung oli kuullut Mikkeliä sanottavan Saimaan portiksi, mistä hän sai idean teoksensa nimeen. Kudoksen sommittelu on täysin abstraktinen, mutta hän on sanonut sinisen alueen kuvaavan Saimaata, vihreän metsää ja viljelyksiä. Musta alue kudoksen ala-osassa on teollisuutta. Kapea, terävä osa kuvaa rajaa ja sotia.[699] Teos on siirretty Kuopion aluekonttoriin.
Kuva DM kuva-arkisto.

[699] DM. DJ ark (2007). Mina skrivningar, 3.4.1972.

Dora Jung sisällytti suomalaista taidekäsityö-ideologiaa damastin traditioon tehden sen hyvin omintakeisesti myös muita kudostekniikoita hyväksikäyttäen. Damasti oli historian perspektiivistä tunnusomaista pöytätekstiileissä ja sisustustekstiileissä. Näkyvätkö Jungin uudistukset damastin kuvioinnissa, pintastruktuurissa ja työskentelytavassa myös hänen sisustustekstiileissään?





Kuva 47. Lähikuva kudoksesta Tammikuu 1970 / Biafra, kuvakudos, 120 x 150 cm, kutoja Marita Mattsson[700]. Kuva PF.
Kuva 49. Aaltoleikki langalla (Vägspel med garn), 1972, kutoja Marita Mattsson[701]. Kuva Aimo Hyvärinen, DM kuva-arkisto.

[700] Luvun 8.4. lopussa kuva Biafrasta kokonaisuudessaan.
[701] DM. DJ ark. Kudontakortti 1468.

6 KUTOMON TUOTANTOA — DAMASTI SISUSTUSTEKSTIILEISSÄ

6.1 Tekstiilikategoriat ja loimien vuosittaiset määrät

Kutomon tuotannon tarkastelussa tärkeimpänä lähteenä on Dora Jungin kudontakortisto (1751 korttia) vuosilta 1939–1981[702]. Kortiston jaottelu tekstiiliryhmittäin ja loimien laskeminen on jo sellaisenaan tämän tutkimuksen tulos, joka antaa aiempaa moniulotteisemman kuvan Jungin kutomon tuotannon monipuolisuudesta ja painopisteistä eri vuosina ja vuosikymmeninä. Edellisten lukujen esiintuomien tulosten ja ajatusten valossa keskityn kutomon tuotannossa erityisesti sisustustekstiilien analysointiin. Näkyvätkö Jungin kudonnalliset käännekohdat, jotka näyttivät kohdistuneen lähinnä taidetekstiileihin, myös sisustustekstiileissä? Mielenkiintoista on myös seurata kokeiluloimien lukumäärän kasvua. Niitä kudottiin erityisen runsaasti 1960- ja 1970-luvulla. Jaottelu on liitteessä kaksi ja taulukko 10 kokoaa loimien määrät.

Taulukko 10. Dora Jungin kutomossa rakennettujen loimien määrä 1939–1981.

Metreittäin kudotut kankaat, loimet[703]644 kpl	**Sisustustekstiilit, loimet 387kpl**	**Taidetekstiilit, loimet 95 kpl**	**Kirkkotekstiilit, loimet 371 kpl**	**Kokeilu loimet, 165 kpl**
Huonekaluk. 249	Seinätekstiilit 180	Vapaat taidet. 56	Muut 191	
Verhok. 204	Pöytätekstiilit 156	Uniikkitekst. 24	Messukasukat 100	
Valaisink. 99	Matot 28	Esiriput 15	Antependiumit 80	
Radiokankaat 55	Kodintekstiilit 23			
Vaatetusk. 37				

Dora Jungin koko tuotannossa (liite 2) näkyvät selkeästi edellisissä luvuissa kuvatut Dora Jungin uraelämän muutokset, kuten näyttelyt ja niiden tuomat tilaukset. Näyttelyvuodet (liite 1) erottuvat joko vuotta aikaisemmin tai samana vuonna näyttelyn kanssa kudottujen tekstiililoimien määrässä. Esimerkiksi Amos Anderssonin taidemuseossa ollut yksityisnäyttely 1968 näkyy vapaat taidetekstiilit -kategoriassa (12 lointa), ja vuonna 1969

[702] 1930-luvulla ei Jungin kudontakortisto ollut vielä käytössä. Vuosi 1981 oli poikkeuksellinen. Silloin kudottiin Jungin kuoleman jälkeen kesken jääneet Espoon Olarin kirkon tekstiilit valmiiksi.
[703] ”Metreittäin kudotut kankaat” tarkoittaa tässä metreittäin myytäviä kankaita ja on vastakohta kappaletuotannolle.

seinätekstiili-kategoriassa (15 lointa)[704]. Myös Jungin yksityisnäyttely Tukholmassa Hässelbyn linnassa vuonna 1974 oli menestys, jonka jälkeen Jung sai yksityishenkilöiltä 59 kudostilausta[705]. Tilauksia kudottiin vuosina 1974 (14 lointa) ja 1975 (6 lointa). Kirjanpidon mukaan Jungin kutomo oli kannattavimmillaan 1964–1971. Se ilmenee erityisesti taidetekstiili-tilausten määrässä (38 lointa) ja kirkkotekstiili-tilauksissa (123 lointa). Edellisessä luvussa tuli ilmi Dora Jungin työtavan muutos pois työläistä ruutupiirroksista ja ääriviiva-kartonkien käyttöönotosta 1953 sekä tämän muutoksen suuri merkitys taidetekstiileissä. Vuosi 1953 ei näytä kuitenkaan merkinneen esimerkiksi jonkun tekstiilikategorian määrän suurta kasvua, kuten vaivalloisen vaiheen pois jäämisen jälkeen voisi olettaa. Tosin hän alkoi lisätä damasteihinsa yhä enemmän värillisiä alueita kudepujotuksena ja 1950-luvun puolivälistä alkaen kiertopujotusta, jotka hidastuttivat kudosten valmistusta. Sisustustekstiilien mukanaolo kortiston alkuvuosista 1939 aina 1970-luvun puoliväliin, ja seinätekstiilien osalta Jungin kuolemaan asti, avaa aikaisempaa käsitystä monipuolisemman kuvan Dora Jungin toiminnasta ja tuotannosta. Sisustustekstiilien tuotanto ei loppunutkaan 1950-luvulla, eikä edes 1960-luvulla kirkkotekstiilien ja uniikkitekstiilien tuotannon kasvaessa. Lisäksi metreittäin kudotut huonekalu- ja verhokankaat voidaan sijoittaa myös sisustustekstiili-kategoriaan, jolloin niiden määrä on yhteensä 840 lointa. Näin jaotellen sisustustekstiilit kattoivat noin 53 % koko Jungin kutomon tuotannosta (1586 lointa)[706]. (Liite 2.)

Myös yhteiskunnan muutoksia voi nähdä tuotantomäärissä ja painopisteissä. Pula-ajan loppuminen ja jälleenrakennusaika näkyvät kirkkotekstiilien määrän asteittaisena lisäyksenä 1940-luvun lopulta alkaen. Uniikkeja taidetekstiilejä ja esirippuja tilattiin Jungilta kasvun vuosina erityisesti 1960-luvulla. Toisaalta on mielestäni yllättävää, kuinka vähän sodan vuodet 1940–1945 näkyvät kutomon tuotannossa. Jungin kutomo pystyi toimimaan monipuolisesti ja tehokkaasti koko toisen maailmansodan aikana. Näinä vuosina kutomon tuotanto oli pääosin huonekalukankaissa (133 lointa), valaisinkankaissa (30 lointa) ja verhokankaissa (21 lointa), mutta myös pöytä- ja seinätekstiilejä, mattoja, ja kodin tekstiilejä valmistettiin. Lisäksi oli muutama taide- ja kirkkotekstiili (5 lointa) sekä vaatetuskankaita (5 lointa). Vain vuosina 1944 ja 1945 tuotanto oli suppeampaa. Silloin valmistui huonekalu- ja valaisinkankaita sekä joitakin

[704] Ks. jaotteluperiaatteet luvusta 1.4.
[705] DM. DJ ark. 2007: Jungin kirje indententti Birger Olssonille 12.8.1974.
[706] Kaikkien loimien määrästä 1751 on ensin vähennetty kokeiluloimet 165.

kodintekstiilejä ja muutama vaatetuskangasloimi, kaikkia yhteensä kahden vuoden aikana 86 lointa. (Liite 2.)

6.2 Metreittäin kudotut kankaat

Käsin kudotut kankaat olivat 1920-luvulta alkaen merkittävä tuoteryhmä alan pienyrityksissä, kuten esimerkiksi Helmi Vuorelman kutomossa ja Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen toiminnassa. Vuosina 1933 ja 1938 järjestettiin yhdistyksen toimesta kilpailut, joissa etsittiin laadukkaita ja edullisesti valmistettavia tuotteita ”metritavaran aikaansaamiseksi”. Vuosikymmenen lopulla yhdistys oli merkittävä kudottujen sisustuskankaiden tuottaja.[707] Malleja suunnitteli erityisesti Laila Karttunen, joka oli Suomen Käsityön Ystävien kutomon johtaja 1930-luvulla. Hänellä oli samanaikaisesti oma mallitoimisto.[708] Kodin sisustaminen sai Suomessa 1920- ja 1930-luvulla uusia näkökulmia rationaaliseen suuntaan. Kaupunkikodit tarvitsivat ajanmukaisia sisustustekstiilejä, ja tähän tarpeeseen vastasivat tekstiilien suunnitteluun ja kudontaan profiloituneiden pienyritysten toiminta joustavasti ja nopeasti. Myös Jungin kutomon tuotannossa oli ”metritavara”-kankailla suuri merkitys, erityisesti huonekalu- ja verhokankailla (liite 2).

6.2.1 Huonekalu- ja verhokankaita

Dora Jungin kutomon metreittäin kudottujen kankaiden tuotannon painopiste oli huonekalukankaissa vuoteen 1954. Kutomossa valmistui 16 vuoden aikana, 1939–1954, yhteensä noin 7900 metriä huonekalukangasta ja noin 500 metriä vuodessa[709]. Luku on samansuuntainen esimerkiksi Helmi Vuorelman kotikutomo -yrityksessä 1930-luvulla työskennelleen kutoja Hilma Kaukosen kudontamääriin. Svinhufvudin (2009) mukaan hän kutoi sisustuskangasta lähes 300 metriä vuodessa. Tosin Vuorelman kutomon toiminnassa oli mukana yli 100 kutojaa.[710] Verhokankaita valmistui vuoteen 1964, poikkeuksena sodan loppuvuodet. Uudelleen verhokankaiden tilauksia Jung sai 1970-luvun alkupuolella. Verhokankaiden valmistusmäärät kasvoivat Jungin kutomossa 1950-luvulla, jolloin verholoimien pituudet olivat keskimäärin 50 metriä. Verhokankaita kudottiin noin 130 cm

[707] Svinhufvud 2009, 112–114. Dora Jung palkittiin Suomen Käsityön Ystävien kilpailussa 1933, samoin Laila Karttunen, Elsa Kallio, Eva Anttila ja Karin Rydman (Svinhufvud 2009, 114).
[708] Peltovuori 1995, 14.
[709] Loimien pituudet olivat 1940-luvun aikana keskimäärin 30 metriä ja 1950-luvulla noin 50 metriä. Vuosina 1939–1949 valmistui 6150 lointa ja 1950–1954 valmistui 35 lointa eli noin 1750 metriä.
[710] Svinhufvud 2009, 106–107.

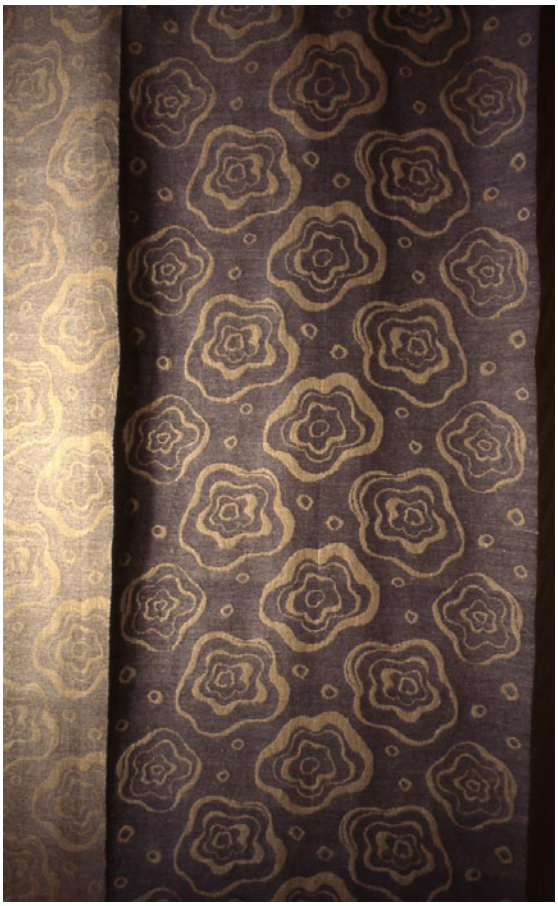
leveyteen kaikkina vuosikymmeninä, mutta loimien pituudet vaihtelivat (30–85 m). (Liite 2.)

Jung valitsi huonekalukankaidensa materiaaleiksi ennen toista maailmansotaa pellava-, puuvilla- tai sillaloimeen kudottua villa-, pellava- ja sillalankaa. Kankaissa saattoi olla monia eri lankalaatuja, mutta yleisin oli pellavaloimeen kudottu villalanka.[711] Myös Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä 1930 olleet damastina kudotut huonekalukankaat olivat joko pellava-villaa tai kokonaan pellavaa[712]. Verhojen materiaaleja ennen pula-aikaa oli ajan tavan mukaan monia, kuten puuvillaa, sillaa, kalastajalankaa sekä ”kirjonta-, frotee-, kiilto- ja teollisuuslankaa”. Vuoden 1939 korteissa mainitaan myös silkki ja ”jätesilkki”, eli lyhytkuituinen shappesilkki kudelankana. Sodan seurauksena säännöstely ja pula-aika vaikuttivat materiaaleihin ja Jung alkoi käyttää paperilankaa ensin pelkästään kuteena, mutta vuodesta 1943 myös loimena. Vuoden 1943 lopulla kutoja Ellen Silferberg valmisti ensimmäisen kokonaan paperilangasta kudotun huonekalukankaan[713] ja seuraavana vuonna lähes kaikki kutomon tekstiilit valmistettiin paperilangasta (kuva 50). Myös esimerkiksi Kauhavan kutomot -yritys ryhtyi teettämään paperilangasta ikkunaverhoja, seinävaatteita ja käytävämattoja jo vuonna 1942[714]. Paperilanka-kausi kesti Jungin kutomossa kolme vuotta ja heti sodan jälkeen hän sai hankittua verkostojensa avulla muitakin materiaaleja. Samassa huonekalukankaassa saatettiin käyttää 1940-luvulla useita eri materiaaleja kuten sillaa, villaa, hamppua ja rohdinpellavaa[715]. Jung alkoi käyttää 1950-luvulla yhä useammin luonnonmateriaaleja kuten pellavaa, puuvillaa ja villaa ja siirtyi niihin kokonaan 1960-luvulla.

Verhojen sidos oli paperilanka-kautena harvaksi kudottu palttina ja sen johdannaisia, mutta huonekalukankaissa hän käytti damastia. Kuten aikakauden damasteissa yleensä, niissä oli toistuva yksittäinen kuvio, ja damasti oli kaksipintainen ja kaksipuolinen. Kuvioaiheissa oli muistumia luonnosta. Loimitiheys esimerkiksi sillaloimeen kudotuissa paperilankadamasteissa oli 16 lankaa senttimetrillä ja 10 lankaa senttimetrillä paperilanka-kuteen suunnassa (kuva 52). Huonekalukankaita valmistui 1940-luvulla myös täkänä-kankaina. Täkänään Jung suunnitteli samalla tavalla toistuvia kuvioita kuin aikakauden damastikankaisiinsa (kuva 51). 1950-luvun kuluessa huonekalukankaiden damastikuvioinnin tilalle tuli

[711] DM. DJ ark. kudontakortit 1–65.
[712] Wollin 1930, esim. kuvat sivuilla 91, 101, 102.
[713] DM. DJ ark. Kudontakortti 203.
[714] Virrankoski 1994, 118.
[715] DM. DJ ark. Esim.kudontakortti 389.

yksinkertaisempaa kuviointia: raitoja, ruutuja tai kangas oli kokonaan yksivärinen. Sidoksina olivat esimerkiksi palttina, panama tai satiini.







Kuvat 50, 51, 52. Täkänä-kudoksinen Jäkälä (Lav) huonekalukangas vuodelta 1947. Kuva DM kuva-arkisto. Oikealla ylhäällä Dora Jungin paperilangasta kudottuja huonekalukankaita vuodelta 1944. Kuva Omin käsin -lehti 1944. Oikealla Jungin kudostilkku 5-vartisesta damastista, joka on kudottu keltaiseen sillaloimeen punaisella paperilangalla. Kuva PF.

Metreittäin myytävillä kankailla ei yleensä ollut nimeä, mutta Jungin huonekalu- ja verhokankaista kuitenkin muutama oli nimetty[716]. Kortistojen mukaan Jung suunnitteli 1940-luvulla ainakin Mossa- (Sammal), Reseda- ja Lehti- nimistä huonekalukangasta[717] sekä Krokus, Alppi, Ketju, Kiemura ja Nauha -nimisiä verhokangasmalleja[718] (kuva 53). Kaikki kankaat olivat damasteja. Osasyy nimeämiseen oli myös se, että Jung esitteli kankai-taan näyttelyissä.



Kuva 53. Verhokankaat Alppi ja Ketju, 1947. Kuva Aimo Hyvärinen, DM kuva-arkisto.

Yritysasiakkaita, jotka ostivat Jungin kankaita myyntiin, oli samanaikaisesti useita. Stockmannin tavaratalo osti huonekalukankaiden lisäksi ovi- ja ikkunaverhoja sekä vuodepeitteitä. Dora Jungin sanoin Stockmann osti materiaalipulan aikana vähittäismyyntiin ”kaiken, mitä kangaspuista irti saatiin ja markkinoi ne”[719]. Stockmann osti Jungin kankaita vielä 1950-luvulla. Sisustusliike Bitco tilasi huonekalukankaiden lisäksi mattoja ja joitakin oviverhokankaita. Myös Bomanin huonekalutehdas tilasi joitakin Jungin suunnittelemia paperilankaisia huonekalukankaita vuonna 1945[720].

[716] DM. DJ ark. näyttelyluettelot.
[717] DM. DJ ark. Kudokset, tilaajat 1939–1955; esim. kudontakortit 128, 141, 147.
[718] Verhokankaat olivat vuonna 1947 Jungin yksityisnäyttelyssä Artekissa (näyttelyn kudosluettelo).
[719] Mattsson, M-L, 1972 (Yh).
[720] DM. DJ ark. Vihko: Kudokset, tilaajat 1939–1955; kudontakortit 297 ja 314.

Raitojen ja ruutujen aika

Damasti alkoi jäädä pois Dora Jungin huonekalu- ja verhokankaista 1950-luvun aikana. Huonekalukankaissa tämä merkitsi damastin muuttumista ruutu- ja raitakuosisiksi perussidoksiksi. Verhokankaissa on lisäksi nähtävissä pyrkimystä keveyteen ja ilmaviin sidoksiin. Varsinkin verhoissa näkyi muutosta jo 1940-luvun lopulla, jolloin damastin yksittäiset kuviot olivat yhdistyneet jatkuviksi. Käännekohta-damastissa Varpu, vuodelta 1946, tämä tarkoitti reunakuvioiden peilikuvautuvuutta ja toistumattoman keskuskuvion taidokasta yhdistämistä jatkuvaksi. Ketju- ja Alppi-verhojen damastikuvioinneissa Jung käytti jatkuvaa ornamentiikkaa ja pelkällä damastiviivalla aikaansaatua kuviointia (kuva 53). Verhoja voi pitää esimerkkinä Jungin tavasta liittää damastin kuvioinnit ajan virtauksiin. Alppi-verhossa oli voimakasta siksak-kuviota, minkä 1930-luvulla funktionalismia kriittisesti tarkastelevat tahot olivat nostaneet erityisesti kuvaamaan aikakauden turmiollisuutta[721]. Käännekohtien tarkastelussa esiin tullut damastiviivan käyttö alkoi hahmottua Jungin taidetekstiileissä 1940-luvun lopulla, vaikka kuviointi hänen damasteissaan oli poikkeuksetta toistuvaa vuoteen 1948 asti. Ketju-verhokankaassa on damastin kaksipintainen kuvio pelkistynyt myös ”kynämäiseksi” viivaksi samoin kuin seuraavana vuonna, 1948, valmistuneessa Jungin Kymmenen neitsyttä -kudoksessa, jossa damastiviiva oli lisäksi toistumatonta.

Paitsi, että Jungin tekstiileissä damastikuviot olivat muuttumassa 1948 jälkeen piirroksellisiksi ja toistumattomiksi hän alkoi 1950-luvun aikana suunnitella myös raidallisia ja ruudullisia kankaita. Taidehallissa järjestetyssä taideteollisuusnäyttelyssä vuonna 1955 Jung esitteli ohuita, pystyraitaisia villa-puuvilla -verhoja. Ne olivat 130 cm leveitä palttinasidoksisia verhokankaita, joissa monivärisiin puuvilla-loimiin oli kudottu harmaata villakudetta. Raitojen leveydet vaihtelivat yhdestä kymmeniin sentteihin. Verhoja ostettiin erityisesti julkisiin rakennuksiin.[722] Ostava yleisö alkoi kuitenkin kyllästyä ruutuihin ja raitoihin 1950-loppua kohden[723]. Mielenkiintoista on myös Jungin verhokankaiden muuttuminen 1960-luvulla struktuuriltaan karheaksi muuttamalla esimerkiksi lankapaksuuksia ja lankatiheyttä sekä käyttämällä monta eri materiaalia. (Kuva 54)

[721] Acceptera 1931, 129–132.
[722] Kaunis koti 1/1955.
[723] Aarnio 1956 (Kk); Toikka-Karvonen 1957, 19 (Kk).



Kuva 54. Dora Jungin kutomon 1960-luvun verho-kangasmalleja. Elävyyttä verhokankaiden pinnalle saatiin käyttämällä eri lankalaatujen lisäksi myös eripaksuisia lankoja ja vaihtelevaa loimitiheyttä. Kuva PF.

Huonekalu- ja verhokankaita tilauksesta

1950-luvun kuluessa ja erityisesti 1960-luvulla Jung suunnitteli huonekalu- ja verhokankaita yhä useammin jonkin uniikki- tai kirkkotekstiilitilauksen yhteydessä. Viimeisen suuren huonekalukangas-tilauksen Dora Jung sai 1953 samana vuonna valmistuneeseen Svenska Handelshögskolaniin Helsingissä. Korkeakoulua varten Jung suunnitteli juhlasalin esiripun lisäksi seitsemän kappaletta huonekalukankaiden loimia ja kuusi erillistä lointa verhoja varten[724]. Huonekalukankaat olivat muotoilija Yki Nummen (1925–1984) värisuunnitelmien mukaisesti ruskeita ja sinisiä, lisänä esimerkiksi vaaleita raitoja tai ruutuja. Yksikään kankaista ei ollut damastia. Niissä oli palttina-, panama- ja satiini-sidoksia sekä yhdistettynä sidoksena toimikasta ja palttinaa. Materiaalina villaa ja puuvillaa sekä ajalle tyypillistä bouclelankaa. (Kuvat 55 ja 56.) Korkeakoulun saneerauksen yhteydessä 1996 Jungin kutomon kankaat korvattiin alkuperäisten mukaisilla kankailla.[725]

[724] DM. DJ ark. Kudontakortit 561, 562, 563, 567, 568, 578, 579 (huonekalukangasloimia) ja 564, 565, 566, 569, 584, 585 (verhokangasloimia).
[725] Arkkitehti Johannes von Martens 28.9.2010: A-konsultit arkkitehtitoimisto teki korkeakoulun saneerauksen 1996. Irtokalusteiden kunnostuksen tekivät Ritva ja Yrjö Wiik, Verhoomo Wiik.





Kuvat 55 ja 56. Dora Jungin Handelshögskolaniin 1953 suunnittelemia huonekalukankaita. Kuvat PF.

Vielä 1970-luvun alussa Jung sai kaksi suurta verhotilausta. Toinen oli arkkitehti Alvar Aallon suunnittelemaan Kansaneläkelaitoksen päätoimitaloon Helsinkiin 1972 ja toinen kaksi vuotta myöhemmin arkkitehti Jonas Cedercreutzin Suomen suurlähetystöön Brasiliaan. Marita Mattsson, Margareta Andersson ja Dora Ehnroth kutoivat Kansaneläkelaitoksen verhoja varten neljä eri kokeilulointa ja varsinaisia verhoja valmistui noin 215 metriä[726]. Jos lointa jäi verhojen valmistuttua jäljelle, siihen kudottiin joululiinoja[727]. Marita Mattsson kutoi Suomen suurlähetystöä varten Brasiliaan 7,5 metriä verhokokeiluja[728] ja noin 60 metriä valmista verhokangasta. Jung kirjoitti tilausta kudottaessa Öhrstedtille (1974). Kirjeestä ilmenee kiire ja Jungin ehkä pieni huolestuneisuus verhojen hyväksynnästä:

> Juuri nyt työskentelemme Suomen suurlähetystön edustustilan verhojen kanssa. Ikkunat ovat lattiasta kattoon ja seinästä seinään. Teimme kokonaan uuden laadun ja kuvioinnin. Talo vihitään toukokuun lopulla, joten täytyy elää toivossa että kaikki valmistuu siihen mennessä. Vastuu jakautuu joka tapauksessa myös arkkitehdin kanssa, joka on hyväksynyt suunnitelmani.[729]

[726] DM. DJ ark. Kudontakortit 1475, 1476, 1477, 1479 (kudosluonnoksia); 1479–1490 (verholoimia).
[727] DM. DJ ark. Kudontakortti 1486. Suosittuja joulu- ja pääsiäisliinoja valmistettiin kutomossa 1951–1958 lähes joka vuosi aina juhlapyhien lähestyessä. Niitä myytiin suoraan kutomosta ja Stockmannin kautta.
[728] DM. DJ ark. Kudontakortit 1532 ja 1536
[729] Dora Jung 2.4.1974 (IÖ ark). Brasilian suurlähetystö siirrettiin 1973 uuteen pääkaupunkiin Brasiliaan. Rakennus valmistui 1974.

Ajan taideteollinen kenttä muuttui oleellisesti sodan ja pula-ajan jälkeen 1950-luvun alkupuolelta lähtien. Kauneus ja järki yhdistyivät monissa taideteollisuuden ja taidekäsityön tuotteissa, ja niiden tuli sopia yhteen.[730] Jung vastasi ajan henkeen huonekalu- ja verhokankaiden osalta käyttämällä 1950-luvulla ruutuja ja raitoja perussidoksissa. Damasti jäi pois hänen suunnittelemistaan huonekalu- ja verhokankaista 1950-luvun alussa. Verhokankaiden sidos oli jo sodan aikana usein palttinaa tai yhdistettyjä sidoksia. Sen sijaan paksummissa oviverhoissa Jung käytti edelleen myös damastia. Hän ei siirtänyt damastin toistumatonta ideaa näihin tekstiileihin, vaikka se oli hänen taidetekstiileissään yleistä vuoden 1948 jälkeen.

6.2.2 Erikoiskankaita

Valaisinkankaat

Dora Jungin suunnittelemien valaisinkankaiden valmistuksessa on nähtävissä kaksi kautta. 1940-luvulla niitä valmistui hänen kutomossaan viiden vuoden ajan ja 1960-luvun alusta vuoteen 1966 saakka (liite 2). Dora Jung suunnitteli 1940-luvulla valaisinkankaita paperilangasta harvaksi palttinaksi. Kankaita tilasi varsinkin 1943 Neon-Teho Oy. Myös Taito Oy:lle ja Stockmannille valmistui samanlaista kangasta[731]. Värityksenä oli vaaleaa punaista ja vihreää sekä ruskeaa[732]. Näille jälleenmyyjille valaisinkankaita valmistui vuosina 1943–1947.

Jung suunnitteli valaisinkankaita 1960-luvulla pelkästään Oy Lival Ab -yhtiötä varten. Sidoksena oli edelleen palttina, mutta värivaihtoehtoja oli runsaasti: musta, valkoinen, violetti, sininen, vihreä, oranssi, keltainen ja ruskea[733]. Loimien pituudet vaihtelivat 1,5 metristä 52 metriin. Kankaita tilasi Oy Lival Ab, jonka toimitusjohtaja Stig Lindströmin Dora Jung tunsi sukulaisuussuhteiden kautta[734].

[730] Esim. Korvenmaa 2009, 172–201.
[731] DJ ark 2007: Kudokset, tilaajat 1939–1955: tilaajaksi on merkitty Stockmann. Kankaita on saattanut mennä Stockmannin omistamalle Orno Oy:lle. Lisa Johansson-Pape oli Orno Oy:n valaisinsuunnittelijana vuodesta 1942.
[732] DM. DJ ark. esim. kudontakortti 185.
[733] DM. DJ ark. esim. kudontakortit 865, 867, 1167.
[734] Dora Jungin Brita- sisaren vanhin poika Rolf Ehrnrooth avioitui Ulla-Britt Lindstömin kanssa ja hänen veljensä on Stig Lindström. Lival tulee sanasta Lindströmin Valaisin, jonka Ulla-Brittin ja Stig Lindströmin isä perusti. (Ulrika-Kristina Teir 5.2.2012.)





Kuvat 57 ja 58. Oy Lival Ab:lle (Lindstömin Valaisin) valmistui Dora Jungin suunnittelemia kankaita 1960–1966.

Kolme vuotta radioiden eduskankaita

Radion kaiuttimen suojakankaan ensimmäinen kudosluonnos valmistui 1951 ja toinen vasta neljä vuotta tämän jälkeen 1955[735]. Varsinainen kudonta keskittyi kolmeen vuoteen, 1955–1957. (Liite 2) Näiden vuosien aikana kangasta valmistui noin 5400 metriä yhden loimen pituuden ollessa noin 100 metriä. Mattsonin mukaan osa ”radiokankaista” kudottiin lisäksi ”Vihdissä sijainneessa pienessä kutomossa”, jolloin Jungin suunnittelemien radiokankaiden metrimäärä nousee yli 6000 metriin.[736] Pitsisidoksisiin radion eduskankaisiin käytettiin viskoosin lisäksi villaa, puuvillaa ja kalastajalankaa[737]. Loimet merkittiin kortistoon kolmella eri tavalla: FX, FX 55 ja FX 505[738]. Keskimäärin 80–120 metriä pitkistä loimista kudottiin A, B, C, D ja E versioita. Dora Jungille radiokankaiden tilaus oli taloudellisesti merkittävä: ”Kolmisen vuotta kudoimme Philipsille radioitten eduskankaita Säterin keinosilkkilangoista. Sillä tavalla on itsekin leivissä pysytty ja saatu kulut peitetyiksi.”[739] Radiokankaiden suuren tilausmäärän vuoksi kutomossa oli ylimääräisinä kutojina Molander, Trupp, Klenberg ja Hållast (taulukko 8), mutta myös vakituiset kutojat osallistuivat radiokankaiden kudontaan.

[735] DM. DJ ark. Kudontakortti 515. Loimi oli 120 cm leveä ja 170 cm pitkä.
[736] Metrimäärä on laskettu kortiston tietojen mukaan. Vuonna 1955 ja 1956 kudottiin 17 lointa molempina vuosina, vuonna 1957 yhteensä 20 lointa; Mattsson 26.4.2007. Hän sanoi radiokankaiden metrimääräksi yli 6000.
[737] DM. DJ ark. Kudontakortti 636. Kokeiluloimi.
[738] Philipsin mallimerkinnöissä FX, F tarkoittaa isokokoisia ja lattiamallisia kaappiradioita, ja X viittaa valmistusmaahan, joka tässä tapauksessa on Hollanti. Jungin kangasta olen nähnyt esim. Ula-radio Philips NovoSonic B6 SF 62A -mallissa. Tässä merkinnässä B tarkoittaa radion pöytämallia, SF valmistusmaata eli Suomea, 62 on mallinumero ja A virtalähteen tyyppiä, joka tässä tapauksessa on vaihtovirta. (Putkiradiomuseo Timo Rantasaari.)
[739] Mattsson, M-L, 1972.

Vaatetuskankaiden mallikudontaa

Gunnel Nymanin ja Dora Jungin yhteisnäyttelyssä 1947 Jung esitteli takki- ja pukukankaita, joiden omistajaksi oli merkitty Ab Inhemsk Ull, Ekenäs (Oy Kotivilla Ab). Myös kankaiden materiaali oli yhtiön omaa.[740] Jungin vaatetuskankaiden kudonta keskittyi 1940-luvulle (liite 2). Varsinaista vaatetuskangas-suunnittelua Jung teki vuosina 1949–1951 Pohjanlahden verkatehtaalle (Pojoviks Klädesfabrik). Näitä kankaita ei kuitenkaan kudottu Jungin kutomossa. Sen sijaan jokaisesta mallista valmistettiin noin kaksi metriä pitkät mallikudokset, jotka lähetettiin verkatehtaalle. Jäljelle jääneissä kahdessa mallikansiossa on samaan sidokseen kudottu 17 ja 15 eri värivaihtoehtoa tiivistä villakangasta[741]. Liitteessä 2 on näiden vuosien kohdalla siksi ainoastaan yksi varsinainen vaatetuskangasloimi. Koeloimien suuri määrä taas selittyy verkatehdasta varten kudotuilla loimilla[742].

Dora Jungin kutomossa valmistettiin kankaita myös hänen omaan käyttöönsä[743]. Jäljelle on jäänyt esimerkiksi Jungin suunnittelema lintuaiheinen silkkidamasti, josta ommeltiin leninki suunnittelijalle itselleen 1947[744]. Kankaaseen on kudottu sama lintu, joka on esimerkiksi pellavaliinassa Kuusia ja pensaita 1936 sekä lattiaryijyssä, joka on suunniteltu Pohjoismaiden Yhdyspankkia varten 1936. Jung suunnitteli myös Larobe-nimistä silkkikangasta. Kangasta valmistettiin sekä kutomon että tilaajan omista silkkilangoista. Kortistossa on kahdenlaisia Larobe-kankaita. Toisen sidoksena on palttina, johon on kudottu pieniä loimi- tai kudenastoja pilkuiksi (lärft med pricken). Toinen on damasti, joka on kudottu valkoiseen silkkiloimeen sinisellä silkkikuteella. Kuviona on vähän oikealle taipuva lehti, joka toistuu lomittain kankaan pinnalla.[745] Kortistossa nimi on kirjoitettu yhteen Larobe, joka viittaa ranskankielen sanaan la robe, leninki. Myös tilaajaksi on merkitty Larobe[746]. Jung käytti damastia vaatetuskankaissa ainoastaan muutamiin silkkikankaisiin 1940-luvulla. Muut sidokset olivat palttinaa ja raesidosta, usein monivärisinä versioina.

[740] DM. DJ ark (2007): Näyttelyluettelo: Gunnel Nyman – Dora Jung, Lasia – kudoksia, 1947.
[741] LJ-P ark. Jungin suunnittelemia villakankaisten jakku- ja pukukankaiden mallikansioita Pojoviks Klädesfabrik Oy:tä varten
[742] DM, DJ ark. Kudontakortit 452, 456, 467, 470a , 470b, 476, 480, 485, 490, 495, 506.
[743] DM. DJ ark. 2007: Kudokset, tilaajat 1939–1955;Kudontakortit 77, 115, 117, 170, 246, 312, 425.
[744] DM. DJ ark (2007): Näyttelyluettelo: Gunnel Nyman – Dora Jung, Lasia – kudoksia, 1947.
[745] DM DJ ark. esim. kudontakortit 1945: 286, 299, 301, (lärft med pricken). 323 (kangasnäyte, lehtikuvioinen damasti).
[746] Vihko: Kudokset, tilaajat 1939–1955.
[746] Arkkitehti ja muotisuunnittelija Aili-Salli Ahde-Kjäldman (1892–1979) piti Atelier La Robe -nimistä muotisalonkia 1930-luvulta 1950-luvulle. (Koskennurmi-Sivonen 2008.) On siis mahdollista, että Jung on suunnitellut Larobe-kankaita Atelier La Robe -muotisalonkia varten.

6.3 Sisustustekstiilien kappaletuotanto

6.3.1 Damastia ja täkänä-kudosta pöytätekstiileissä

Dora Jung suunnitteli pöytätekstiilejä neljää vuotta lukuun ottamatta vuoteen 1972 asti. Välivuodet ajoittuivat sodan loppuun ja vuosiin 1968 ja 1971[747]. Pöytätekstiilien valmistus kasvoi 1950-luvulla, ja vuosikymmenen vaihteessa, 1958–1960, valmistui noin 420 metriä pöytätekstiilejä vuodessa[748]. Jung teki suunnittelusopimuksen Tampellan kanssa vuoden 1959 viimeisenä päivänä[749], mikä näkyy käsin kudottujen liinaloimien asteittaisena vähenemisenä. Toisaalta kutomossa valmistettiin pöytätekstiilien koeloimia teollisesti kudottavia pöytäliinoja varten. Esimerkiksi vuonna 1964 Marita Mattsson ja Agnes Sohlberg kutoivat väri- ja kudoskokeiluja Tampellan malleja varten, joka näkyy kokeiluloimien suurena määränä (15 kpl). (Liite 2)

Vuoden 1939 kudontakorteista on viisitoista korttia pöytätekstiililoimia varten (liite 2). Ne nimettiin kortteihin damastiliinoiksi, lautasliinoiksi ja kaitaliinoiksi. Lautasliinoja ja damastipöytäliinoja kudottiin yksittäisistä tilauksista, mutta myös varastoon ja näyttelyä varten[750]. Karin Bäck ja Rut Smedslund kutoivat New Yorkin maailmannäyttelyä varten tammikuussa 1939 ”Tyger för New York utställningen” ja ”Servetter till NY” ja ”Dukar till NY”[751]. Yllättävää on huomata, että Jungin suunnittelemia kuviollisia pöytäliinojakin valmistettiin damastin ohella täkänä-kudoksena. Esimerkiksi kalastajalangasta ja teollisuuslangasta (industrigarn) viskoosiloimeen kudottu Buketter-liina oli kortistotietojen mukaan ”dubbelväv” eli täkänä[752]. Myös New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen osaston ravintolaa varten valmistunut liina oli täkänä[753] (kuva 60).

[747] Vuonna 1968 Jungia ja kutomon henkilökuntaa työllistivät Amos Anderssonin taidemuseoon kudottavat tekstiilit, joka erottuu taidetekstiili-lomien suurempana määränä.
[748] Kolmen vuoden aikana 43 lointa eli noin 14 lointa vuodessa. Yhden loimen pituus oli noin 30 m, joten vuosien 1958–1960 aikana yhdessä vuodessa valmistui 420 m pöytäliina-kangasta.
[749] Elka 9829: Avtal 30.12.1959.
[750] DM. DJ ark. 2007: Vihko: Kudokset, tilaajat 1939–1955.
[751] DM. DJ ark. Kudontakortit 10, 16, 17 ja 18.
[752] DM. DJ ark. kudontakortti 10; Kudokset, tilaajat 1939–1955; DJ arkistossa on kuva vuodelta 1937, jossa teksti ”Buketter” eli Kukkavihkoja. Kangas on mahdollisesti sama kuin 1939 New Yorkin maailmannäyttelyyn kudottu Buketter-liina.
[753] DM. DJ ark. Kudostilkku.

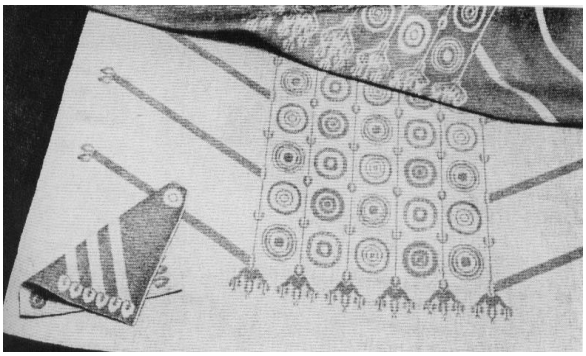


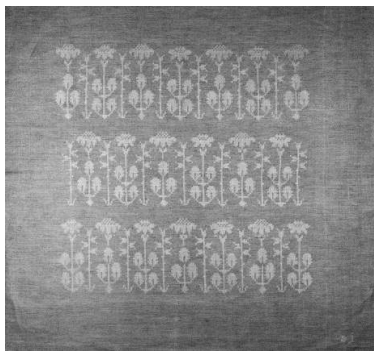

Kuvat 59, 60. New Yorkin maailmannäyttelyn Suomen osaston ravintolaa varten valmistunut liina[754]. Jungin kudontakortiston mukaan liinoja valmistettiin 25 kappaletta 1,13 x 0,57 m, ja 15 kappaletta 0,60 x 0,57 m[755]. Vasemmalla on luonnos pöytäliinaa varten. Kuvat PF.

Jungin käsin kudotut suuret pellavadamasti-liinat[756] ajoittuvat 1930- ja 1940-luvulle. Hän suunnitteli aikakauden damastiliinat yleensä 5- tai 6-vartisina satiineina, joiden loimi- ja kudetiheys oli noin 25 lankaa senttimetrillä. Pellavainen Timmer-damastiliina vuodelta 1947[757] oli puuaiheinen 6-vartinen satiini. Ellen Silferbergin kutomissa liinoissa oli vaalea pellavanruskea loimi ja astetta vaaleampi kude. Väritys oli Jungin 1940-luvun liinoille tyypillinen. Liinaan kuului pieni (32 x 27 cm) lautasliina, jonka kuva-aihe toisti pöytäliinan kuviota (kuva 61). Pöytäliinojen ja lautasliinojen kuva-aiheet ovat tyypillisesti kuuluneet yhteen jo klassisen damastin aikana. Jungin tekstiilien ollessa näytteillä Elsa Gullbergin liikkeessä 1948, hän vertasi Dora Jungia ruotsalaiseen tekstiilitaiteilija Märta Måås-Fjetterströmiin ideoimiskyvyssä ja jopa runoilijankyvyssä. Esimerkiksi hän otti juuri Timmer-liinan, jonka kuvioaihetta Jung oli selittänyt hänelle näin:

> Tukkipuiden vuosirenkaat muodostavat pääaiheen liinan keskelle. Samanaikaisesti niistä voi nähdä muodostuvan myös puunrungon. Liinan toisessa päässä on puun latvuksia, toisessa puun juuria ja liinan reunoissa on kontrastisen yksinkertainen diagonaaliraidoitus. Ne voivat olla lautoja, jotka tulevat hirrestä ulos tai puun oksia, en tiedä tarkalleen.[758]

[754] Ornamon 11. vuosikirja, 1941, 49.
[755] DM. DJ ark. Kudontakortti 18.
[756] Suurella pöytäliinalla tarkoitan liinaa, jonka on suunniteltu peittävän koko pöydän. Leveys ja pituus vähintään 130 cm.
[757] Timmer-pellavaliina esiteltiin ensimmäisen kerran Dora Jungin ja Gunnel Nymanin yhteisnäyttelyssä Artekissa 1947 ja seuraavana vuonna Tukholmassa Elsa Gullbergin liikkeessä. (Kudosluettelo Artekin näyttely, 1947.) Siitä saatu vuosiluku 1947.
[758] Gullberg 1948 (Form).





Kuva 61. Timmer, Tukinpäitä (Timber) pellavadamastiliina, 1947. Kuva Ornamon vuosikirja 1949.
Kuva 62. Yrttitarha-liina, jonka alakulmassa on pieni DJ -signeeraus. Kuva PF.

Jung esitteli uusia damastiliinoja Yrttitarha, Marsalkka ja Polkka vuoden 1946 taideteollisuusnäyttelyssä Liljevalchsissa[759]. Erityisesti Yrttitarha-aihe muodostui Dora Jungille läheiseksi ja tärkeäksi[760]. Aiheesta valmistettiin pöytäliinoja, kaitaliinoja ja pikkuliinoja. Yrttitarha-damastiliina oli 5-vartinen satiini, ja siinä oli liinan keskelle suunniteltuna eri määrä yrttejä liinan pituuden mukaan[761] (kuva 62).

Kokonaan kaupunkiympäristöön sijoittui Bulevardi-aiheinen pellavadamastiliina 1947, jossa kerrostalon edessä oli kolme isoa puuta. Tämä aihekokonaisuus toistui lomittain kankaan pinnalla. Bulevardi-liinasta on myös kaitaliinaksi valmistunut versio 1948. Samoin kuin yrttirivistöt Yrttitarha-kaitaliinassa, myös Bulevardi-kaitaliinassa yksi aihekokonaisuus toistui päällekkäin liinan keskiosassa. Suunnitteluelementtien lisääminen päällekkäin oli eräänlaista standardisointia pidempien tai lyhyempien liinojen kutomiseksi pöytien pituuksien mukaan.

Klassisen damastin, ja myös kotiteollisen damastin, käytetyimmät aiheet olivat peräisin luonnosta: kukkia, puita ja niiden osia tai eläimiä. Lisäksi oman talon tai linnan suunnitteleminen damastin kuvioksi oli klassisen damastin aikakautena ominaista. Jungin damastiaiheet liikkuivat samoilla aihe-alueilla päivitettynä omaan aikakauteensa. Kaupungistuminen

[759] DM. DJ ark. 2007. Vävnader för utställningen Nordiskt Konsthantverk, Liljevalchs konsthall 7.9 – 6.10. 1946.
[760] Dora Jung 6.9.1969 (IÖ ark); Virkki-Paakkinen 1980, 6.
[761] Esim. kudontakortti 541 (Örtagård + 26 örta). Vuosi 1952.

ja kerrostaloasumisen lisääntyminen 1940-luvulla näkyivät Jungin muuten vielä perinteisessä damastiliinassa. Juuri 1940-luvulla Jung otti kantaa sisustuksiin kirjoituksillaan ja omalla radio-ohjelmallaan.

Pikkuliinat, kaitaliinat ja kateliinat olivat tunnettuja jo 1930-luvun Suomessa, mutta yleistyivät joka kodin liinoiksi vasta myöhemmin. Jungin suunnittelemia teollisia pikkuliinoja esiteltiin 1938 mm. ”amerikkalaisena” uutuutena[762]. Karkeammat materiaalit ja yksinkertaiset sidokset, kuten palttina ja panama tulivat muotiin 1950-luvulla, ja 1960-luvulla pienikokoiset pöytäliinat, joiden ei kuulunutkaan peittää koko pöytää, alkoivat käytännöllisempinä syrjäyttää suuria liinoja.[763] Liinojen piti myös sopia ajan astiastoihin, joiden värit, materiaalit ja muodot olivat uudistuneet. Esimerkiksi Kaj Franck, Bertel Gardberg, Marita Lybeck, Nanny Still suunnittelivat astiastoja, aterimia ja lasia 1950-luvulla. Dora Jungin liinoja esiteltiin lehdissä muun muassa näiden suunnittelijoiden kattausvälineiden kanssa.

Dora Jung oli 1950-luvun lopulla Milanon triennalien Grand prix -mitalien ansiosta paljon mainetta saanut taiteilija, ja hänen kutomossaan kävi yhä enemmän vierailijoita. Kuten monet muut suunnittelijat myös Dora Jung ajatteli turistien haluavan matkamuistoja vuoden 1952 Helsingin Olympialaisten aikana[764]. Jungin versio oli pieni pellavadamasti-liina, jonka pinnalla oli juoksija-hahmoja ja liinan reunassa vuosiluku 1952. Olympia-vieraita ajatellen hän suunnitteli myös pikkuliinan Suomi–Finland, jota kudottiin ensimmäisen kerran 1952[765]. Myös 1957–1960 valmistuneet pienet (29 x 31 cm) Kalastajaukkoja- ja Torimummoja-damastit oli ajateltu erityisesti kutomossa vierailevia varten. Näissä pikkuliinoissa kuvio toistui muutamia kertoja, ja samoja kuva-aiheita kudottiin myös kaitaliinoihin.[766] Damastin kuvioita tai vain kuvion osia on kautta historian siirretty tekstiilistä toiseen. Tässä tutkimuksessa on tullut usein esille kuvioita, joita

[762] Kotiliesi 23/1938, 926.
[763] Fernström 2012; Kotiliesi 23/1938, 926.
[764] Mm. Liljeroos-Söderholmin malli 564 Olympia valmistettiin vuodelle 1940 suunniteltuja olympialaisia varten.
[765] Mattsson 26.4.2007. 1950-luvulla liinoja valmistettiin yli 100 kappaletta: DM. DJ ark. kudontakortit 533 ja 537 (60 kpl vuonna 1952); lisäksi esim. kortti 608 (49 kpl vuona 1954); kortti 772 (84 kpl vuonna 1957).
[766] Mattsson 26.4.2007; DM. DJ ark. kudontakortit 726, 730 (Fiskargubbar), 854 (Torgmummor); Kudontakortit 534, 537(linnelöpare).

Jung on omien tekstiiliensä yhteydessä siirtänyt toisiin. Vuonna 1943 paperilangasta kudottu Lastenkuljetus valmistui 43 vuoden jälkeen uusina versioina pellavasta 1975[767]. Jung oli muuttanut 1943 ajankohtaisen ja koskettavan Lastenkuljetus-damastin perhe-idylliä esiintuovaksi. Damastista puuttuivat sotilaat ja laivat, jotka veivät lapsia sotaa pakoon Ruotsiin. Jäljellä olivat alkuperäisen damastin mukaiset äiti ja lapsi -ryhmät sekä sydämet. Damasti on esimerkki Jungin tavasta muuttaa samojakin kuva-aiheita aikaan sopiviksi (kuva 63). Myös paperilangasta 1943 kudottu lasten seinätekstiilin prinsessakuvio siirtyi pellavaiseen kaitaliinaan 1946[768]. Pellavaisina pikkuliinoina (32 x 42 cm) Prinsessoja kudottiin 1950-luvulla joko myytäväksi suoraan kutomosta tai Stockmannin kautta. Viimeiset käsin kudotut Prinsessa-pikkuliinat valmistuivat 1959[769] (kuva 64).

Vaikka Jungin huonekalu- ja verhokankaat muuttuivat 1950-luvun aikana pois damastin kuviollisuudesta ruutu- ja raitakankaiksi, damasti säilyi hänen suunnittelemissaan pöytätekstiileissä. Ruusu-aihe ilmestyi pikkuliinoihin 1958 ja sitä kudottiin kolme vuotta[770]. Kuvan 65 Ruusu-liina on 5-vartinen satiini, jonka loimitiheys on enää 8 lankaa senttimetrillä. Siinä valkoiseen rohdinloimeen on kudottu kolminkertaisella punaisella aivina-kuteella ruusun kukka-osien kohdat ja mustalla varsien osuudet. Jung siirsi tällä tavalla pöytädamasteihinkin pintastruktuuria, kuten saman ajan taidetekstiileihinsä. Ruusu-liinan pinta on karhea ja himmeä sekä kuteen että loimen kohdilla. Liina on kuin moninkertainen värillinen suurennos klassisesta damastista, jossa kuvioiden esiintulo vaati valon, vastavalon ja langansuuntien liikkuvaa tarkastelua. Myös nurjalta puolelta tarkasteltaessa liina oli irtiotto perinteestä. Musta väri pellavaisissa pöytädamastissa oli ennen näkemätöntä.

[767] DM. DJ ark. Kudontakortti 1578.
[768] Niitä kudottiin 33 x 60 cm:n kokoon neljä kappaletta.
[769] Prinsessa -pikkuliinoja kudottiin yhteensä noin 200 kappaletta: DM. DJ ark. kudontakortti 365b (Linnelöpare Prinsessor); kudontakortit 373, 434, 489, 541, 686, 787, 804, 832, 837, 844 (Små dukar Prinsessor). Joissakin kudontakorteissa on myös liinojen kappalemäärät.
[770] Heti ensimmäisenä vuotena valmistui 207 kappaletta Ruusu-aiheisia pikkuliinoja ja kaitaliinoja. Ruusu- ja Prinsessat -pikkuliinat valmistuivat usein samasta loimesta: DM. DJ ark. Esimerkiksi kudontakortit vuodelta 1958: 781, 786, 787, 788, 804, 808.





Kuva 63. Vuonna 1943 paperilangasta kudottu Lastenkuljetus muunnettuna kuvaamaan vuoden 1975 tunnelmia, kutoja Marita Mattsson. Kuva Jarno Kuusinen.
Kuva 64. Aivinasta kudottu Prinsessat-pikkuliinan kuva-aihe on alkuperäisen, paperilangasta 1943 kudotun version värityksen mukaisesti sini-valkoinen. Yleinen väritys oli vaalea pellava. Kuva Jarno Kuusinen.
Kuva 65. Kuvan Ruusu-liina, 1958–1960, on damastiksi kudottu yksittäiskappale (32 x 77 cm), jossa on erikoisuutena taiteilijan logo keskellä liinaa. Kuva Jarno Kuusinen.

Marita Mattson kutoi ensimmäisen kerran Omena-aiheisen pikkuliinan 1962, joka oli noin 24 x 24 cm:n kokoinen 5-vartinen satiini[771] . Omenoita kudottiin vuosien 1969–1975 aikana vain noin 70 kappaletta[772]. Samoja omena-aiheita oli jo vuonna 1948 kudotussa Paratiisi-damastiliinassa (kuva 1).

Klassisen damastin historiassa damasti liittyi ominaisesti pöytätekstiileihin, ja kotiteollinenkin damasti kudottiin useimmiten pöytäliinoiksi. Koska Dora Jungia on pidetty erityisesti damastitaiteilijana, voi olettaa, että juuri pöytätekstiilit olivat hänen kehittelynsä kohteena. Näin näyttää olleen varsinkin 1950-luvun pikkuliinoissa, mutta ideoiltaan muutokset seurasivat taidetekstiileissä ensin näkyviä muutoksia. Jung lisäsi liinoihin monivärisyyttä erivärisillä kudelangoilla ja pintaan struktuuria useita lankoja samassa kuteessa käyttäen. Damastin kiiltävä pinta ja tiheä ohut loimi (25 lankaa / cm) muuttui 1950- ja 1960-luvun aikana karheaksi ja mattapintaiseksi (8 lankaa / cm). Edelleen damastin loimi- ja kudepinnat saattoivat olla kuin eri kangasta, toinen paksua ja karheaa ja toinen ohutta ja kiiltävää. Kuitenkin toisin kuin huonekalu- ja verhokankaissa hän käytti kuviollista damastia pöytätekstiileissään myös 1950-luvulla. Klassisen damastin suunnittelijoiden tapaan Jung liitti damasteihin ajassa olevia

[771] DM. DJ ark. kudontakortti 969 (2 st. äpplen). Samasta loimesta valmistettiin Kiviä (Stenar) 4 kpl ja Pulloja (Flaskar) 8 kpl, pieniä seinäteksiilejä.
[772] DM. DJ ark. kudontakortit 1384 ja 1575.

kuvioita (Bulevardi) yhdistäen siihen lisäksi jatkumatonta damastiviivaa (Ruusu) huomioiden värityksillä ja pinnan muutoksilla muun taideteollisuustuotteiston muuttumisen (Omena). Lisäksi varsinkin joitakin kuviollisia liinoja kudottiin 1930-luvulla täkänä-kudoksiksi damastin sijaan.

6.3.2 Sadoittain seinätekstiilejä

Jung kehitti joistakin tiettyyn tilaan suunnitelluista uniikkitekstiileistään ja vapaista taidetekstiileistään useita hieman muunneltuja toisintoja. Seinätekstiili-kategorian loimista kudotut tekstiilit ovat variaatioita taidetekstiileistä, ja niissä voi nähdä myös kirkkotekstiileistä tuttuja symboleita. Seinätekstiileissä on joitakin kuva-aiheita esimerkiksi palkintoja voittaneista ja tunnetuista tekstiileistä, ja ne olivat kooltaan yksityiskoteihin sopivia, noin 28 x 35 cm – 60 x 130 cm. Liitteessä kaksi näkyvä seinätekstiililoimien määrän painopiste, 1950-luvun puolivälistä 1970-luvun puoliväliin, on siksi yhteneväinen taidetekstiilikategorian painopisteiden kanssa[773].

Dora Jungin (1980) mielestä Milanon Grand Prix 1951 sai aikaan sen, että hänestä tuli tunnettu ”kyyhkysten kutojana”[774]. Ensimmäinen Kyyhkyjä-damasti vuodelta 1950 oli harvinainen, sillä sen Jung kutoi ainakin osittain itse[775]. Ensimmäinen toisinto valmistui 1956, ja vuosikymmenen loppuun mennessä oli valmistunut 135 erikokoista Kyyhkyjä-versiota[776]. Aihetta kudottiin kaikkina vuosikymmeninä, ja Jung siirsi kuvion myös esimerkiksi yksityiskotiin tilattuihin verhoihin[777]. Vuonna 1958 valmistuivat ensimmäiset 34 kappaletta pienempiä Kyyhkyjä, joiden korkeus vaihteli lintujen lukumäärän mukaan[778]. Niitä ostettiin suoraan kutomosta tai tilattiin näyttelyiden yhteydessä. Tällöin lankoina saatettiin käyttää myös tilaajan omia lankoja[779]. Kyyhkyjä valmistui erikokoisina yli 100 kappaletta 1960- ja 1970-luvuilla ja vuonna 1980 valmistui vielä neljä kappaletta[780]. Marita

[773] Esimerkiksi yli 10 seinätekstiili-lointa vuodessa valmistui vuosina 1959, 1969 ja 1974. Näitä vuosia edelsivät Jungin Milanon Grand Prix -palkinnot sekä yksityisnäyttelyt Helsingissä ja Vaasassa.
[774] Dora Jung 1980, Valkea kyyhky. Kyyhkyjä-damastin lisäksi Piazetta-kudosta vuodelta 1947, jonka kuviot esittivät myös kyyhkyjä**,** kudottiin lisäksi kahdeksan kappaletta 1960. DM. DJ ark. kudontakortit 206, 210, 223, 415,877. Kortistossa on kolme kudontakorttia samalla numerolla. Järjestyksessä toinen ja kolmas 877 on Linnetapet Piazza, molemmista loimista kudottiin ”4 längder, 0,68 x 1,55 cm” ja lisäksi 1m kokeiluja.
[775] DM. DJ ark.kudontakortti 501: Små väggkläder (Duvor), 1950. Kutoja: fröken Jung.
[776] DM. DJ ark. kudontakortit 686, 726, 737B, 676, 831, 833, 840, 843. Loimista kudottu 2–38 kpl Kyyhkyjä -kudoksia.
[777] Tampella tänään 1/1969, 39.
[778] DM. DJ ark. kudontakortti 767, leveys 35 cm.
[779] DM. DJ ark. esim. kudontakortti 1035, vuonna 1963.
[780] DM. DJ ark. kudontakortti 1668(vuonna 1980); 1960- ja 1970-luvuilla yhteensä 12 eri lointa, joista kudottiin Kyyhkyjä -kudoksia.

Mattson kutoi lähes kaikki kudoksen versiot, ja Dora Jung antoi hänelle luvan kutoa Jungin kuoleman jälkeenkin toisintoja tästä kudoksesta. Se oli Jungin tapa huolehtia ja antaa lisätuloja kutojalleen. Mattsson valmisti kudoksia 1980-luvun alussa, mutta ei lisännyt niihin signeerauksia tai vuosilukuja.[781]

Samoin kuin pöytätekstiilit muuttuivat suurista pöytäliinoista kaitaliinoiksi ja pikkuliinoiksi myös Jungin seinätekstiilien koko pieneni 1950- ja 1960-luvuilla. Tämä oli tyypillistä muidenkin tekstiilitaiteilijoiden seinätekstiilien kohdalla. Esimerkiksi Eva Anttila valmisti 1960-luvulla useita pieniä kuvakudoksia, kuten ”tytön päitä”, ja Laila Karttunen teki pieniä tekstiilejä, joiden oli tarkoitus sopia paremmin ostavan yleisön maksukykyyn[782]. Lisäksi pienet seinätekstiilit (noin 28 x 34 cm) olivat edullisia ja helposti koteihin lisättäviä sisustuselementtejä, joissa oli menestyneen tekstiilitaiteilijan tuttuja kuvioita ja ”käden jälkeä”. Vuonna 1957 valmistuneita Näkinkenkä-seinädamasteja seurasi monia erilaisia versioita, ja aihetta valmistettiin vielä 1970-luvulla. Suosittuja olivat rohdinpellavasta kudotut Kala, Lintu ja Reikäleipä, jotka olivat Jungin sakraalitekstiilien aiheita. Niitä esiteltiin lähinnä seinälle ripustettuna, mutta myös pöydillä pidettäviksi. Lintu-aiheiden lisäksi Dora Jung suosi pienissä seinätekstiileissään erilaisia kaloja (kuva 66 ja 67). Uusia aiheita 1960-luvulla olivat hauki, myöhemmin lahna ja erilaiset kalaryhmät. Kyyhkyjä-, Lintu-, Kala- ja Näkinkenkä -aiheiden eri versiot olivat Jungin kudotuimpia malleja, joita valmistettiin erityisesti 1950- ja 1960-luvulla, mutta myös 1970-luvulla.





Kuva 66, 67. Lintu ja Kala, 28 x 34 cm. Pienikokoiset damastit, joita Dora Jungin mukaan voi pitää seinällä tai pöydällä olivat 1950- ja 1960-luvuilla suosittuja. Kuvat PF.

[781] Mattsson 26.4.2007.
[782] Peltovuori 1995, 141.

Jungin kuva-aiheet muuttuivat seinätekstiileissä abstraktimpaan suuntaan 1957, jolloin Jung suunnitteli Arabeski, Ametisti, Kristalli ja Molli -kudokset. Näitä kudoksia valmistettiin heti useita kappaleita: Kristallia 40, Ametistia 17 ja Arabeskia 11 kappaletta.[783] Arabeskin geometrinen pintaornamentiikka oli muunnos Gong-gong-seinätekstiilistä[784] (kuva 68). Kuvio seurasi Jungin damasteissa vielä teollisesti kudottuun Gong-gong-kankaaseen ja Street-nimiseen damastiliinaan. Kapea, 28–33 cm:n levyinen, Molli-seinädamasti valmistui myös ensimmäisen kerran 1957, mutta vasta kuuden vuoden jälkeen siitä kudottiin uusia versioita. Mollia valmistettiin silloin mm. vihreänä, keltaisena, violettina ja sinisenä. Vuoden 1967 uutuus oli Perhonen[785]. Perhos-aihetta valmistettiin 1970 kuusi eri värisävyistä versiota. Sen koko oli 57 x 81 cm.

Seinätekstiilit toistivat odotetusti Jungin damastikehityksen käännekohtia. Tyypillistä seinä-tekstiilien valmistuksessa oli, että samaan loimeen kudottiin monia eri seinätekstiilejä ja kutakin useita kappaleita. Tämä oli mahdollista Jungin käyttämän toistumattoman damastikuvioinnin ansiosta, jota Jung alkoi hyödyntää 1947 alkaen. Materiaalina hän käytti useimmiten rohdin- ja aivinalankaa. Seinädamasteille, joita valmistettiin yli 100 kappaletta, oli tyypillistä pienen koon ja tuttuuden lisäksi se, että niissä oli vain vähän tai ei lainkaan kudepujotusta.





Kuva 68. Arabeski, 1957, damasti, kaksi eri versiota samasta aiheesta 0,28 x 0,52 ja 0,28 x 1,30 m[786]. Kuvat PF.

[783] Kudosluettelo: Artek 1957; Kudontakortti 737: Kristall 40,5 kpl, Ametist 17,5 kpl; kortit 750, 757, 789, 801, 815:Arabesk 11 kpl; kortti 789: Molli 1 kpl.
[784] Dora Jung 28.7.1970 (IÖ ark).
[785] DM. DJ ark. Kudontakortti1290. Samassa loimessa Sorsia- ja Kyyhkyjä-seinätekstiilejä.
[786] DM. DJ ark. Kudontakortit 743, 750, 757. Samana vuonna sekä Marita Mattsson että Agnes Sohlberg valmistivat yhteensä 5 Arabeski kudosta.

6.3.3 Muita sisustustekstiilejä

Huonekalukankaat, verhot, matot ja muut sisustustekstiilit säilyttivät paikkansa kodeissa 1930-luvun ”pienoisasunnon rationalisoimisnäyttelystä” ja ajan funktionalistisista pyrkimyksistä huolimatta. Sisustustekstiilit kevenivät, pienenivät ja niiden toivottiin sopivan uudistuneeseen arkkitehtuuriin. Erityisesti tekstiilien nähtiin tuovan väriä, kodikkuutta ja pehmeyttä koteihin.[787] Dora Jungin (1946) omat ajatukset kodin-sisustuksesta myötäilivät aikakauden kirjoittelua. Hänen mukaansa yksinkertainen, koristelematon, halpa ja käytännöllinen oli kaunista.[788] Sisustustekstiileistä pyrittiin tekemään edullisia rationalisoimalla niiden kudontaa ja pienentämällä kokoa. Se sopi sekä ostajan kukkarolle, että kutomon tuotannolle.

Jungin suuresta sisustustekstiilien määrästä mattojen osuus on selvästi pienempi kuin muiden tekstiilien. Toisaalta vuonna 1939 kudottiin 12 mattolointa. Ne olivat räsymattoja, joissa oli ajan tavan mukaan usein pellava- ja villalanka -nukkia[789]. Vuonna 1958 kudotut kolme mattolointa olivat ripsisidoksisia villalankamattoja[790]. Damastia Dora Jung ei käyttänyt matoissa. Sen sijaan kutomossa valmistui ryijynukkaisia mattoja. Esimerkiksi kuusia, pensaita, tähti ja lintu -aiheista kudottu lattiaryijy Pohjoismaiden Yhdyspankkia varten valmistui 1936[791]. Tuohon aikaan malleja kodin käyttötekstiileihin välitti Suomen Käsityön Ystävien lisäksi mm. Ornamon mallinlainauskeskus, jonka kokoelmissa on säilynyt luonnoksia pöytäliinoiksi ja karvalankamatoiksi[792]. Kodintekstiilejä, esimerkiksi pyyhkeitä, liina-vaatekankaita ja pannumyssykankaita, kudottiin muutama loimi joka vuosi aina 1947 asti. Vuonna 1954 kudottiin kaksi eri lointa sohvatyynyjä varten ja 1960-luvun lopulla vohvelisidoksisia pyyhkeitä[793]. Kodintekstiilejä tilasivat yksityishenkilöt, ja myös Dora Jungin omaan käyttöön valmistui ainakin pyyhkeitä[794]. (Liite 2)

Dora Jungin paneutuminen käsiteolliseen metritavara-tuotantoon ja sisustustekstiileihin laajentaa kuvaa Dora Jungista tekstiilitaiteilijana. Kutomon aineisto osoittaa Jungin olleen vahvasti sisustustekstiilien suunnittelija, joka käytti rikkaasti useita sidoksia kudoksissaan. Damasti

[787] Röneholm 1945, 261; Ks. lisää esim. Svinhufvud 2012, 113–128.
[788] Dora Jung 1946: *Bo bättre* -radio-ohjelma.
[789] DM. DJ ark.Kudontakortti no 1. Kutoja Hedvik Tallqvist. "Matta av trasor med nockor av linne & ullgarn”.
[790] DM. DJ ark. Kudontakortit 773, 776, 779.
[791] Ornamon 8. vuosikirja 1936, 54.
[792] Esim. Svinhufvud 2001, 11.
[793] DM. DJ ark. Kudontakortit 604b, 608 (sohvatyynyjä); 1291, 1376, yhteensä 52 kpl pyyhkeitä.
[794] Esim. kudontakortti 72.

painottui hänen verhoissaan ja huonekalutekstiileissään 1930- ja 1940-luvuille. Heti sodan loputtua ja 1950-luvulla hän lisäsi kudoksiinsa vähitellen värillisyyttä, ja samassa tekstiilissä saattoi olla monia lankapaksuuksia ja lankatiheyksiä. Damasti säilyi kuitenkin hänen suunnittelemissaan pöytätekstiileissä vielä senkin jälkeen, kun hänen damastinsa ei enää ollut toistuvaa. Dora Jungin teolliset damastit olivat lähinnä pöytätekstiilejä, mutta hän suunnitteli myös pyyhkeitä sekä huonekalu- ja verhokankaita. Minkälaisia Jungin teollisuuteen suunnittelemat tekstiilit olivat ja erottuuko niissä jollakin tavalla hänen omassa kutomossaan kypsynyt damastikehitys?

7 DORA JUNGIN TEOLLINEN TOIMINTA JA TUOTANTO

7.1 Ensimmäiset yhteydet teollisuuteen

Dora Jungin teollisten tekstiilien valmistaja oli Tampella, johon hän otti ensimmäisen kerran yhteyttä 1937 saatuaan kolme eri tilaustyötä: tekstiilit linjalaiva Bore II:lle, Villa Baumgartneriin sekä ravintola Savoylle. Niiden valmistaminen hänen omassa kutomossaan olisi ollut työlästä. Tekstiilien suuren määrän vuoksi Jung otti yhteyttä Tampellaan, jossa työt kudottiin pellavatehtaan jacquard-koneilla.[795]

Linjalaiva **Bore II:n** pöytäliinoihin Jung suunnitteli säännöllisenä toistuvan aiheen, jossa eläimet – hevonen, käärme, kauris ja leijona – ryhmittyivät lehtiaiheen ympärille neliöksi. Liina on kuulunut myös tehtaan mallistoon vuodesta 1937 ja oli tuotannossa vielä 1950 luvun alussa[796]. Teollisesti valmistettavien damastipöytäliinojen lisäksi Jung suunnitteli mm. laivan tupakkahuoneen verhoja, joissa kuvioaiheena oli lentävä lintu[797]. Greta Skogster-Lehtinen suunnitteli tupakkahuoneen huonekalukankaat, jotka valmistettiin hänen omassa kutomossaan[798].

Villa Baumgartnerin omisti vuorineuvos Leonard Baumgartner (1874–1946), joka oli AB Stockforsin puuhiomon ja sahan toimitusjohtaja[799]. Baumgartner sisustutti koko Lars Sonckin piirtämän huvilan uudelleen 1937. Tähän työhön osallistui nimekkäitä nuoria taiteilijoita, joista Dora Jung sai suunnitellakseen huvilan liinavaatteet.[800] Gunilla Jung suunnitteli rakennukseen hopeisten aterimien ja tarjoiluastioiden sarjan[801], ja Lisa Johansson-Pape piirsi huonekalut herrainhuoneeseen[802]. Villa Baumgartneriin menevien tekstiilien määrä oli ilmeisesti vaativa myös Tampellan kutomolle, sillä maaliskuussa 1937 Jung vastaanotti kirjeen Tampellalta, jossa kutomo ”riippumatta aikaisempaan ilmoitukseen on halukas valmistamaan sen määrän liinoja, kuin vuorineuvoksetar

[795] DM. DJ ark. ; Timonen 2008, 17.
[796] Liina nro 558. Ks. liite 3.
[797] DM. DJ ark. luonnoskansio: kuva ”Bore röksalong”; myös kuva Ornamon 10.vuosikirjassa 1938.
[798] Kuva Ornamon 10. vuosikirja 1938; DM. DJ ark. lehtileikekansio, päiväämätön lehtileike, jossa kuvataan linjalaiva Bore II:n sisustusratkaisuja.
[799] Aikalaiskirja 1941.
[800] Timonen 2007, 17; Korvenmaa 1991, 145 kuvat 176, 177. Vuonna 1913 valmistuneella rakennuksella on ollut myös nimi Villa Stockmann; Helsingin Kaivopuistossa Itäinen puistotie 17 sijainnut rakennus purettiin Britannian suurlähetystön uudisrakennuksen paikalta 1972. (Johansson-Pape 1986, 20.)
[801] Ornamon vuosikirja 1949; Poutasuo 1986.
[802] Pape-Buttler 1986, 10.

Baumgartner haluaa". Reikäkorttien valmistaminen oli aikaa vievää työtä, mutta kun kortit kerran oli valmistettu, voitiin samaa mallia kutoa nopeasti lisää. Myös Tampellassa toivottiin lisätilausta. Kirjeessä mainitaan erikseen mallia varten tehtävistä jacquard-reikäkorteista, jotka tehdas aikoi säilyttää mahdollisia tulevia tilauksia varten.[803] Myöhemmin lähetetyissä kirjeissä ilmenee Dora Jungin tekemä tilaus. Se käsitti 20 tusinaa pyyhkeitä, 4 tusinaa hapsureunallisia tee-lautasliinoja, 6 tusinaa tee-lautasliinoja ilman hapsuja sekä yhteensä 54 pöytäliinaa. Suurimman pöytäliinan koko oli 200 x 570 cm.[804] Tee-lautasliinat tulivat Euroopassa käyttöön uutena liinatyyppinä 1800-luvulla, ja niiden koko oli 125 x 125 cm. Lautasliinojen koko pieneni 1900-luvun alussa 60 x 60 cm kokoisiksi. [805] Jungin lautasliinojen koko oli sekä 1800-luvun että 1900-luvun alun muotiin verrattuna pieni, 49 x 49 cm tai 32 x 32 cm.



Kuva 69. Villa Baumgartnerin pellavadamasti-lautasliina. Kuva Ornamon vuosikirja 1938.

Hienoimmasta pellavalaadusta valmistettujen damastiliinojen kuvioissa oli lehtipuun oksia ja lintuja. Lautasliinoissa oli sama lehtiaihe ja tähtikuvio, joka oli liinan reunoissa. Perinteiseen tapaan ne olivat valkoisia ja kuvioista muodostui myös näyttäviä monogrammeja[806]. Baumgartner-nimellä

[803] DM .DJ ark. Tampellas Linne och Jern manufaktur Aktie Bolagin kirje Dora Jungille 2.3.1937.
[804] ELKA: 718, Brev 1938, I-J. Dora Jungin ja Tampellan kirjeenvaihto 10.3.1937 ja 9.4.1937.
[805] Eldvik 1999, 177.
[806] DM, DJ ark. luonnoskansiot.

kulkevia lautasliinoja oli esillä vuoden 1937 taideteollisuusnäyttelyssä Helsingissä.[807]

Arkkitehtipariskunta Aino ja Alvar Aalto valitsi **Ravintola Savoyn** sisustuksen 1937. Pöytätekstiilien suunnittelijaksi Aallot halusivat Dora Jungin.[808] Damasti-pöytäliinoja koristivat leveähköt raidat, joissa oli tyyliteltyjä kala-aiheita lomittain koko kankaan pinnalla. Lautasliinoissa oli pallokuvio, joka oli 1930-luvulla yleinen. Mm. Elsa Gullberg suunnitteli 1934 Pricken-nimisen liinan ja lautasliinat, joissa kaikissa oli palloja[809]. Vuosikymmenen lopulla Beata Liljeroos-Söderholm suunnitteli Tampellalle Pallot-mallin[810].

Villa Baumgartnerin ja ravintola Savoyn pellavaliinoja valmistettiin samaan aikaan Tampellan tehtaalla. Tämä tuli ilmi Liljeroos-Söderholmin kirjeestä Dora Jungille maaliskuussa 1937[811]. Liljeroos-Söderholm oli piirtänyt kirjeeseen kuvan, jonka mukaan Dora Jungin oli suunniteltava Baumgartnerin tilausta varten hapsullinen tee-lautasliina, jonka koko oli 32 x 32 cm. Kuvioinnin toivottiin peilautuvan keskustan ympäri, jolloin Jungin ei tarvitsisi piirtää kuin puolet lautasliinasta: ”Möstret måste alltså vända på mitten. Om Ni vill kan Ni rita upp endast halva servetten. Monogrammet måste antligen komma i hörnen eller i tvärbården.”[812] Jung ei suunnitellut monogrammia kulmaan eikä reunuskuvioon vaan keskelle lautasliinaa. Hän lähetti Tampellalle ainakin kaksi suunnitelmaa, joissa toisessa on koko lautasliina. Toisessa on vain puolet, kuten Liljeroos-Söderholm toivoi.

Jung piirsi Baumgartnerin huvilaan tuleviin liinoihin vain luonnospiirrokset. Ruutupaperille tulevan piirroksen valmistaminen oli tehtaan tehtävä. Tämä tulee esille myös Liljeroos-Söderholmin kirjeessä, jossa hän kertoi työpiirroksen olevan piakkoin maalattu. Sen jälkeen alkaisi kuvio-osien rei´ittäminen reikäkorteille, joka kestäisi ainakin kuukauden: ”Arbetsritningen till Baumgartners duk är snart uppmålas, men sen börjar utbrickandet av bindepunkterna, som säkert tar en månad.” Lisäksi Liljeroos-Söderholm kertoi Savoy-ravintolan lautasliinojen kudonnan olevan meneillään. Hänen mielestään palloista tuli liian suuria, jos niitä vertasi Jungin tekemään työpiirrokseen, ”jossa ne olivat paremmat”. Asiaa ei voinut enää kuitenkaan muuttaa.[813]

---

[807] DM, DJ ark. Kuva-arkisto.
[808] Kinnunen 2004.
[809] Ks esim. Hallström-Goliger 1989, kuva s. 47.
[810] Malli löytyy hintaluettelosta 8.5.1937.
[811] Beata Liljeroos-Söderholm suunnittelli pöytätekstiilejä Tampellalle 1920–1930 –luvuilla ja toimi kirjeiden perusteella myös Tampellan mallipiirtäjänä.
[812] DM. DJ ark.(2007) kirjeitä.16.3.1937.
[813] DM. DJ ark.(2007) kirjeitä.16.3.1937.

Monia eri pöytätekstiilejä sisältäneet tilaukset olivat alku Dora Jungin kiinnostukselle teolliseen tuotantoon, joka jatkui seuraavana vuonna 1938 kolmen liinan verran. Hän suunnitteli Tupa- Kukka- ja Lehti -aiheiset pikkuliinat, joita valmistui myös kaitaliinoiksi. Niitä valmistettiin sinisen, keltaisen, roosan, vihreän, beigen ja harmaan vaaleina sävyinä. Liinoissa Jung käytti erilaista damastin kuvion muodostamistapaa[814] (kuva 70). Ruotsalaiset tekstiilitaiteilijat kuten Elsa Gullberg ja Märta Afzelius aloittivat yhteistyön Almedahlsin kutomon kanssa kuusi vuotta aiemmin, 1932.



Kuva 70. Kukka-, Tupa- ja Lehti-liinat 1938, 0, 41 x 0,31, Tampella. Kuva Jarno Kuusinen.

Kaikkien kolmen liinan kuvioissa on olennaista niiden porrasmaisuus, joka viittaa käsinkudontaan. Liinojen perussidos on 5-vartinen satiini. Kuviopiste muodostuu viiden loimilangan lisäksi viidestä kudelangasta. Nämä liinat ovat erinomaisia esimerkkejä teollisesti jacquard-koneilla valmistuneista damastiliinoista, joista ei kuvion perusteella voi sanoa, onko tekstiili valmistettu jacquard-kangaspuissa vai ei. Liinat täyttävät ulkonaisesti kaikki käsityöllisen damastin piirteet. Oliko liinoihin haluttu tavoitella käsinkudotun tuntua? Jacquard-laitteen saavutettua käsikutomot 1800-luvun loppuun mennessä alkoi ilmetä myös damasteja, joihin oli kudottu porrasmaista kuviointia korkeamman hinnan toivossa[815]. Siitä tuskin oli

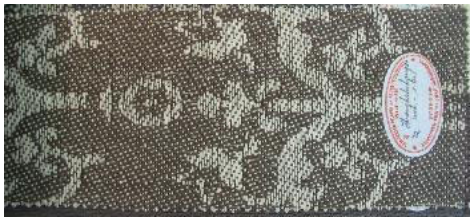
[814] Tupa-liinassa Jung on asemoinut vierekkäin kuusi ja pensas -aiheen kulkemaan perinteisen damastikuvioinnin tavoin reunoissa. Tähdet muodostavat liinan kulmiin 13 kappaleen ryhmän ja keskellä liinaa on matala tupa, jonka takana on puu. Tämä kuvioaihe, jonka alla on vielä kaksi tyyliteltyä kukkaa, toistuu liinan keskellä kuusi kertaa. Lehti-liinassa aihe toistuu lomittain oksien yhdistyessä raportissa, jonka ansiosta liinassa on aaltoileva raidoitus. Liinan reunoissa on kolme raitaa, jotka yhdistyvät kulmissa muodostaen pienen neliön. Kukka-liinan raportti koostuu kuudesta kukasta, jotka toistuvat liinassa ensin kaksi kertaa kääntyen keskellä liinaa peilikuvakseen. Tällaisia rivejä on liinassa kolme. Viisi vuotta myöhemmin suunniteltu ja omassa kutomossa valmistunut Prinsessat-seinätekstiilissä toistui kuviointi samalla tavalla. Reunoissa kulkee yhden kuviopisteen pilkutus.

[815] Esim Topelius 1985; 1992.

kuitenkan tässä tapauksessa kyse, sillä liinoja markkinoitiin ”satumaisen edullisina”[816]. Kuviot ovat hyvin samanlaisia kuin kutomossa samaan aikaan valmistuneissa tekstiileissä, esimerkiksi käsinkudotuissa Savoy-verhoissa ja 1930-luvun pikkuliinoissa.

Huonekalukankaita

1940-luvulla Dora Jung suunnitteli teollisesti valmistettavia huonekalukankaita. Ne saivat mallinumeroikseen 37–41[817]. Kankaita valmistettiin vuosien 1943–1945 välisenä aikana, jolloin inventaariolistoissa esiintyvät nämä mallinumerot. Kuvan 71 malli 38 ja myös 37 ovat rikaskuvioisia, kukka -aiheisia damasteja kun taas malli 39 muodostuu pilkuista ja malli 40 on verkkokuvioinen. Mallissa 41 on tiimalasia muistuttavien kuvioiden toistoja. Kaikki kankaat kudottiin Tampellan paperilangasta.



Kuva 71. Dora Jungin suunnittelema ja teollisesti Tampellassa valmistettu jacquard-damasti huonekalukankaaksi, malli 38, paperilanka, 1943–1945. Kuva Vapriikin kuva-arkisto.

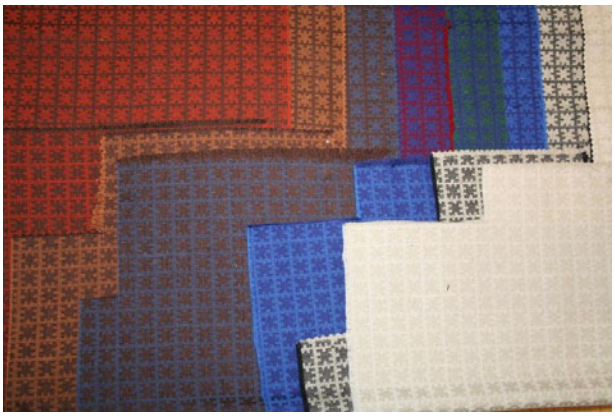
1960- ja 1970-luvulla huonekalu- ja verhokankaita valmistettiin lähinnä yksittäisistä tilauksista (liite 2). Tiettyyn tilaan haluttuja kangastilauksia Jung sai jonkin verran myös muina aikoina. Esimerkiksi jatkosodan pommituksissa 1944, jonka vuoksi Jungin kutomon katon pintakerros putosi kangaspuiden päälle, myös Helsingin yliopiston juhlasali vaurioitui ja Jungia pyydettiin valmistamaan juhlasalin tuoleja varten uusi kangas[818]. Kutomossa valmistettiin kokeiluloimi 1946, johon kudottiin useita värivaihtoehtoehtoja: ainakin punainen, vihreä, musta ja keltainen[819] (kuva 72). Näistä kankaista arkkitehti Siren valitsi punaisen. Kokonaan pellavasta valmistuneet kankaat kudottiin Tampellassa. Kangas uusittiin 1960-luvun lopulla, jolloin

[816] Esim. Kotiliedessä 1938 ollut ilmoitus Tupa-, Kukka- ja Lehti-liinoista: ”…Niin huokealla kuin meillä ei osteta pellavaa muualla maailmassa.”
[817] ELKA: Tampella Oy Ab, 2906: Tiliasiakirjat, inventaariokirjat no 5437 /vuosi 1943 ja 5439 / vuosi 1945; TMT/TLA ark; Siiri-tietokanta.
[818] Lisa Johansson-Pape oli oli mukana yliopiston päärakennuksen uuden puolen suunnittelussa 1930-luvulla ja juhlasalin remontissa sodan jälkeen (Kunnas 1987, 280). Ks lisää esim. www.museo.helsinki.fi/yliopiston_historia/pommitus.
[819] DM. DJ ark.kudontakortti 351 ja kudoskokeilukansio.

taidehistorian professori Lars Pettersson oli makuasiantuntijana. Juhlasalin remonteissa kankaat on irrotettu, pesty ja kiinnitetty uudelleen.[820]



Kuva 72. Luuttuja ja laakeri-seppeleitä toistavan huonekalu-kankaan malli- ja värimalleja Helsingin yliopiston juhlasalia varten 1946. Kuva PF.



Kuva 73. 1960-luvun huonekalu-kankangas-malleja, Tampella. Kuva PF.

Yritys saada pöytäliina-malli Almedahlsin tehtaan mallistoon

Dora Jung lähetti omia suunnitelmiaan damastipöytäliina-malleiksi 1945 Almedahlsin tehtaalle Göteborgiin[821]. Hän kertoi kirjeessään[822] kotiin 1945 käyneensä tutustumassa Almedahlsin tehtaalla insinööri Rundstedtin luona: ”Näytin kuviani, ja hän oli innostunut ja ällistynyt ymmärtäessäni sitä ja tätä kutomisesta”. Jung lupasi suunnitella pöytäliina-mallin ja tapaamisen jälkeen hän kirjoitti piirtäneensä joka yö kahteen asti. Lopulta hän oli käynyt näyttämässä insinööri Rundstedtille ehdotustaan damastipöytäliinaksi. Malli

[820] Helsingin yliopistomuseon kokoelmapäällikkö Jaana Tegelberg 20.6.2012; Helsingin yliopiston Tila- ja kiinteistökeskuksen sisustussuunnittelija Ritva Varakas ja insinööri Markus Jauhiainen.
[821] Almedahls Oy on perustettu 1846.
[822] Dora Jung kirjoitti pitkiä kirjeitä, jotka olivat kuin päiväkirjoja edeten seikkaperäisesti päivä päivältä. Kyseinen kirje oli otsikoitu ”Andra akten” ja osoitettu koko kotiväelle ”Käraste alla”.

piti piirtää uudelleen 1:1 kokoon, jonka Jung lupasi lähettää päästyään Tukholmaan. Hän jatkoi kirjeessään innostunutta luomisen kuvausta: ”Kello 16 aloin piirtää malliani. Levitin tavarani heidän olohuoneensa pöydälle. Otin kävelykepin viivaimekseni ja kaksi päärynäkoria kartonkien kulmiin… piirsin klo 21.15 saakka.[823]

Dora Jung oli saanut insinööri Rundstedtiltä painetun ohjeistuksen käsipyyhkeiden, pellavapöytäliinojen ja lautasliinojen mallisuunnittelua varten. Ohjeet oli tarkoitettu mallisuunnittelijalle (mönsterritaren), jolla oli vähän kokemusta.[824] Ohjeistus antaa kuvan ruotsalaisesta teollisesta jacquard- ja damastikudonnasta vuonna 1945. Suunnittelijaa pyydettiin tekemään luonnos 1:1 kokoon. Lautasliinasta tulisi piirtää ainoastaan neljäsosa ja pöytäliinasta pitkittäis- ja poikittaisreunat ja niiden muodostama kulma sekä keskustan toistuva raportti.[825] Malli pyydettiin maalaamaan pellavanharmaalle tai beesväriselle pohjalle valkoisella. Myös valkoiselle pohjakartongille voi maalata kuvioita, mutta silloin tuli käyttää mustaa väriä. Tarkalle värimäärityksellе annettiin myös syy, joka ilmeni jo Joubertin (1765) tekstissäkin: ”Pöytäliinoissa, joissa kuvio havainnollistuu valonheijastusefektinä, on oikein harkittu jako pohjan ja kuvion, valon ja varjon, välillä erityisen tärkeää”. Ohje oli siis tarkoitettu ainoastaan valkoisille pellavaliinoille. Pellavapöytäliinojen suunnittelussa tuli ottaa edelleen huomioon oliko liina tarkoitettu jacquard-kudonnaiseski vai damastikudonnaiseksi. Ohjeistus paljastaa myös aikakauden liinojen pääasiallisen kuviomaailman: ”Jacquardkudoksissa kuviopintoja pystyy häivyttämään ja varjostamaan eri sidoksilla, joten kasvien varsiin ja muihin paksumpiin viivoihin voidaan saada pehmeä muoto. Damastikudoksissa pitää välttää häivytyksiä ja varjostuksia, koska damastissa loimilangat nousevat ryhminä, joten kuvioista ei tule kauniita. Samasta syystä pitäisi välttää pieniä viivoja ja yksityiskohtia.”[826]

Jung sai insinööri Rundstedtin allekirjoittaman kirjeen 26.10.1945, jossa kiitetään ”ensimmäisestä ehdotuksesta damastiliinaksi”. Kirje paljastaa mm. damastiliinojen markkinoinnissa tuona aikana huomioitavia asioita: malli piti olla myyntikelpoinen useiden vuosien ajan. Dora Jungin

[823] DM. DJ ark. 2007: Dora Jungin kirje kotiin, Stockholm 23.10.1945.
[824] DM. DJ ark 2007: Anvisningar betr. mönsterritning för handdukar, linneborddukar och servietter. Amedahl-Dalsjöfors Aktiebolag.
[825] Almedahl-Dalsjöfors käytti kuvioinneissaan ainoastaan yhtä kude- ja loimilankaa per ruutu. Ohjeissa selitetään tarkasti: ”Jokainen yksittäinen ruutu muodostaa näin yhden sidospisteen, jossa loimilangan nousu tai lasku voidaan määrittää värillä. Jos kuvio muodostuu loimi-efektillä kudepohjaan, maalataan kuviopiirroksessa kuvio punaisella ja reikäkortissa lyödään reikä näihin kohtiin, joten kudonnan aikana nämä loimilangat nousevat. Tietenkin pitää tarpeelliset sidoksen pisteet myös reittää.”
[826] DM. DJ ark 2007: Anvisningar betr. mönsterritning för handdukar, linneborddukar och servietter. Amedahl-Dalsjöfors Aktiebolag.

suunnittelemassa lautasliinassa ”vaikutti reunus hyvin leveältä ja keskiosa tyhjältä.” Tällainen pöytäliinamalli olisi Rundstedtin mukaan parhaimmillaan hyvin korkeatasoisessa pellavalaadussa ja tällaisia malleja tehdas oli juuri ostanut. Lisäksi asiakaskunta halusi kukallisia, kuvioiltaan enemmän täytettyjä pintoja. Rundstedt neuvoi suunnittelemaan liinan keskiosaan enemmän kuvioita, sillä siinä niitä voidaan parhaiten tutkia. Kirjeestä tulee esille myös kuvion ja lankalaadun suhde. Koko pöytäliinan täyttävä kuviointi mahdollisti sen, ettei langan tarvinnut olla niin laadukasta, mutta malli oli kuitenkin houkuttelevan näköinen. Jungin antamasta hinta-arviosta Rundstedt kirjoitti viimeiseksi:

> Mitä tulee antamaanne hintaan, haluamme me, vaikka se meistä näyttää olevan melko korkea varsinkin näin suhteellisen yksinkertaisesta mallista, tuoda esille että mallin hinta tulee suurelta osaltaan harkintaan myyntikelpoisuuden näkökulmasta. [827]

Oliko syynä sitten Rundstedtin tyrmäävä palaute vai oman kutomon kiireet, Jung piti kymmenen vuoden tauon teollisuuden kanssa.

7.2 ”Designen säljer” – Dora Jung Tampellan damastisuunnittelijaksi

Ruotsissa H55-näyttelyssä Helsingborgissa esiteltiin 1955 Astrid Sampen ja Marianne Nilssonin suunnittelemia uusia Linnelinje-kokoelman pöytä- ja pyyheliinamalleja. Almedahl-tehtaan valmistamissa malleissa oli ruutuja, raitoja ja painettuja kuvioita. Sekä ruotsalaiset että suomalaiset olivat innoissaan uudistuneista teollisista tekstiileistä. Pieni erä Linnelinje-kokoelman pyyheliinakangasta myytiin Stockmannilla, ja aikalaiskirjoitusten mukaan perheenemännät taistelivat joka metristä. Maire Gullichsen kirjoitti 1955 kriittisesti suomalaisesta pellavasuunnittelusta vertaamalla niitä juuri ruotsalaisiin Linnelinjen pellavatekstiileihin. Hän ehdotti kirjoituksessaan ”damastin johtavan hahmon”, Dora Jungin, palkkaamista teollisuuden palvelukseen.[828] Tampella ja Jung olivatkin yhteydessä jo saman vuoden lopulla.

Dora Jung ehti suunnitella neljä mallia Tampellalle 1956–1957. Hän myi ilman provisio-oikeutta mallit Timber, Grafica, X-tra ja nimettömän

[827] DM. DJ ark 2007: Almedahls Fabriker, kirje fröken Dora Jungille, Göteborg den 26 okt. 1945.
[828] Timonen 2007, 49–50; Björneborgs Tidningen 9.9.1955.

verhokankaan.[829] Vasta vuoden 1958 lopulla johtaja Forss kirjoitti muistion pellavatehtaan mallikokoelman kehittämisestä ja ehdotti, että otettaisiin yhteyttä Dora Jungiin[830]. Muistiossa hän luo ensin kuvan Suomen tekstiiliteollisuuden tilasta ja Tampellan mahdollisuuksista. Hän kirjoitti ”tapulitavaran” (stapelvara) voittomarginaalin vähentyneen merkittävästi, mutta silti oli vielä asiakaskuntaa, joka arvosti taiteellisesti korkeatasoisia tuotteita eikä laittanut pääpainoa tuotteen hintaan. Forss kehui Tampellan kehräämää pellavaa ja ”maan moderneinta jacquard-kutomoa”. Tampellaan oli tilattu 1957 mm. 30 uutta jacquard-konetta Saksasta ja uusi kutomo valmistui samana vuonna[831]. Forss kirjoitti: ”Jotta kaikki Tampellaan investoitu ja osittain käyttämätön tuotekapasiteetti saataisiin käyttöön, tarvitaan uusia ideoita ja varmaa makua.” Hänen mukaansa Tampellan saama kritiikki oli kohdistunut pellavatekstiilien malleihin ja väreihin, mutta kankaiden laatuun oltaisiin oltu tyytyväisiä.[832]

Tampella käytti hyväkseen suomalaisia taiteilijoita sekä mallisuunnittelijoina että taiteellisina neuvonantajina jo 1800-luvun lopulla ja tekstiilitaiteilijoiksi valmistuneet Dora Jung ja Greta Skogster-Lehtinen suunnittelivat malleja Tampellalle jo 1930-luvulla. Kuitenkin vasta 1958 pellavatehtaassa pohdittiin tekstiilitaiteilijan tai mallipiirtäjän palkkaamista ja merkitystä: ”Nykyisessä tekstiilitilanteessa on käsite ”designen säljer” saanut suuremman merkityksen… Silti meillä ei ole palveluksessamme tai laajemmassa mitassa mitään pysyvää kontaktia kuuluisiin mallipiirtäjiin tai taiteilijoihin maassamme, vaikka suomalaiset tekstiilitaiteilijat ovat voittaneet jopa ulkomaista tunnustusta. Korjataksemme tämän puutteen ehdotetaan, että kontakti otetaan esimerkiksi Dora Jungiin, joka nyttemmin on palannut kotiin pitkältä ulkomaan matkalta.”[833] Muistioon kirjoitettu suunnitelma yhteistyön kestosta ja laadusta ei anna kuvaa pitkäjänteisestä malliston uudistussuunnitelmasta, vaikka tarve ammattisuunnittelijalle tunnustettiin:

> Yhteistyö, joka näin alkaisi, voisi kestää noin puoli vuotta ja pitäisi suunnitella seuraavasti: insinöörit yhdessä myynti-ihmisten kanssa päättäisivät, mitkä uutuudet otettaisiin tuoteohjelmaan. Ohjelma

[829] Elka, Tampella, 9829: Räkning 13.4.1957. Laskussa olleen ”x-tra” -pellavaliinan nimi muuttui myöhemmin Viivaleikki -nimeksi.
[830] Elka, Tampella 9829: P M över utvecklingen av Linnefabrikens mönsterkollektion. 25.11.1958.
[831] Elka,Tampella 9829: Direktionens Protokoll 1955-57, 11263: P.M. beträffande jacquard-väveriet 11.3.1957.
[832] Elka, Tampella 9829: P M över utvecklingen av Linnefabrikens mönsterkollektion. 25.11.1958.
[833] Elka, Tampella 9829: P M över utvecklingen av Linnefabrikens mönsterkollektion. 25.11.1958. Jung oli saapunut kaksi kuukautta kestäneeltä Amerikan matkaltaan, jota varten hänelle oli myönnetty Ford-stipendi.

käytäisiin sitten taiteilijattaren kanssa läpi kohta kohdalta, jolloin uusien mallien tarve lyödään lukkoon ja mahdolliset täysin palvelleet mallit hylätään. Taiteilijatar saa näin selvät toimintaohjeet työskentelyyn. Esimerkki tuotteista, jotka tarvitsevat erikois-suunnittelijaa: pöytäliinat, käsipyyhkeet, pikkuliinat, sisustustekstiilit, vaatetuskankaat, kylpykankaat.[834]

Dora Jung teki Tampellan kanssa sopimuksen korvauksista ja Jungin nimen käytöstä vuoden päästä 30.12.1959. Sopimuksen mukaan hän sai jokaisesta suunnittelemastaan mallista peruspalkkion. Tämän lisäksi hänelle luvattiin provisiota myytyjen mallimäärien mukaan 1–2 % ja signeeratuista malleistaan 2–5 %. Jung sai korvauksen myös konsultoinnista ja siihen liittyvistä kuluista.[835] Sopimukseen eivät siis kuuluneet ne liinamallit, jotka Jung oli myynyt Tampellalle kertakorvauksella 1957[836].

7.3 Suunnittelun ja valmistuksen kulku yhteistyönä Tampellan kanssa

Tehtaan ja tekstiilitaiteilijan yhteistyötä kuvaa Tampellan johtajan M. Gottbergin puhe vuodelta 1966. Silloin Dora Jung oli suunnitellut jo monia tekstiilejä tehtaan tuotantoon (ks. liite 3). 1960-luvulla Tampellalle suunnittelivat myös mm. Marjatta Metsovaara ja Ritva Puotila. ”Kun tarvitaan uusi malli, tehdas ottaa yhteyttä tekstiilitaiteilijaan, hyvin usein maan kuuluisimpaan pellavataiteilijaan Dora Jungiin. Hän piirtää uuden mallin paperille tai kutoo kokeilukappaleita omissa kangaspuissaan, jonka jälkeen hän jättää ehdotuksen tarkasteltavaksi.”[837] Lähes jokaisesta uudesta Tampellaan suunnitellusta mallista kudottiin erilaisia versioita Dora Jungin omassa kutomossa etenkin 1960-luvun alussa. Kokeiluloimiin laitettiin sama tiheys, jota Tampella käytti liinoissaan. Erityisesti värejä ja myös kuvioiden muotoja kokeiltiin oman kutomon kangaspuissa ennen kuin malli annettiin Tampellan valmistettavaksi.[838]

[834] Elka, Tampella 9829: P M över utvecklingen av Linnefabrikens mönsterkollektion. 25.11.1958.
[835] Elka, Tampella 9829: Avtal 30.12.1959. Provisio maksettiin puolivuosittain 15. helmikuuta ja 15. elokuuta.
[836] Elka, Tampella, 9829: Räkning 13.4.1957. Dora Jung myi kerralla mallit: 576 Timber, 577 Grafica ja 578 Viivaleikki ja ”Verhokangas”. Alkuperäiseen sopimukseen tehtiin muutos 4.6.1963, jonka jälkeen Jung sai provisiota myös näistä malleista, paitsi nimettömäksi jääneestä verhokankaasta.
[837] DM. DJ ark: Tampella-kansio. Gottberg. 1960-luku; Dora Jungin ja Lisa Johansson-Papen yheisnäyttelyn, 1966–1967, aineistoa.
[838] DM. DJ ark. kudontakortit, kokeiluloimet.





Kuvat 74 ja 75. Dora Jungin omassa kutomossa valmistuneita kudottuja luonnoksia teollisesti valmistettaviin liinoihin. Vasemmalla Annansilmä-liinan (1966–1971) kudottu luonnos, jossa on varioitu kuvioiden muotoja ja reunusosan leveyttä. Riikinkukko-aiheisen Festivo-liinan (1965–1978) värivaihtoehtoja kokeiltiin ensin omassa kutomossa ainakin vuonna 1964[839]. Liinan riikinkukko-aihe oli kutomossa jo 1946 kudotussa Katoamattomuus-kudoksessa. Annansilmä-liinan Jung suunnitteli suoraan tehtaan mallistoon. Kuvat PF.

Dora Jung oli mallin suunnitteluvaiheessa yhteydessä tehtaaseen, joko mallipiirtäjään tai kutomon insinööreihin. Hän halusi tietää, mm. voiko jotakin hänen ideaansa kutoa tehtaan jacquard-koneilla. Yhteydenpito tapahtui kirjeitse tai puhelimen välityksellä. Dora Jung kävi usein myös henkilökohtaisesti Tampellassa, ja samoin Tampellan insinöörit kävivät Jungin luona.[840] Lopulta Jung toi Tampellalle hyvin valmiiksi mietityn mallin eri värivaihtoehtoineen. Vaihtoehtoja saatettiin Jungin mukaan kutoa jopa sata. Jung kirjoitti muistiinpanoissaan 20.5.1959: ”Besök på Tampella med 20 av de 100 färgprov vi provvävt”[841]. Määrä tuntuu valtavalta, enkä pysty sitä kortistotietojen tai kudosnäytteiden perusteella todentamaan[842]. Vaikka malliehdotus oli pohdittu ja monia vaihtoehtoja harkittu kokonaisuus

[839] DM. DJ ark. kudontakortti 1128 (Påfågel, tablet, prov.). Mattsson oli kutonut loimeen Lohi (Lax) 1 kpl ja 4,5 kpl påfågel-kuviota.
[840] DM. DJ ark 2007:”Mitt samarbete med Tampella 1959”:Dora Jung piti kirjaa Tampellaan soitetuista puheluista ja tapaamisista.
[841] DM. DJ ark 2007: Mitt samarbete med Tampella 1959.
[842] Tosin Johansson-Papen tapa arkistoida kudosnäytteitä oli suurpiirteinen ja hän on saattanut leikata näytteitä pienemmiksi, jos ne eivät sopineet kansioihin. (Priha, suullinen tiedonanto.)

jouduttiin usein myös tässä vaiheessa tekemään muutoksia suunnitelmiin. Valmiista malliehdotuksesta keskustelivat tuote- ja myyntiosasto. Jos malli päätettiin ottaa tuotantoon, alkoi tehtaan mallipiirtäjä valmistaa mallista ruutupiirrosta.[843] Sinikka Hautamäki, joka oli Tampellan mallipiirtäjä 1960-luvulla, muisteli (1980) omaa osuuttaan Dora Jungin liinamallien valmistuksessa:

> Minun tehtäväni oli laatia taiteilijan luonnoksesta ruutupiirustus, josta sitten rei´itettiin koneille reikäkortti ketju, minkä mukaan kuviointi syntyi. Mutta jo ennen tätä vaihetta olimme usein Doran kanssa puhelinyhteydessä tehtaan mahdollisuuksista uuden mallin suhteen. Kun luonnos sitten oli valmis, Dora toi sen itse tehtaalle ja tässä vaiheessa selvitettiin tarkoin laatu ja haluttu väritys. Samoin myöhemmin katsastettiin ensimmäinen raakakappale, mikä saatiin kutomosta ja jos siinä oli korjattavaa, se tehtiin tässä vaiheessa.[844]

Dora Jung suunnitteli Tampellalle malleja vuoteen 1972. Sinä aikana oli kaikkiin kuviollisiin malleihin tehtävä reikäkorttiketjut, joko pahviset jacquard-kortit tai Verdol-paperit. Se oli työläs vaihe edelleen 1960-luvun lopussa, vaikka reikäkorttien tekemiseen kulunut aika oli vähentynyt viidennekseen, jopa seitsemästä kuukaudesta kuuteen viikkoon.[845] Paitsi jacquard-korttien rei´ittämiseen kuluneen ajan vuoksi, myös kudon-takoneisiin investoitu raha vaati suurta monistustuotantoa, jotta kustannuksia voitiin jakaa monelle vuodelle. Tästä syystä mallin tuli olla tarkoin harkittu. Teollisia tekstiilejä kritisoitiin juuri hitaan malliston uudistumisen vuoksi ja koska joitakin malleja oli tuotannossa vuosikymmeniä. Samat mallit eivät tyydyttäneet vuodesta toiseen. Inventaarilistojen ja hinnastojen mukaan Timmer-liina oli Dora Jungin suunnittelemista malleista myynnissä 26 vuotta ja esimerkiksi suosittu Sata ruusua 22 vuotta, ja Siri Brunoun malli Rokokoo oli tuotannossa 80 vuotta[846]. Kritiikkiä esittivät taideteollisuuden näkyvimmät hahmot: Eva Anttila (1933), Arttu Brummer (1938) ja Maire Gullichsen (1955). Kuitenkin myyntitilastojen mukaan Rokokoo-liinan suosio vain kasvoi 1960-luvun alussa.

[843] Tampellan insinööri Veikko Soini ja mallipiirtäjä Sinikka Hautamäki, Valkea kyyhky 1980; Gottbergin puhe 1966.
[844] Mallipiirtäjä Sinikka Hautamäki 1980, Valkea kyyhky.
[845] Tampella tänään 3/1969.
[846] Rokokoo oli mallistossa 1898–1978.

Taulukko 11. Tampellassa valmistettujen pellavadamasti-liinojen myyntimäärät metreissä vuosina 1962–1964.[847]

Tampellan liinamalli ja sen suunnittelija	Myynti, metreissä			
	1962	1963	1964	Yhteensä
Rokokoo, Siri Brunou	21762	23505	25095	**70362**
Tammenlehvä, Aili Rancken	2489	2109	1685	**6283**
Timmer, Dora Jung	17875	21634	30178	**69687**
Grafica, Dora Jung	1923	2287	2118	**6328**
Sata ruusua, Dora Jung	5730	12103	17883	**35716**

Pellavaliinan kudonta tapahtui nopeasti verrattuna alkuvalmisteluihin kuluneeseen aikaan. Dora Jungin omassa kutomossa kudottiin leveää ja tiheäksi kudottavaa (n. 25 lankaa / cm) damastikangasta noin 50–60 cm päivässä[848]. Tampellan kutoja Kaisa Helena Nieminen taas arveli vuonna 1954 puolentoista metrin pöytäliinan kutomisen kestäneen noin tunnin verran[849]. Dora Jungin pellavaliinoja 1950–1970 kutoneen Irja Sievisen mukaan Dora Jung kävi usein kutomossa. Kudontaa koskevista asioista Jung keskusteli kutomon teknisen henkilöstön kanssa, ei kutojien. Kutojien tehtävä Tampellassa oli seurata koneen kutomista tarkkaillen kankaan laatua. 1950-luvulta eteenpäin yksi kutoja vastasi kuudesta kahdeksaan koneen kudonnasta samanaikaisesti.[850]

Kutomisen helpottamiseksi loimeen lisätty liisteri poistettiin kankaan valmistumisen jälkeen. Tämän jälkeen pellavakankaalle tehtiin viimeistelyjä sen käyttötarkoituksen mukaan. Dora Jungin kankaat ommeltiin valmiiksi tuotteiksi, vaikka malleja saattoi ostaa myös metreittäin[851]. Jung oli tarkka myös reunojen huolittelusta ja hän suunnitteli varsinkin pikkuliinoja niin, että kankaan reuna päärmeeksi taitettuna täydensi nurjan puolen raitaa. Näin pikkuliinoja voitiin käyttää molemmin puolin ja ne olivat yhtä siistin näköiset. Liinojen päärmäyksestä tehtiin kokeiluja Jungin toiveiden mukaan[852]. Mankelointi oli tärkeä työvaihe erityisesti pellavadamasteille, joille kankaan kiilto oli tärkeä ominaisuus. Jos tekstiili haluttiin erityisen

[847] Elka 9829: Sopimuksia koskevat asiakirjat 1959–1985: MYYTY, metreissä.
[848] DM. DJ ark. esim. kudontakortit 378, 379; Mina skrivningar. Päiväämätön Dora Jungin pitämä puhe.
[849] Tampella tänään 3–4 / 1954.
[850] Tampellan kutojien haastattelu 2008.
[851] Valmiiksi ommeltujen mallien lisäksi myytiin niitä myös metreittäin. Esimerkiksi mallit 487 Annansilmä, 486 Calendula; 577 Grafica; 417 Kalaparvi ;480 Kukkaruutu; 37 nimetön; 162 nimetön; 30 nimetön; 160 Viiva; 408 Yrttitarha.
[852] DM. DJ ark. 2007: Mitt samarbete med Tampella.

kiiltäväksi ja sileäksi se kalanteroitiin erilaisilla teloilla ja lopuksi liinat pakattiin.[853]

Yleistä Tampellan pellavaliinoista

Tehtailla on ollut oma tapansa rakentaa kankaan reuna, eli hulpio. Kankaan reunaa tutkimalla voidaan näin saada suuntaviivoja monien tekstiilien alkuperästä. Tampellan tekstiilien hulpiot olivat varsinkin toisen maailmansodan jälkeen hieman kireät ja sileät. Hulpio muodostui noin puolen senttimetrin levyisestä toimikasraidasta. Almedahl käytti samaan aikaan hyvin selvästi näkyvää, jopa 2 cm levyistä ruudutettua reunakuviota. Ruudutuksen käyttö damastikankaiden reunoissa oli yleistä jo Passchier Lammertijn aikana 1600-luvulla. Dora Jungin aikana Tampella käytti damasti- ja jacquard-kankaissa lähes poikkeuksetta puolen senttimetrin levyistä toimikasreunaa, mutta poikkeuksiakin löytyy.



Kuva 76. Dora Jungin Tampellalle suunnittelemien pöytäliinojen erilaisia reuna-ratkaisuja. Vihreässä liinassa oleva toimikasraitainen kapea hulpio on tavallinen Tampellan käyttämä reunus. Roosan-värisen liinan diagonaalisesti nouseva ruuturaidoitus on harvinainen[854]. Kuva PF.

Jokaisella tehtaalla oli myös oma leimansa, joka kudottiin yleensä liinan reunaan. Aivan liinojen reunassa erottaa joskus kudotun merkinnän T L & JM AB Tammerfors Linne- och Järn-Manufaktur Aktiebolag. Tämän lisäksi liinassa saattoi olla mallinumero kuten ”TL & JM AB N:O 302”[855]. 1930-luvulla Tampellassa oli käytössä ympyrän sisällä ollut TL -merkki, jonka molemmin puolin oli numero, esimerkiksi 2TL7. Tehdyt havainnot viittaavat

[853] DM. DJ ark. Tampella kansio, Gottberg; Vaartila n. 1966.
[854] Shakki-ruudutus hulpion vieressä oli yleistä belgialaisissa ja hollantilaisissa damasteisa 1500-luvulla (Burgers 1999, 201–238).
[855] Elka 9150: Tampellan hintaluettelo 1914.

siihen, että kyseessä olisi valmistusvuosi 1927[856]. Dora Jungin aikana Tampella käytti leimanaan pelkkää ympyrän sisällä olevaa TL -merkkiä. Dora Jungin, insinööri Forssin ja ekonomi Söderlundin tapaamisessa 27.12.1963 sovittiin 8.1.1964 päivätyn muistion mukaan ”Vidare beslöts, att Tampellas i damastdukarna invävda märke TL skulle ändras till T. Toive toteutui malleissa 597 Kaarna ja 888 Festivo, joissa ympyrän sisällä on T-merkki.

7.4 Dora Jungin teolliset tekstiilit

Sopimuksessa, jonka Jung ja Tampella allekirjoittivat 30.12.1959, määriteltiin maksettavat provisiot, joita ryhdyttiin maksamaan vuoden 1960 alusta[857]. Provisiolaskelmista voi päätellä mm. koska Tampella on ostanut mallin. Jos malli puuttuu provisiolaskelmissa, on Jung suunnitellut ja Tampella ostanut sen ennen 30.12.1959. Tällaisia malleja on 22 kappaletta (liite 3). Tähän listaan pitää vielä lisätä mallit 576 Timmer, 577 Grafica ja 578 Viivaleikki. Jung myi mallit Tampellalle 13.4.1957 ja erillisellä sopimuksella 4.6.1963 sovittiin, että myös näistä malleista maksetaan Jungille provisio[858]. Koska suunnittelijan tekemän malliluonnoksen muuttaminen jacquard-koneille kesti monta kuukautta, on luonnollista, ettei malli välttämättä esiinny heti tuotantoon päästyään hinnastoissa. Joskus myös Tampellan mallikokouspöytäkirjoissa on merkintä uudesta mallista, mutta se on silti voitu jättää sivuun odottamaan. Esimerkiksi pikkuliinasta 893 Omena on merkintä mallikokouksen pöytäkirjassa 1.10.1969: "Design Apple was presented but at this stage not taken up"[859]. Tällainen malli on myös pyyhekangas 162, joka on suunniteltu 1950-luvulla, mutta esiintyy hinnastossa vasta vuodesta 1962[860].

Liitteeseen 3 on kerätty Jungin suunnittelemat teolliset mallit aikajärjestyksessä, niiden numero ja nimi[861]. Jaan Dora Jungin teolliset tekstiilit kahteen pääryhmään sen mukaan, onko malli syntynyt kutomossa aikaisemmin kudotun aiheen mukaan vai onko Jung suunnitellut aiheen suoraan jacquard-kudontaa varten. Poikkeavatko teollisuuteen suoraan suunnitellut tekstiilit omassa kutomossa ensin käsityönä valmistuneista

[856] Havainto on tehty vertaamalla liinan valmistusvuotta aina kyseisen liinan leimamerkintään. Ainakin luvut 25–41 sopivat yhteen liinojen valmistusaikojen kanssa, 1923–1941 (Irja Satri 8/2011).
[857] Elka, Tampella, 9829: Avtal 30.12.1959.
[858] Elka, Tampella 9829: Räkning 13.4.1957; Tillägg till avtalet Dora Jung – Oy Tampella Ab av den 30.12.1959, 4.6.1963.
[859] Esim. Elka, Tampella 9829: Mallikokouksen pöytäkirja 1.10.1969.
[860] Elka, Tampella 9829: Räkning 13.4.1957.
[861] Suunnitteluvuosi on päätelty vertaamalla Tampellan inventaarilistoja ja hinnastoja sekä Dora Jungin provisiolaskelmia.

malleista? Näkyykö teollisissa damasteissa muutoksia, joita voi yhdistää Jungin käsin kudotun damastin muutoksiin? Eli muuttuivatko teollisten kudosten kuvioinnit myös pois toistuvuudesta, kuten käsin kudotut damastit? Entä onko Dora Jungin teollisissa suunnitelmissa nähtävissä klassisen damastin piirteitä: kuvion kaksipintaisuus (loimi- ja kudesatiini) ja tekstiilin kaksipuolisuus; valkoinen väri; materiaalina ohut, pitkäkuituinen pellava; kiiltävä pinta.

Tuon joidenkin mallien suunnitteluvaiheita lähempään tarkasteluun ja pyrin linkittämään mallin edeltäviin ja samanaikaisiin malleihin. Myös uusien ja helppohoitoiseksi koettujen synteettisten materiaalien tulo 1950- ja 1960-luvun suomalaiseen tekstiiliteollisuuteen ja Dora Jungin tuotantoon on tärkeä teollisen muotoilun historian osa-alue. Oman kutomon tekstiileissä Jung ei siirtynyt tekokuituihin edes 1960- tai 1970-luvulla, vaikka muut tekstiilitaiteilijat kokeilivat niitä. Esimerkiksi Helsingin Villakehräämö esitteli Ritva Puotilan, Oili Mäen ja Lea Thil-Junnilan suunnittelemia akryyliryijyjä 1969 Finnish Design Centerissä[862].

7.4.1 Kutomon malleista jacquard-kudontaa varten muunnetut suunnitelmat

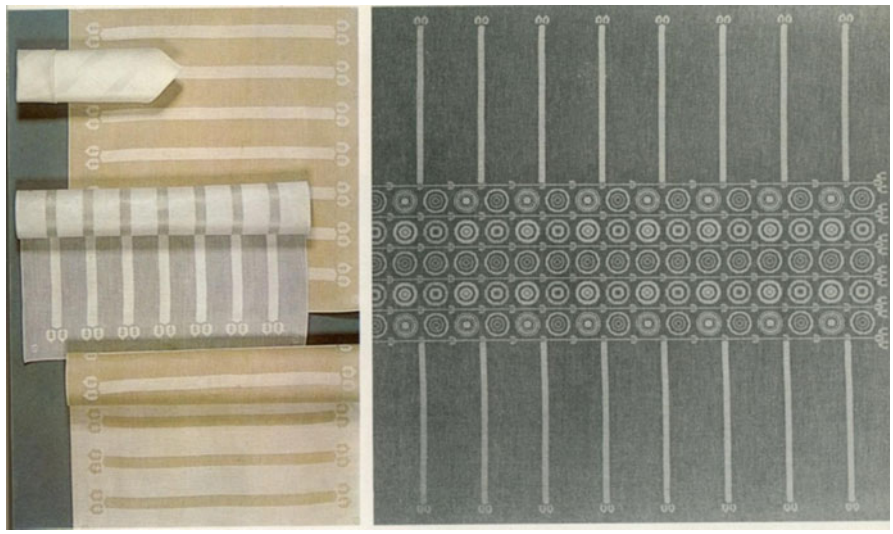
Kun Maire Gullichsen kirjoitti syyskuussa 1955 kritiikkinsä Tampellan vanhahtavista malleista, jo saman vuoden joulukuussa Jungin Timmer-liinaa oltiin muuttamassa jacquard-koneella valmistettavaksi teolliseksi liinaksi. Kutomossa 1947 kudottu pellavadamastiliina ja siihen kuuluva lautasliina oli ensimmäinen Dora Jungin kutomossa valmistuneen mallin muutos teollisesti valmistettavaksi. Joulukuussa 1955 Jung kirjoitti Timmer-liinaan tehtävistä muutoksista Tampellan insinööri Johssonille:

> Olen tänään postittanut piirroksen. Kuvio on kuten [käsinkudotussa] liinassa, paitsi oksan haarat jotka ovat [vaaka]suoria ja reunuksessa olevat puunlatvukset ovat pienempiä. Uskon, että kuvio liinassa voi olla yhtä suuri kuin piirroksessa, jos teidän järjestelmäänne käy jakaa ruutu siten että muutetaan kuvion 10 ruutua per tuuma 13 ruutua per tuuma. Jos olen laskenut oikein ts. 65 lankaa per tuuma ja viisi lankaa ruudussa. En haluaisi keskusosion levenevän useammilla kuvioraidoilla, vaikka sanoin sen yhtenä mahdollisuutena. Rytmi toistossa on rakennettu viiteen kuvio-osaan. Keskusosio saa siis olla niin leveä, joka

[862] P. A. 1969, 5 (Ok); Niilonen 1969, 19 (Kk).

muuttamatta kuvion mittasuhteita parhaiten onnistuu yhdistäen lankatiheyden ja Teidän mahdollisuutenne. [863]

Käsin kudotussa Timmer-liinassa oli keskusosan yläreunassa puun latvuksia ja alareunassa juuria. Teollisessa liinassa on molemmissa reunoissa samanlaiset, mutta pienemmät kuviot. Tampellan kutojien mukaan Timmer oli vaikea liina kutoa vaakatasoon muutettujen oksien vuoksi, sillä kudottaessa oksan alueelta nousi suuri määrä loimilankoja samanaikaisesti ylös. Tiheässä loimessa tämä aiheutti lankojen takertumista toisiinsa, jolloin kankaan pintaan tuli virheitä.[864] (kuva 77) Kirjeestä saa kuvan, että Jung lähetti tehtaalle ruutupiirroksen, joka oli erikoista, sillä yleensä tehtaan mallipiirtäjille annettiin tämä tehtävä. Myös Almedahlin ohjeistuksissa pyydettiin mallin suunnittelijaa tekemään malli 1:1 kokoon, joka muutettiin tehtaassa ruutupiirrokseksi. Jungilla oli oman kutomon mallipiirroksia tehdessään tapa ruuduttaa luonnos, jolloin se oli helposti sovellettavissa harnesk-kangaspuissa kudottavaksi. Kirjeessä mainittu piirros (ritning) voi olla tällainen. Toisaalta Jung oli tottunut vaikuttamaan kaikkiin kudontaan liittyviin asioihin haluten kontrolloida prosessia yksityiskohtia myöten.



Kuva 77. Timmer-liinan teollinen malli. Liina oli Tampellan tuotannossa 1956–1981 ja se sai mallinumerokseen 576. Kuva Tampellan esite 1960-luku.

Samoin kuin kutomon Timmer-liina myös sen teollinen versio on pellavadamasti, tässä tapauksessa jacquard-damasti. Molemmissa versioissa kuviopiste on viisi lankaa aiheuttaen kuvion porrasmaisuuden. Lisäksi liinan kuvio on molemmilla puolilla kangasta samanlainen ja siinä on käänteinen sidosefekti. Sitä kudottiin yksi tai kaksivärisenä pellavasta ja

[863] DM. DJ ark 2007. Dora Jungin kirje insinööri H. Johnssonille 11.12.1955.
[864] Tampellan kutojat, haastattelu 2008.

mankeloitiin kiiltäväksi ja suoraksi. Kuviot muodostuvat enemmän viivoista kuin pinnoista, joka taas oli Jungille tyypillinen damastikuvion muodostamistapa etenkin vuoden 1948 jälkeen. Liinan loimitiheydeksi Jung toivoi noin 25 lankaa senttimetrille[865]. Vuonna 1955 ei Tampellan jacquard-kutomon uudistus ollut vielä alkanut ja kutomossa käytettiin pahvikorteilla toimivia jacquard-koneita[866]. Malli piti siis siirtää ruutupiirroksesta jacquard-pahvikorteille. Dora Jung muisteli tätä muutosta 1972: ”Kahdelta ihmiseltä meni 2 kuukautta siihen, että he muuttivat mallini jaqcuard-korteille, joita sittemmin voitiin käyttää vuosikausia”[867]. Toisin kuitenkin kävi. Kahden vuoden kuluttua 1957 Tampellan kutomo uudistettiin ja kaikki pahviset jacquard-kortit hävitettiin. Timmer-liinaa varten valmistettiin kuitenkin uusiin jacquard-koneisiin sopivat Verdol-paperit ja liina pysyi tuotannossa 26 vuoden ajan.

Myös Timmer-lautasliinan kuviointi muuttui teollisessa versiossa. Vinosti lautasliinan poikki kulkevat oksanhaarat muuttuivat suoraksi raidoitukseksi. Jokaisen oksanhaaran päässä oli kaksi lehteä, kuten käsinkudotussa versiossa. Dora Jung pohti lautasliinan kutistuvuuden ja malliraitojen määrän suhdetta sekä mahdollisuutta valmistaa lautasliinoja metrikankaaksi. Hän halusi kankaaseen toimikasreunat, kuten Tampellassa oli tapana kutoa.[868] Hän ehdotti lautasliinalle myös muunlaista käyttöä: ”Lautasliina voisi olla pitkänomainen, jotta sitä voi käyttää myös pikkuliinana, mutta kuitenkin sama tiheys ja samanlainen lehtilopetus liinan molemmilla puolilla.”[869] Lopullisessa lautasliinassa oli seitsemän oksa-malliraitaa neljän cm:n välein, kapeat toimikasreunat ja päärmeet, liinan koko oli 45 x 45 cm ja sitä voitiin ostaa myös metritavarana. Lisäksi Jung asemoi Tampellan TL -merkin jokaiseen kulmaan. Lautasliinakankaasta valmistettiin Jungin ajatusten mukaisesti myös pikkuliinoja[870].

Kutomossa 1940-luvulla kudottu Yrttitarha-liina muutettiin vuoden 1959 aikana Tampellan tuotantoon[871]. Tämä muutos sujui Jungin muistiinpanojen mukaan noin puolessatoista kuukaudessa. Helmikuun 11. päivä 1959 Jung kirjoitti muistiinpanoihinsa, että Yrttitarha-kuvio

[865] Jung ehdotti 65 lankaa per tuuma (2,54 cm), joten senttimetrillä oli noin 25 lankaa.
[866] Elka 9829, Direktionens Protokoll 1955–57; Tampella tänään 1–2 / 1953, 4–6.
[867] DM. DJ ark. 2007: Mina skrivningar: esitelmä Tekstiilikulturiyhdistykselle 3.4.1972. Vaikka toimenpide oli työläs, epäilen vahvasti, että muutokseen olisi mennyt niin kauan. Oma arvioni on jopa alle kaksi viikkoa.
[868] DM. DJ ark. 2007: Jungin kirje insinööri Soinille 22.5.1956.
[869] DM. DJ ark. 2007. Dora Jungin kirje insinööri H. Johssonille 11.12.1955.
[870] Timmer -lautasliinakankaasta valmistettu pikkuliina oli taideteollisuuden kiertonäyttelyssä 1957 (Timonen 2007, 57).
[871] Yrttitarha-liinan ensimmäinen maininta on vuodelta 1946, jolloin liina oli esillä Liljevalchsin taideteollisuusnäyttelyssä (DM. DJ ark. 2007. Vävnader för utställningen Nordiskt Konsthantverk, Liljevalchs konsthall 7.9 – 6.10.1946).

hyväksyttiin. Jo kahden päivän päästä hän kirjoitti jakaneensa kuvion osiin, sillä hän halusi kuitenkin vielä muuttaa kuviota. Kuun lopussa Jung oli piirtänyt mallin uudestaan, ja mallista valmistui ensimmäinen kudosluonnos. Kuviopiste muodostui tässäkin liinassa viidestä langasta ja liinan leveyksiä oli 130 ja 150 cm. Yrttitarha-kuvio oli kolmen eri yrtin yhdistelmä, joka toistui liinassa suorana toistona riveittäin. Kuviot muodostavat yhden ja kolmen rivin ryhmiä ja yrttirivistöt kääntyvät keskellä liinaa siten, että yrttien kasvusuunta on molemmilta puolilta liinan keskelle. Liinassa on loimi puuvillaa ja kude pellavaa (kuva 78).

Samaan aikaan Jung suunnitteli pöytäliinaan sopivaa lautasliina-mallia. Siinä sama kolmen yrtin ryhmä toistuu yhdeksän kertaa. Lautasliina on kooltaan 32 x 32 cm, ja se on hinnastojen mukaan nimetty tee-lautasliinaksi. Maaliskuun 19. päivänä Jung näki Yrttitarha-liinan ensimmäisen version ja lautasliinan päärmättynä. Seuraavana päivänä hän soitti Tampellaan ja kertoi haluamansa muutokset. Jo kuun lopussa Jung esitteli Stockmannin myyntihenkilö-kunnalle pellavasta ja puuvillasta valmistunutta Yrttitarhaa ja samaan aikaan suunnittelemaansa kuvioimatonta, reunaraidallista pellavaliinaa (omönstrad duk med bård Dam A).[872]



Kuva 78. Yrttitarha (Örtagård) -liina, 408, valmistui muunnelmana kutomon mallista vuoden 1959 aikana. Se oli Tampellan hinnastoissa vuoteen 1979. Tampellan liinojen väliin, niiden leikkuukohtaan kudottiin toimikasraitaa. Kun kangas leikattiin ja ommeltiin, oli kankaan kaikki reunat hyvin samannäköisiä. Kuva Jarno Kuusinen.

[872] DM. DJ ark. 2007: Mitt samarbete med Tampella. ”Omönstrad duk med bård Dam A” sai myöhemmin nimkeseen Lounasliina, 589.

Esimerkit antavat kuvan hyvin yksityiskohtaisesta ja vilkkaasta yhteistyöstä tehtaan ja Dora Jungin välillä. Jung suhtautui tehtaassa kudottaviin tekstiileihin samanlaisella täsmällisyydellä ja yksityiskohtiin paneutumisella kuin kutomon tekstiileihin. Esimerkiksi Yrttitarha-liinaa koskevista muistiinpanoista saa käsityksen työskentelystä, jossa Jung määräsi tarkasti oman mielensä mukaisesti mallista vaatien valmiiksi kudottuihin tekstiileihin korjauksia. Hän kontrolloi kudonnallisia yksityiskohtia ja halusi nähdä moneen kertaan valmiiksi kudottuja versioita, joita vielä muutti haluamallaan tavalla. Hän kommentoi kankaan reunojen rakennetta, kankaan leikkauskohtien kudontaa, ompelua ja jälkikäsittelyä. Jung käsitteli tehdasvalmisteisia kudoksiaan samanlaisella pieteetillä kuin oman kutomon tekstiilejä, joka näkyi esimerkiksi yksityiskohtien vivahteikkaana hiontana ja jo valmiiksi saatujen tekstiilien uudelleen kudonnalla. Hän oli myös tehdaskudoksiensa henkilökohtainen markkinoija käyden itse näyttämässä uusia mallejaan Stockmannille. Tässä näkyy myös hänen jo 1930-luvulta alkanut suhde tavaratalon kanssa.

Tampella ei pitänyt kiirettä uusien malliensa markkinoinnissa. Inventaarilistoissa Yrttitarha näkyi jo valmistusvuonna 1959, mutta hinnastoissa vasta kahden vuoden jälkeen. Timmer oli vuoden 1956 inventaarilistassa ja hinnastossa myös vasta kahden vuoden jälkeen. Ehkä Jung halusi liinojen olevan näyttelyissä ennen näkemättömiä, ja Tampella saattoi pitää näyttelyä hyvänä myyntistrategiana. Oli myös ajan tavan mukaista, että mallia saatettiin markkinoida uutuutena vielä kolmenkin vuoden jälkeen sen valmistumisesta[873].

Mallien kierrätystä

Dora Jung siirsi kutomon malleja pikkuliinoihin. Niissä näkyy Jungin tapa käyttää samaa aihetta pitkään. Hän siirsi joitakin sota- ja pula-aikana paperilangasta kudottuja mallejaan ensin pellavadamasteiksi, joita valmistettiin edelleen omassa kutomossa ja myöhemmin aihe siirtyi teollisuuteen. Esimerkiksi paperilangasta 1943 kudottu Prinsessat-seinätekstiili siirtyi pellavaliinan aiheeksi 1946. Sitä kudottiin omassa kutomossa vuoteen 1959, jonka jälkeen Jung siirsi aiheen Tampellan tuotantoon. Tällöin mallista poistettiin reunoja kiertävät kruunut. Prinsessa rivistön keskeltä vastakkaiseksi kääntänyt peilikuvatoisto, joka kutomon versiossa oli keskellä pikkuliinaa, siirtyi teollisessa versiossa kuva-alan toiselle sivulle. Muutoksen vaikutin oli mitä ilmeisemmin estetiikassa,

[873] Esimerkiksi ilmoitus Kotiliedessä 1933, jossa Karhunjahti- ja Funkis-liinoja markkinoitiin uutuutena, vaikka ne olivat valmistuneet jo 1930 ja olivat hinnastossa 1931.

ainakaan jacquard-koneet eivät olleet syynä tähän muutokseen. Samoin voidaan ajatella olleen Timmer-liinan kohdalla, sillä oksien siirtäminen vaakatasoon vain hankaloitti kutojien työtä. Dora Jung signeerasi Prinsessa-liinan 2,5 cm leveällä nimikirjoituksellaan oikeaan alareunaan ja asemoi sen yläpuolelle Tampellan TL -logon. Tampellassa liinaa valmistettiin vuoteen 1977[874] eli Prinsessa-aihe oli jollakin tavalla mukana Jungin tuotannossa 35 vuoden ajan. Ruusu-pikkuliinaa valmistettiin kutomossa vuodesta 1958, jolloin Ruusu ja Prinsessat valmistuivat usein samasta loimesta. Teollisessa Ruusu-pikkuliinassa oli samanlainen signeeraus ja TL -logo kuten Prinsessa-pikkuliinassa. Jung sai signeeratuista malleistaan enemmän provisiota kuin signeeraamattomista. On siksi yllättävää, että hän käytti niin vähän signeerausta teollisissa suunnitelmissaan. Pikkuliinoista Ruusu, Prinsessat ja Anemone ovat ainoat signeeratut, ja pöytäliinoista Strada. (Kuva 79.)

Dora Jungin pikkuliinoista Fifty-fifty mallia valmistettiin kutomossa 1943 paperilangasta, jolloin sen nimi oli Mossgata (Sammaltie) tai Mossa. Paperilangasta valmistettuna sitä myytiin huonekalukankaana tai paperitapettina[875]. Vuonna 1947 mallia kudottiin pellavasta myös damasti-liinaksi[876]. Kun Jung siirsi mallin 1959 Tampellan valmistettavaksi, hän laajensi liinan kuva-alaa lähemmäksi katsojaa. Mallin toinen puoli oli tällöin toisen vastakohta, fifty-fifty. (Kuva 80.) Pikkuliina oli tuotannossa vain neljä vuotta. Fifty-fifty- ja Prinsessat-pikkuliinan malli siirtyi samalla tavalla seinällä pidettävästä paperilankadamastista pöydälle pellavasta kudotuksi pikkuliinaksi ja lopulta teollisuuteen.

Jungin 1946 suunnitteleman Katoamattomuus-damastin riikin-kukkoaihe sovellettiin teolliseen tuotantoon 1965. Pikkuliinassa on yksi riikinkukko ja se sai nimekseen Festivo. Käsin pujottamalla aikaansaatu värillisyys muuttui jacquard-damastissa loimen ja kuteen erivärisyydellä aikaansaaduksi kaksivärisyydeksi. Liinan erikoisuutena on poikkeava Tampella-merkki, ympyrän sisällä oleva T-kirjain, jonka käytöstä sovittiin vuoden 1963 ja 1964 vaihteessa (kuva kannessa).

[874] Prinsessat-pikkuliina oli viimeisen kerran hinnastossa 1977. Tampellan jacquard-kutomo lopetettiin samana vuonna.
[875] DM. DJ ark. Kudontakortti 215; kudoskokeilumappi.
[876] DM. DJ ark. Kudosluettelo: Dora Jung–Gunnel Nyman, 1947, näyttely Artekissa.



Kuva 79. Ylhäällä Prinsessat-liina 1961, ja keskellä Ruusu-liina, 1959. Molempien pikkuliinojen kuviointi oli ollut käytössä Jungin oman kutomon tuotannossa. Kuvat Jarno Kuusinen ja PF.

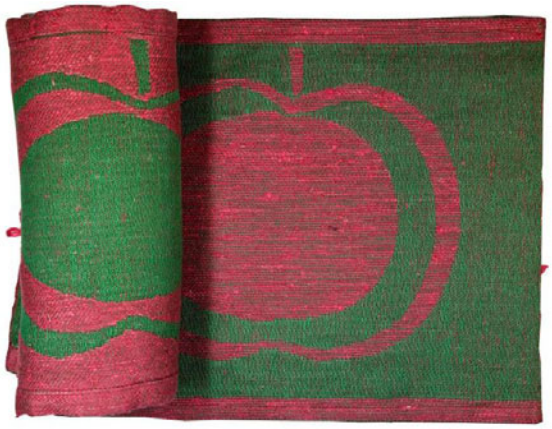
Kuva 80. Fifty-fifty -pikkuliina, 1959. Kuva Jarno Kuusinen.





Uuden lisäyksen damastipinnan kiillolle ja kaksipintaisuus-käsitteelle antoivat Omena -pikkuliinassa, vuodelta 1970, ohut ja kiiltävä loimisatiini-pinta paksun ja karhean kuderohdinpinnan kanssa. Neliön muotoisen damastiliinan vihreään ja tiheään (24 lankaa / cm) aivinaloimeen kudottiin erisävyinen omena rohtimesta kudetiheyden ollessa 8 lankaa / cm. Yhdistelmä ei ollut kuitenkaan pesua tarvitsevissa liinoissa paras mahdollinen.[877] (Kuva 81)

[877] U.T. arkisto. Liinoissa jäljellä kutistuvuuskokeilujen tulokset. Jäljelle on jäänyt versioita, joissa on kokeiltu liinojen kutistuvuutta. Se on ollut 7–9 % pituussuunnassa ja noin 3 % leveyssuunnassa, jolloin neliömuoto on muuttunut suorakulmioksi



Kuva 81. Omena-aihe oli kutomon liinamallissa jo vuonna 1948, jolloin Jung suunnitteli Paratiisi-liinan. Siinä omenat ja käärmeet oli asemoitu kankaan pinnalle riveihin (kuva 1). Samanlainen omena siirtyi suurennettuna 30 x 24 cm kokoiseksi, rohdinpellavasta kudotuksi damastiksi 1969 ja se otettiin Tampellan tuotantoon 1970. Omena-pikkuliinaa kudottiin samaan aikaan teollisesti ja käsin. Kuva Jarno Kuusinen.

Kun Dora Jung muutti mallejaan teollisesti kudottavaksi, hän on pyrkinyt olemaan mahdollisimman lojaali alkuperäiselle suunnitelmalle. Ne olivat moneen kertaan mietittyjä ja käytössä kokeiltuja, joten ei ilmennyt merkittäviä syitä mallien muutoksille. Jungin tekemät muutokset olivat pieniä ja enemmänkin estetiikasta johtuvia kuin esimerkiksi kutojan työtä helpottavia. Kaikissa kutomon malleista teolliseen tuotantoon siirretyissä malleissa säilytettiin käsin kudotulle damastille tyypillisiä piirteitä kuten kuviopisteen muodostuminen monesta sidospisteestä ja kuvioiden kaksipintaisuus. Mallit olivat edelleen kudottavissa Jungin omassa kutomossa, vaikka hän muuntelikin niitä hieman. Malleissa säilyi Dora Jungille ominainen ohut ja kulmikas tai kynän jälkeä imitoiva piirroksellinen damastiviiva. Tampellan myöhemmin tekemät mallikohtaiset uudistukset kohdistuivat uusiin väreihin ja liinojen kokojen muutoksiin[878].

Jungin pöytäliinamalleista ainoastaan Timmer ja Yrttitarha olivat ensin omassa kutomossa valmistettuja malleja, jotka muutettiin teolliseen tuotantoon. Käsin kudotun ja teollisen tuotteen ikäero oli Yrttitarha-liinassa kolmetoista ja Timmer-liinassa kahdeksan vuotta. Pikkuliinoihin aihe saattoi löytyä jopa 19 vuoden takaa. Suurin osa malleista, jotka Jung antoi teolliseen tuotantoon, oli suunniteltu 1940-luvulla. Voidaanko siis ajatella, että Jung on pitänyt näitä malleja erityisen onnistuneina? Vai olivatko ne sota- ja pula-ajan malleina jääneet suuren yleisön saavuttamattomiin ja

[878] Elka, Tampella 9829:esim. Mallikokouspöytäkirja 22.6.1964; Dora Jung 1980, Valkea kyyhky.

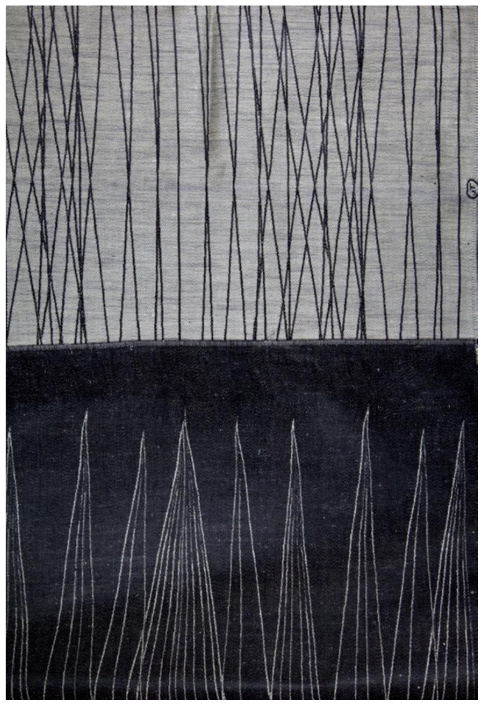
säilyttäneet näin uutuusarvonsa. Kudontakortisto tai näytekansiot eivät anna tähän vastausta. Syy voi ensimmäisten muutettujen mallien kohdalla olla myös Tampellan halu vastata nopeasti ilmassa olevaan kritiikkiin.

7.4.2 Jacquard-kudontaa varten tehdyt suunnitelmat

Abstraktit mallit ja ”dorajung”-viiva

Kun Timmer-liina oli muutettu jacquard-kudontaa varten valmiiksi 1956, alkoi Jung suunnitella myös aivan uusia malleja Tampellalle. Inventaarilistojen mukaan Grafica valmistui myös 1956. Jung suunnitteli Graficaan kokonaan luonnonvalkoisen värityksen lisäksi kaksiväriset versiot: vaaleanharmaa ja vihreä sekä vaaleanharmaa ja musta (kuva 82). Damastin historiassa värillisyys ei ollut uutta, mutta mustan ja grafiitin harmaan käyttö oli, samoin abstrakti, viivojen rytmeistä raidoitettu kuviointi. Loimi- ja kudesatiinista muodostuva, värien vaihdoksella korostettu raidoitus oli kertovissa ja luonnonmukaisuutta painottavissa pöytätekstiileissä esiintyviin damastikuviointeihin nähden ennen näkemätöntä. Jung ei ottanut Graficassa huomioon damastille ominaisia kuviotoiston mahdollisuuksia eikä myöskään jacquardin mahdollisuuksia saada aikaan minkälaisia kuvioita tahansa. Graficassa on graafinen raitarytmitys, jossa viiva tai raita katkeaa ja alkaa uudestaan edellisen vierestä samalla idealla kuin oman kutomon 1940-luvun Viiva-pöytätekstiilissä ja teollisesti 1959 valmistetussa Viiva-pyyhkeessä. Toisaalta Joubertin 1765 antama ohje kuvioiden sijoittamisesta tasaisesti kankaan pinnalle saa merkityksensä Graficassa, jossa voimakas kuvioraita vetää kankaan reunoja hieman tiiviimmin kuin kuvioton alue. Jung oli modifioinut Grafican väreiltään ja muodoltaan ajan kuvastoon sopivaksi. Liina kuvattiinkin usein 1950-luvulla uudistuneiden designastioiden, kuten Kaj Franckin, Bertel Gardbergin ja Marita Lybeckin kattausvälineistön yhteydessä[879]. Grafica-pöytätekstiilisarja oli Dora Jungin ensimmäinen täysin abstrakti teollinen suunnitelma. Siihen kuului myös 45 x 45 cm kokoinen lautasliina, ja Graficaa valmistettiin myös kankaana. Grafica otettiin tuotantoon 1957, mutta se edusti vuotta aikaisemmin Timmer-liinan kanssa Artek pellavaa -näyttelyssä[880].

[879] Esim. Toikka-Karvonen 1957; K.V. 1956 (HS); Hause Beautiful 1959.
[880] DM. DJ ark. Artek pellavaa -näyttelyn kudosluettelo, 1956.

Kuva 82 ja 83. Dora Jung suunnitteli Grafica- ja Viivojen leikki -liinoja 1956. Kuvat Jarno Kuusinen.

Syyskuussa 1956 Jung suunnitteli myös toista ohuista viivoista muodostuvaa damastiliinan pintaa. Siinä damastiviivat risteilivät pöytäliinan pinnalla kankaan reunasta reunaan. Jung pyysi tehdasta kokeilemaan, kuinka kapeita viivoja jacquard-koneilla voi kutoa. Tampellasta lähetettiin Jungille malli ohuesta damastiliinasta no 211, joka oli ekstra A laatua.[881] Väreiksi valikoitui sävyjä, jotka olivat uusia myös 1950-luvun uudistuneessa sisustuksessa: harmaa, musta, ruskea, keltainen, okra, violetti, siniharmaa ja valkoinen. Jung antoi ekstra A laadusta kudottavalle liinalle nimeksi X-tra, tällä Jung halusi painottaa liinan hienoa laatua.[882] Tehtaalla nimi muuttui muotoon Ekstra ja tuotantoon päästyään nimeksi tuli Viivojen leikki. Myöhemmin liinan nimeksi vakiintui lyhempi muoto, Viivaleikki, Linjespel. Lautasliinan koko oli 50 x 50 cm, joka oli yleistä ekstra A laatua oleville lautasliinoille. Jung siirsi pöytäliinan reunan kapenevat viivaryhmät

[881] DM. DJ ark 2007: Tampellan kirje Dora Jungille 12.9.1956; Dora Jung 1980: Valkea kyyhky.
[882] Elka, Tampella: 9829: Räkning 13.4.1957; Virkki-Paakkinen 1980, 8.

lautasliinaan ja käänsi peilikuvatoistolla kuvion kertaalleen keskellä lautasliinaa, jolloin viivakuvioista muodostuu ohuita, tiimalasin mallisia kuvioita. Viivaleikin viivat ovat kuuden kudelangan levyisiä mutta kapenevat kapeimmillaan yhteen lankaan. Pellavaliinan ruskea–musta versio palkittiin 1957 Grand Prix -mitalilla Milanon Triennalessa. Vaikka Viivaleikki sai taideteollisuuspiireissä loistavan vastaanoton, se ei ollut kovin suuri myyntimenestys. Liina oli kuitenkin tuotannossa vuoteen 1974.[883] Viivojen leikki oli mukana Jungin yksityisnäyttelyssä Artekissa 1957 ainoana teollisena kankaana[884].

Viivoihin perustuvat kuviot ovat myös Jungin liinoissa Strada ja Street, joista Jung sai ensimmäisen kerran provisiota 1962[885]. Nimet viittaavat kaupunkielämään samoin kuin omassa kutomossa 1948 valmistuneen Bulevardi-liinan nimi. Tämä on harvinaista Jungin tekstiilien nimissä. Hän suosi vähemmän rakennetun miljöön esittämistä painottaen luonnon nimistöä ja kuvastoa. Strada- lautasliinaa kiertää 2,5 senttimetrin levyinen kudesatiini ja TL -merkki on asemoitu yhden reunuksen yläpuolelle. Street-liinan kulmikas, geometrinen viivaornamentiikka toistuu useissa Jungin oman kutomon tekstiileissä. Ensimmäisen kerran Jung suunnitteli kuvion Arabeski-kudokseen 1957. Samaa kuviosarjaa on myös 1957 valmistuneessa Gong-gong-nimisessä seinätekstiilissä ja oviverhossa. Kokonaan puuvillasta 1966 valmistettu Gong-gong markkinoitiin Tampellassa verhokankaana.[886] Edellisistä poikkeava, joskin myös viivakuviointiin perustuva, oli tavaratalo Stockmannin 1967 tilaama Kielo-liina ja liinaan kuuluva lautasliina. Liina tilattiin Suomen itsenäisyyden 50-juhlavuoden kunniaksi.

Dora Jung oli omassa kutomossaan tutkinut damastiviivan mahdollisuuksia 1940-luvun lopulta 1950-luvun puoliväliin. Suunnitellessaan 1956 Graficaa ja Viivojen leikkiä Jung oli oman kutomon tuotannossa siirtymässä jo pintojen suunnitteluun. Damastiviivan mahdollisuuksien kokeilu teollisessa tuotannossa sai vaikutteita kuvioiden toistuvuudesta eriytyneestä damastista, jota Jung kehitti omassa kutomossaan. Grafica ja Viivaleikki olivat aikanaan radikaali muutos pöydän

[883] Elka, Tampella: provisiolaskelmat; Liite kolme.
[884] DM. DJ ark. Artek -näyttelyn kudosluettelot, 1957.
[885] Timosen mukaan Strada valmistui 1961 ja Street 1962 (Timonen 2007, 177).
[886] Dora Jungin kirje 18.9.1970.

tekstiileissä nähtyyn muuttumattomaan pellavadamasti-linjaan. Ongelmana pellavadamasteissa oli sen työläs ja aikaa vievä rakentaminen ennen varsinaista kudontaa. Suunnitellessaan Viivojen leikin, Jung sisällytti tekstiiliin elementtejä, jotka olivat aikaansa edellä. Näin hän pystyi vastaamaan ajan muuttuviin ilmiöihin, vaikka liinojen valmistus oli hidasta. Vaikka johtaja Forssin 1958 kirjoittama muistio tekstiilitaiteilijan palkkausta kohtaan oli varovainen, sai Dora Jung alkuaikoinaan suunnitella oman taiteellisen näkemyksensä mukaisia tekstiilejä. Jungin abstraktit ja viivaornamentiikasta nousevat pöytätekstiilisarjat saivat huomiota ja kiitosta. Silti hän ei suunnitellut niitä enempää. Poikkeuksena olivat Finnlines-liina ja Finnairin Helsinki–New York -lentojen suihkujätteihin 1969 suunnitellut pikkuliinat. Niihin Dora Jung suunnitteli lentokonevanerin leikkauspinnan kuvion damastiviivoin[887].

Pelkistynyttä kaksipintaisuutta

Samaan aikaan Yrttitarha- ja Viivaleikki-liinojen kanssa 1959 valmistui ”omönstrad duk med bård Dam A”[888]. Tämä liina sai nimekseen Lounasliina. Damastin määritelmän ja historian kannalta pidän liinaa yhtä radikaalina kuin Viivaleikki- tai Grafica-liina. Siinä ”kuvio” on pelkistynyt 16 cm leveäksi kudesatiini-raidaksi pellavaliinan reunojen ympärille, ”duk med bård”. Ruotsalaisen Almedahl-tehtaan ohje Dora Jungille 1945 oli siirtää kuvio liinan keskelle, jossa ihmiset voivat sitä katsella ja jotta voitaisiin käyttää hieman lyhytkuituisempaa eli halvempaa lankaa. Tästä huolimatta tai ehkä juuri tämä mielessään Jung täytti liinan keskiosan pelkästään pellavan kiiltävällä loimisatiini-pinnalla. Lounasliinaan kuuluva lautasliina on yhtä eleetön. Siinä kuviona on seitsemän senttimetrin levyinen reunus ja joka kulmassa Tampellan TL -merkki.

Erityisesti käsityöllisen damastin kuvioille ominainen kaksipintaisuus näkyy pelkistetysti sekä Kaarna- että Orvokki-liinassa. 1964 Jung suunnitteli aiheenaan jälleen puu, tällä kertaa pelkkä puun kaarna. Kaarnaraidat Jung asemoi liinan pinnalle kuin siinä olisi monta puun vartta vierekkäin. Aihe on

[887] Cabin ok 2/ 1982, 8–9; Timonen 2007.
[888] DM. DJ ark. 2007: Mitt samarbete med Tampella.

muodostettu kude- ja loimisatiinipinnoilla, ei viivoilla. Kaarna-liinaan kokeiltiin Tampellassa uutta valmistusmenetelmää. Se kudottiin luonnonvärisellä ja ruskeasävyisellä pellavalangalla ja tämän jälkeen värjättiin, jolloin liinaan saatiin saman värin kaksi eri sävyä. Aluksi väriasteikko oli tumma, ja sitä vaalennettiin liinan oltua reilun vuoden markkinoilla[889]. Kappalevärjäys oli kahden värjäämiskerran vuoksi kallis. Liina oli tuotannossa kuitenkin kymmenen vuotta. (Kuva 84.)



Kuvat 84. Kaarna, Bark, liinan väreiksi kokeiltiin 70 % vaaleampaa väriskaalaa 18.2.1966. Vieressä Orvokki-liina vuodelta 1966.

Myös Orvokki-liinassa vuodelta 1966 on kaksi pintaa ja kaksi väriä (kuva 84). Kaksipintaisuus korostuu orvokkikentästä palapelimäisesti erkaantuvista orvokinkukista. Jung suunnitteli aina tarkasti pöydän pinnalla olevan kuvion ja reunoilta laskeutuvan kuvion. Tampellan mallipiirtäjä Sinikka Hautamäki muisteli 1980 Orvokki-liinan langan tarkkaa suunnittelua:

> Koska mitat liinoissa olivat hyvin tärkeitä, kudoimme liinan ja viimeistelimme sen, mutta lopputulos ei ollutkaan täsmälleen pöydän kokoinen. Tällöin taiteilijan kanssa lyhensimme liinaa kontaten lattialla ja lanka langalta menimme lävitse, että mistä voimme ottaa langan pois.[890]

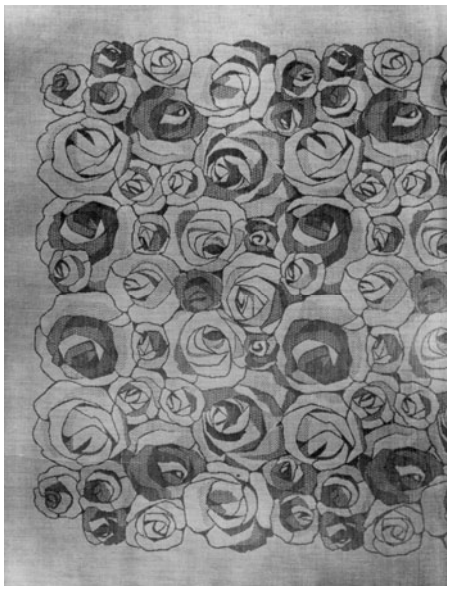
[889] DM. DJ ark. Kudosluonnoskansio Tampella; Virkki-Paakkinen 1980, 9.
[890] Sinikka Hautamäki 1980: Valkea kyyhky.

1950-luvun puolivälissä Jung siirtyi erityisesti taidetekstiileissään piirroksellisesta ja viivaan perustuneista damasteista pinnan käsittelyyn. Pintastruktuurin vaihteleminen oli mahdollista jacquard-kudoksissa ja Dora Jung käytti tätä mahdollisuutta rikkaasti kahdessa 1960-luvun pöytätekstiilissä.

Tavaratalo Stockmann tilasi 100-vuotisjuhlansa kunniaksi 1962 erilaisia juhlatuotteita. Stockmann pyysi Nuutajärven Lasitehdasta, Oy Tampella Ab:ta, Oy Finlayson–Forssa Ab:ta ja Littoisten verkatehdasta valmistamaan juhlatuotteen tai tuotteita, joita markkinoitiin juhlavuoden ajan Stockmannin Helsingin ja Tampereen liikkeissä. Dora Jung suunnitteli Stockmannia varten pellavaliinan Sata ruusua, jota juhlavuonna valmistettiin valkoisena, beigenä, ”ruusunpunaisena” ja sinisenä. Tampella oli lisäksi pyytänyt Henrik Tikkasta piirtämään Shopping-pyyheliinan, jonka aiheena oli kaupankäynti Stockmannilla. Nuutajärven lasitehdas oli valmistanut Kaj Franckin suunnitteleman lasikarahvin, jonka molemmilla puolilla oli korkokuva. Toisella puolella lasiuunin luukku ja toisella puolella Lampan talo, jossa avattiin Stockmannin ensimmäinen myymälä. Oy Finlayson–Forssa Ab oli Stockmannin toivomuksesta valmistanut kapearaitaista Primavera-puuvillakangasta, joka oli tarkoitettu kotipukuihin, siivoustakkeihin, paitoihin ja mekkoihin. Littoisten Verkatehdas valmisti ”shetlandtyyppistä” villakangasta ja Harlekiini-huovan.[891]

Aluksi Sata ruusua -liinasarjaa myytiin vain Stockmannin myymälöissä (kuva 85). Kuva Dora Jungista piirtämässä lyijykynällä ruusuja levisi lehtien sivuille, kun liina alkoi menestyä. Myyntitilastoissa se oli Dora Jungin parhaiten menestynyt tuote, jota valmistettiin 22 vuoden ajan. Tampellan lopetettua toimintansa, sitä kudottiin Belgiassa vuoteen 1983 saakka. Suorakulmainen ruusukenttä oli keskellä liinaa. Terälehdet muodostuivat erilaisista jacquard-pinnoista, joten ruusut vaikuttavat kolmiulotteisilta ja Jungin piirroksen mukaisilta, rasterimaisilta pinnoilta. Liinaan kuuluvassa lautasliinassa on yksi suuri ruusun kukinto kulmaan asemoituna.

[891] Stockmann:”Hankkijoita 100 vuoden takaa”-ilmoitus 1962. Lisäksi Stockamann markkinoi omaa Sata-kahvia peltipurkissa ja Sata-suklaata (Stockmann ilmoituksia 1962).





Kuvat 85 ja 86. Dora Jung Sata ruusua, 1962. Valmu-liinan jacquard-pintaa ja neljä eri väri-vaihtoehtoa, 1970. Vieressä Valmun lautasliina, joka poikkeaa liinan kuvioinnista oleellisesti. Kuva Jarno Kuusinen ja PF.

Pöytätekstiilisarja Valmu on jacquard-kudonnainen Sata ruusua -liinan tavoin. Se valmistui tuotantoon vuonna 1970. Valmu-liinassa Jung on käyttänyt jacquardin mahdollistamia pintastruktuureja koko kankaan leveydessä. Lautasliinassa unikko-kasvi on piirroksellinen, kaksipintainen jacquard-damasti. Lautasliina ja pöytäliina ovat visuaalisesti hyvin erilaisia (kuva 85).

Materiaaleina pellava-puuvilla

1960-luvulla lopulla yhä voimakkaammaksi muuttunut värimaailma näkyy myös Jungin teollisen suunnittelukauden loppupuolen tekstiileissä. Dora Jungilta pyydettiin 1960-luvun puolivälissä kehittelemään Oy Tampella Ab:lle puolipellavaisia, arkisia pöytätekstiilejä[892]. Näitä ovat voimakasvärinen Calendula ja Annansilmä 1965, Kalaparvi 1971 ja Perhonen 1972, joka oli viimeinen Dora Jungin Tampellalle suunnittelema työ. Dora

[892] Elka, Tampella: inventaarilistat. Yrttitarha-liina, joka valmistettiin oman kutomon mallista, kuuluu myös puolipellavaisten liinojen joukkoon.

Jung ei saanut enää vaikuttaa Perhonen-liinan väriasteikkoon. Myös Calendula-liinan kohdalla Jungin piti vastoin omaa tahtoaan suostua värityksiin, jotka eivät olleet hänen toivomustensa mukaisia[893] (kuva 86). Vuonna 1964 Tampellassa tehtiin muistio ”Dora Jungin uudet puuvillakankaat”, jossa Raster -nimistä kangasta haluttiin lisää. Sitä markkinoitiin vuodepeitekankaana, verhokankaana ja valkomustapuna-ruudullisena pöytäliinakankaana.[894]

Lokakuussa 1969 Tampellassa pohdittiin aikaisemmin tehtyä päätöstä, jonka mukaan tehdas ei lähtenyt tuottamaan tekstiilejä synteettisillä materiaaleilla. Muistion mukaan jopa Tampellan ruotsalaisilla markkinoilla haluttiin akryylia perinteisten luonnonmateriaalien tilalle. Ruotsissa oli Tampellan paras myynti perinteisten tuotteiden osalta. Muistion mukaan Tampellan Durable Press ja Soil Release -metodit eivät riittäneet kilpailussa synteettisten materiaalien kanssa. Asia päätettiin ottaa uudelleen harkintaan.[895] Jung ei kuitenkaan suunnitellut Tampellalle yhtään tekstiiliä synteettisistä materiaaleista. Mallit Hevosenkenkä ja Lenkki vuodelta 1971 jäivät kokeiluiksi, joita ei otettu Tampellan tuotantoon (liite 3).



Kuva 87. Värivaihtoehtoja Calendula-liinan 1965 sekä Lenkki-kankaisiin, 1971. Lenkki-aihe oli Jungin Ketju-verhoissa oman kutomon tuotannossa vuonna 1947. Tampella valmisti Calendulaa 10 vuotta, mutta Lenkki-malli jäi kokeiluksi. Kuvat PF.

[893] Priha 2009: Lisa Johensson-Papen kertomuksen mukaan värit eivät olleet Jungin haluamia; Virkki-Paakkinen 1980, 11.
[894] Elka, Tampella 9829: Muistio:Dora Jungin uudet puuvillakankaat, 22.6.1964.
[895] Elka, Tampella. 9829: P M Concerning collection meeting September 30 – October 1st, 1969.

7.5 Teolliset tekstiilit Dora Jungin kutomon pelastajana

Teollisuus antaa minulle mahdollisuuden saada aikaan jotain muuta kuin ”paraatikudokset“ ja sillä saadulla rahalla tekemäni kokeilut ulottuvat ihmisiin.[896]

Dora Jung aloitti teollisten tekstiilien suunnittelun aikana, jolloin suomalaista tekstiiliteollisuutta kehitettiin ja sen suomalaisuusastetta pidettiin merkittävänä. Tampella pyrki jatkuvasti laajentamaan tuotevalikoimaansa, ja yritys oli valmis suuriinkin uhrauksiin ja riskeihin. Teollisen toimintansa alkuaikoina, 1950-luvun lopussa, Jung sai työskennellä omien ideoidensa pohjalta irrallaan myyntihenkilökunnan mielipiteistä.

Taulukko 11. Otteita Dora Jungin kirjanpidosta.

DORA JUNG TEXTIL - OTTEITA KIRJANPIDOSTA
TULOT TAMPELLALTA 1960-1980
KIRJANPIDON PÄÄKIRJASTA

VUOSI	TULOT TAMPELLALTA MK	TULOT TAMPELLALTA NYKYRAHASSA € (2010)	VUODEN LIIKEVAIHTO MK	VUODEN LIIKEVAIHTO € 2010	TULOT TAMPELLALTA % VUODEN LIIKEVAIHDOSTA MK	RAHANARVO-KERTOIMET - 2010 RAHASSA
1960	267 892	5 706,1	3 558 105	75 788	8 %	0,0213
1961	1 312 864	27 570	5 231 926	109 870	25 %	0,021
1962	761 714	15 310	4 665 570	93 778	16 %	0,0201
1963	33 452	64 007	50 969	97 524	66 %	1,9134
1964	21 808	37 811	70 545	122 312	31 %	1,7338
1965	39 659	65 600	71 891	118 915	55 %	1,6541
1966	38 693	61 580	73 987	117 750	52 %	1,5915
1967	44 550	67 124	76 062	114 602	59 %	1,5067
1968	28 054	39 001	101 220	140 716	28 %	1,3902
1969	52 878	71 872	75 898	103 161	70 %	1,3592
1970	16 208	21 445	86 390	114 302	19 %	1,3231
1971	25 750	31 995	115 172	143 101	22 %	1,2425
1972	36 880	42 770	71 806	83 273	51 %	1,1597
1973	23 012	23 886	79 041	82 045	29 %	1,038
1974	24 564	21 720	90 835	80 316	27 %	0,8842
1975	22 121	16 600	97 580	73 224	23 %	0,7504
1976	40 307	26 453	77 918	51 137	52 %	0,6563
1977	16 330	9 514	86 242	50 245	19 %	0,5826
1978	22 874	12 391	136 644	74 020	17 %	0,5417
1979	11 158	5 632	109 034	55 041	10 %	0,5048
1980	34 433	15 581	68 997	31 221	50 %	0,4525

[896] Öhrstedt 1985, 69.

Jung alkoi saada provisiota Tampellalle suunnittelemistaan tekstiileistä 1960-luvun alusta alkaen[897]. Taulukon 11 mukaan Tampellan merkitys Dora Jung Textil -yrityksen liikevaihdossa alkoi olla huomattava. Se oli useina vuosina yli 50 %, erityisesti 1960-luvulla. Vaikka Jung ei enää suunnitellut uusia teollisia malleja vuoden 1972 jälkeen, ja hänen pellavaisia jacquard-damasteja valmistettiin Tampellassa vuoteen 1977. Silloin pellavatehtaan jacquard-tuotanto lopetettiin. Osa tuotannosta siirtyi pellavaliinojen osalta Belgiaan ja Lapinniemen puuvillatehtaassa valmistettiin joitakin puuvillatekstiilejä[898]. Tästä huolimatta Jungin teollisia tekstiilejä oli markkinoilla niin paljon, että vielä vuonna 1980 hän sai provisiotuloja yli 34000 silloista Suomen markkaa. Jungin oman kutomon toiminta oli tuolloin jo vähäistä ja siksi Tampellan tulot olivat huomattava apu, kuin eläke yli 70-vuotiaalle taiteilijalle.

[897] Elka, Tampella 9829: Avtal 30.12.1959.
[898] 1970-luvun lopulla puuvillatehdas keskitti toimintansa teollisuus- ja suurkuluttajatekstiilien valmistukseen. Tehtaan toiminta loppui vuonna 1986.

8 KÄSITYÖN JA MUOTOILUN LUONNE DORA JUNGIN DAMASTEISSA

8.1 Dora Jung

Hela livet med textil – tänk, en sådan tur.[899]

Johdannossa esittelin Dora Jungin mielenkiintoisena damastigenren rikastuttajana, jonka lähes viisikymmenvuotinen ura antoi lähtökohtia tarkastella hänen ja hänen damastiensa erityisyyttä. Tutkimus vahvisti ja täsmensi tätä alkukäsitystä ja nosti esille Jungin toiminnan taustalla olleita vaikutteita ja kudonnallisia käännekohtia. Dora Jung oli moderni nainen, jonka ura alkoi 1930-luvulla samaan aikaan kuin suomalainen tekstiilitaide ammatillistui[900]. Tuona aikana kudonta oli tekstiilitaitelijoiden ominta aluetta ja tekstiilit suomalaisen taideteollisuuden ylpeys. Tutkimuksen kautta Dora Jungista rakentuu mielikuva tinkimättömästä, monitaitoisesta tekstiilitaiteilijasta, jolle työ kudoksien parissa muuttui vuosien paneutumisen aikana elämän lähes koko sisällöksi.

Jungin toiminnan kartoittaminen toi esille myös taiteilijan käytännöllistä työtä Suomen kotien hyväksi. Tätä työtä tehtiin erityisesti sota- ja pula-aikana, jolloin yksinkertaisesti ei ollut saatavilla materiaaleja kudottavaksi. Jungin toiminta oli vilkasta ja monipuolista tuonakin aikana. Tutkimus tuo esille Dora Jungin myös opettajana (1935–1945), oman radio-ohjelman kirjoittajana ja vetäjänä (1946) ja hänen kirjoittamiaan artikkeleita (1934–1960). Merkittävänä ponnahduslautana uran alussa olivat perheen ja suvun verkostojen kautta saadut tilaustyöt. Jungin nopeaan nousuun eurooppalaiseen tietoisuuteen vaikutti osallistuminen kansainvälisiin näyttelyihin ja niissä menestyminen heti opiskelun päätyttyä 1932. Lisäksi matkustelu avasi uusia näköaloja, ja kielitaitonsa ansiosta hän pystyi luomaan kontakteja, joita hänellä oli erityisesti Ruotsissa. Hän sai kaikki merkittävimmät kansainväliset ja kansalliset tunnustukset ja palkinnot elämänsä aikana (liite 1). Koko 50-vuotisen uransa ajan hänen kutomonsa oli toiminnassa työllistäen kutojia omassa kutomossa Helsingissä ja 1940-luvulla myös maaseudulla. Jung kuului sukupolveen, joka koki sekä sisällissodan että toisen maailmansodan. Omistautuvaa työntekoa on etsitty myös sodan kokemuksien kompensaatiosta[901], joka Jungin kohdalla voi

[899] Dora Jungin lausahdus. Marcella, 1977(Hbl).
[900] Vrt Svinhufvud 2009.
[901] Esim. Aaltonen 2010, 248–249.

hyvinkin olla yksi tekijä. Kauneuden kaipuu ja omaisten menettämisen suru kulminoitui hänen teoksessaan Katoamattomuus (1947), joka on paitsi yksi hänen käännekohta-damasteistaan myös osoitus henkilökohtaisen tunteen sisällyttämisestä tekstiiliin.

Joustavaa yritystoimintaa

Naisten yrittäjyys tekstiilitaiteen piirissä oli tuttu ilmiö myös muualla Euroopassa 1930-luvulla. Tuolloin tekstiilitaiteilijat aloittivat uransa käsityön tekijöinä suunnitellen, toteuttaen ja myyden itse omat tuotteensa.[902] Dora Jung oli myös pienyrittäjä, joka muuttuneen damastin kudonnan ansiosta pystyi ottamaan vastaan hyvin erilaisia toimeksiantoja. Tämä joustavuus oli toisaalta toiminnan tuloksellisuuden kannalta kohtalokasta, sillä tinkimättömästi täydelliseen lopputulokseen tähdännyt Jung valmistutti useita valmiiksi asti kudottuja tekstiilejä kokonaan uudelleen. Kutomon toiminta pysyi kannattavana kutojien alhaisten palkkojen, käsin kudonnan mukautuvuuden, Jungin oman elämän vaatimattomuuden ja Tampellan provisiotulojen ansiosta. Jung omaksui yrittäjyyden sekä suunnittelijan ja taiteilijan asenteen jo kodin ja suvun ilmapiiristä. Hänellä oli heti apunaan kutojia ja vaikutusvaltaisia arkkitehti-sukulaisia, joiden luomat verkostot olivat välittömästi käytettävissä. Perheen tai aviopuolison kautta avautuvia verkostoja hyödynsivät ajan muutkin tekstiilitaiteilijat. Lisäksi ruotsinkielinen väestö tunsi hyvin toisensa, ja tässä tutkimuksessa onkin nostettu esimerkkejä projekteista, joissa tutut nimet työskentelivät samalle toimeksiantajalle.

Kohti uniikkia tekstiilitaidetta, sisustustekstiilejä unohtamatta

Dora Jungin tuotannon kartoittamisen mahdollisti kudontakorttien tutkiminen, joka toi esille tuotannon laajuuden ja monipuolisuuden. Tätä tutkimusta varten kootut taulukot nostavatkin esiin huomiotta jääneitä ja dokumentoimattomia tekstiilejä ja tekstiilikokonaisuuksia. Sisustustekstiilien merkitys ja määrä Dora Jungin koko tuotannossa osoittautui keskeisemmäksi kuin alkuoletukseni johdanto-luvussa. Hän erikoistui ensin sisustustekstiilien tuotantoon, joiden kysyntä vahvistui muutenkin Suomessa 1930 luvun aikana, ja suunnitteli niitä myös Tampellalle erityisesti 1960-luvulla. Metritavaratuotannon loputtua kutomossa silti valmistettiin sisustustekstiilejä aina 1970-luvun puoliväliin asti. Lisäksi tekstiilien ajoitus ja varsinkin sisustustekstiilien attribuointi Jungille on täsmentänyt

[902] Esim. Wiberg 1996; Svinhufvud 2009.

aikaisempaa tietämystä hänen tekstiileistään. Tutkimuksen erityinen löytö onkin piiloon jääneet sisustustekstiilit, joita Jung suunnitteli julkisten tilojen uniikkitekstiilien yhteydessä samoihin tiloihin ja saman tilauksen puitteissa.

Jungin damastien uudenlainen ilme sai kansainvälistä huomioita 1950-luvun Milanon triennaaleissa, joissa kaikissa hänet palkittiin Grand Prix -mitalilla. Aika oli Finnish Designin nousuaikaa, ja Dora Jungin uudistuneet kudokset sopivat siihen kuvaan, joka Suomesta haluttiin välittää. Tällä vuosikymmenellä olivat kaikki Jungin mestarikutojat jossakin vaiheessa mukana toiminnassa: Ellen Silferber, Marita Mattsson, Margareta Andersson ja Agnes Sohlberg[903]. 1950- ja 1960-luvuilla jälleenrakennustoiminta avasi monia työtilaisuuksia kirkkotekstiilien ja julkisten tilojen uniikkitekstiilien suunnitteluun, jolloin kutomon tuotannon painopiste siirtyi pois metritavara-tuotannosta. Uniikin työskentelyn ja sarjatuotannon yhdistäminen samaan uraan oli tyypillistä Suomessa, jossa markkinat olivat melko suppeita. Kirkkotekstiilien suunnittelu työllisti Jungia 1960- ja 1970-luvulla, samoin yksityisnäyttelyt, joiden yhteydessä näyttelyssä kävijöiden jättämät tilausmäärät olivat huomattavan suuria. Viimeisellä vuosikymmenellään, 1970-luvulla, Jung suunnitteli lisäksi yhä enemmän yksilöllisiä taidetekstiilejä.

8.2 Damastin traditio

Damastin kulttuurihistoriallinen kuvaus muodostui tutkimuksessani laajaksi sillaksi Dora Jungin damasteihin ja toimintaan. Tutkimus auttoi damastien luonteen ja merkityksen ymmärryksessä, jonka tuloksena jaoin käsittelemäni pellavadamastin historian karkeasti kahteen osaan: klassiseen damastiin, jonka kukoistusaika oli Euroopassa noin 1500–1800[904], sekä suomalaiseen kotiteolliseen damastiin, noin 1850–1995[905]. Tämän suomalaisen damastin juuret olivat ruotsalaisen Ekenmark-suvun toiminnassa 1820 alkaen ja Lovisa Nylanderin 1872 patentoimissa vetovarsipuissa. Pellavadamastin käsin kudonta säilyi yksinkertaistettuna Ruotsissa ja Suomessa taantuen kuitenkin kuviomuodostukseltaan yksittäisiksi, toistuviksi kuvioiksi.

[903] Silferberg, Mattsson, Andersson ja Sohlberg olivat pitkäaikaisimmat kutojat Jungin kutomossa ja he valmistivat kuuluisimmat Jungin suunnittelemat kudokset.

[904] Euroopan suuret damastikeskukset lakkautettiin 1800-luvun puoliväliin mennessä (Prinet 1982, 278–279).

[905] Vuonna 1995 tulivat markkinoille norjalaiset TC-1 elektroniset kangaspuut. Jo sitä ennen vetovarsi- ja harnesk-kangaspuut olivat vähitellen hävinneet alan oppilaitoksista.

Klassisen damastin määritelmien rajat osoittautuivat tarkasteltujen tutkimuksien kautta ahtaiksi. Yksinkertaisuudessaan pellavadamastin viisi elementtiä olivat: **kuviollisuus, väri, materiaali, pinta ja käsin kudonta.** Nämä määreet pitivät suunnittelijoita ja tilaajia otteessaan satojen vuosien ajan. Damastitekstiili sai jacquard-laitteen keksimisen ja kehittyvän teollisuuden myötä 1800-luvun alussa tarkat käsityöllisen damastin määritelmät. Damasti on tutkijoiden terminologiassa ainoastaan käsin kudottua kangasta. Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt nimitystä jacquard-damasti jacquard-laitteella teollisuudessa valmistetuista damasteista.

Tutkimuksessa tarkastelin eurooppalaisen damastikudonnan traditiota ja projisoin sitä Ruotsin ja Suomen taidekäsityön perinteeseen. Tämä toi esille, miten merkittävää damastin säilymisen kannalta oli kotiteollisen damastin kudonta Ruotsissa ja Suomessa. Suomessa ei damastilla ole sellaista pitkää historiaa kuin Euroopan damastikeskuksilla, joissa kehitettiin vetokangaspuita ja luotiin tarpeita ylellisille kiiltäväpintaisille pellavakankaille 1400-luvulta alkaen. Kuitenkin kudonta oli suomalaisen käsityön ja taideteollisuuden kulmakiviä pitkälle 1900-luvulla. Oli siksi yllättävää todeta suomalaisen damastitietämyksen ja damastikudonnan hauras pohja 1930-luvun alussa, jolloin Jung opiskeli.

Valkoisissa pellavadamasteissa ei käsin kudottuinakaan ollut sellaista suomalaiskansallista symboliarvoa kuten esimerkiksi vahvasti suomalaiseksi koetuissa ryijyissä. Päinvastoin, damastiin oli vuosisatojen kuluessa sisäistynyt elitistinen juonne kalliiden materiaalien, työlään kudonnan ja mallien erityisyyteen painottavan suunnittelun vuoksi. Damastikuvioiden suomalaisuuspuhe oli mielenkiintoista erityisesti teollisten tekstiilien osalta. Valkoisen ja kiiltävän damastikankaan pintaa ja sen kuvioita verrattiin ryijykudokseen ja malleja kuvailtiin suomalaisesta metsästä kumpuaviksi. Tarve kansalliseen ilmaisuun oli tärkeää, ja damasti itsessään oli agraarisessa Suomessa vieras.

8.3 Traditio ja innovaatio Dora Jungin damasteissa

8.3.1 Käsityön tärkeys

Tutkimuksen läpikulkevana juonteena oli Jungin oma käsityön korostaminen, joka tuli esille hänen kirjoituksissaan ja luennoissaan sekä hänestä kirjoitetuista artikkeleista. Vaikka Jung korosti uransa alusta alkaen kutojiensa merkitystä eikä kutonut itse, hän koki olevansa käsin tekevä ja korosti sitä usein ponnekkaasti: ”...minä olen käsilläni työskentelevä, haluan

tehdä käsin, en koneella. En ole industrial designer. Olen käsityöläinen."[906] Työn jakaminen kutojien ja Jungin kesken pysyi samana koko kutomon toiminnan ajan. Jung suunnitteli ja kutojat tekivät kaiken kudontaan liittyvän työn. Dora Jung oli kuitenkin mukana kudontatapahtumassa ja kutomossa aina, kun se oli mahdollista. Hän antoi ohjeita kutojalle ja katsoi valmistuvaa tekstiiliä jakkaran päällä seisten tai jos kudos jouduttiin kutomaan nurjalta puolelta, hän makasi kangaspuiden alla. Jungin paneutuminen kudontatapahtumaan yhdessä kutojan kanssa oli niin kokonaisvaltaista, että hän saattoi haluta itseään kutsuttavan kutojaksi tai käsityöläiseksi. Käsityön tärkeyden korostaminen nousi esiin myös aikalaisten, kuten esimerkiksi Brummerin, Anttilan, Gardbergin ja Franckin kirjoituksissa 1930–1950-luvulla.

Jung luonnosteli 1950-luvun alusta lähtien tulevia kudoksiaan suoraan kangaspuissa oleviin loimiin varioiden muotoja, lankoja, värejä ja erilaisia kude- tai kiertopujotuksia. Tämä näkyi kokeiluloimien määrän kasvuna. Erilaiset kokeilut olivat niin täydellisiä, että niitä esiteltiin näyttelyissä. Ehdotankin termin "kudottu luonnos" käyttöä, joka tarkoittaa näitä kutomalla aikaansaatuja kudoskokeiluja. Termi painottaa Jungin tapaa suunnitella kudoksiaan suoraan kangaspuissa tekstiilimateriaalein omalla tekniikallaan. Konkreettisesti tämän luonnostelutyönkin teki kuitenkin kutoja. Jung omaksui tavallaan symbolisesti kutojan taidot. Mitä kauemmin kutomo oli ollut toiminnassa, sitä enemmän kudottuja luonnoksia valmistettiin. Hän halusi olla ehdottoman varma kudottavasta tekstiilistä. Dora Jungin omista kommenteista avautuva "omakuva" tuokin esille halun tyydyttää tilaajan toive ja jopa tilaajan lausumaton toive. Hän haki suunnitelmilleen ideoita tilaajan lähiympäristöstä ja antoi tilaajalle näitä valmiiksi kudottuja malleja nähtäväksi. Hänen työskentelynsä painotus oli koko uran ajan enemmän kohti kudonnan kautta tapahtuvaa suunnittelua. Tämä näkyy myös hänen luonnoksistaan, jotka olivat pieniä lyijykynäpiirroksia ja vuodesta 1960 väriliiduilla aikaansaatuja.

8.3.2 Damastikehityksen kaudet

Kudonnallisten muutosten mukaan Jungin damastikehityksestä nousi neljä käännekohtaa. Ne ovat osaltaan päällekkäisiä, mutta niiden alkamisvuosi on selvä. **Toistuvien kuvioiden kausi** alkoi vuonna **1932**, jolloin Jung valmistui Taideteollisuuskeskuskoulusta ja perusti oman yrityksen. Damastit olivat sidottuja siihen välineistöön ja tietotaitoon, joka oli silloin saatavilla. Jung

[906] Aarnio1958, 18–21(Kk).

oli taitava suunnittelemaan jatkuvia kuva-alueita, ja joissakin tapauksissa on jopa vaikea huomata niiden toistuvuutta. Toisaalta hänen tämän ajan damasteissaan oli yllättävää kuviottoman kudostilan käyttö, kuten Piazetta-kudoksessa 1947. Siihen asti yksi- tai kaksiväriset damastit saivat lisäväriä kudepujotus-alueilla. Ensimmäinen tällainen kudos oli Katoamattomuus 1946.

Tämän jälkeen Jungin damastit alkoivat pelkistyä kaksipintaisista, toistuvista kuvioista **piirrokselliseen suuntaan** ”ainoastaan” viivoilla aikaansaaduiksi damasteiksi. Tämän kauden merkittävin osoitus on Kymmenen neitsyttä -damasti **1948**. Hän halusi kuitenkin tekstiilin näyttävän kudokselta, jota hän korosti erityisesti tämän damastin jälkeen. Kudoksellisuuden korostaminen juuri piirroksellisuuden tai maalauksellisuuden sijaan oli yleinen suuntaus suomalaisessa tekstiilitaiteessa, jota esimerkiksi Eva Anttila painotti omissa kuvakudoksissaan[907]. Piirroksellisuus ja taideteollisuuden trendien siirtäminen kudoksiin näkyi myös hänen sisustustekstiileissään, erityisesti verhoissa kuten Alppi ja Ketju, jo 1947. Piirroksellisuutta ja kuvioiden toistumattomuutta oli myös joissakin pikkuliinoissa, kuten Ruusu-damastissa 1958.

Pintarakenteisuutta Jung sai kudoksiinsa lisäämällä niihin kiertopujotusta. Tämän muutoksen ensimmäinen näyttö oli **1955** valmistunut Ruukkuja, jossa ”kuvio muodostuu ainoastaan erilaisista pinnoista eikä viivoista”.[908] Tämän vaiheen kudonnallisesti merkityksellisimpänä kudoksena pidän Näkinkenkä-sarjaa vuodelta 1957. Siinä näkyy neljän kudoksen muutoksina Jungin erilaisia tapoja saada aikaan kuvioita ja pintoja damastiin. Viimeinen eli neljäs kudos oli kokonaan pujoteltu niin, ettei loimisatiini-pinta ole missään näkyvillä. Damasti muuttui kuvakudokseksi. Jung alkoi itsekin kutsua myöhemmin 1970-luvulla kokonaan kuteella täytettyjä kudoksia kuvakudoksiksi. Damastin historian kannalta oli uutta lisääntynyt värillisyys sekä monien lankojen ja värisävyjen käyttö samassa kuteessa. Moniväriinen ja paksu tekstuuri oli suomalaisessa tekstiilitaiteessa keskeinen piirre, joka näkyi jo esimerkiksi 1930-luvulta alkaen paksuissa ryijyissä. Sisustustekstiileissä tämä muutos oli mielenkiintoinen. Damasti alkoi jäädä pois Jungin huonekalu- ja verhokankaista 1950-luvun aikana. Huonekalukankaissa tämä merkitsi damastin muuttumista ruutu- ja raitakuosisiksi perussidoksiksi. Verhokankaissa on lisäksi nähtävissä pyrkimystä keveyteen ja ilmaviin sidoksiin, vaikka verhoihinkin Jung saattoi lisätä elävyyttä käyttämällä eri

[907] Ks. Salo-Mattila 1997.
[908] Esim. DM, DJ ark. Mina Skrivningar, Esitelmä Tekstiilikultturiyhdistykselle 3.4.1972.

lankalaatuja ja myös eripaksuisia lankoja ja vaihtelevia loimi- tai kudetiheyksiä. Pöytädamasteissa värillisyys, paksu tekstuuri ja kuvion toistumattomuus näkyi selvänä muutoksena 1950-luvun loppupuolella. Damasti kuitenkin säilyi Jungin pöytätekstiileissä, vaikka ruudut ja raidat tulivat muotiin.

Reliefi-vaikutelmaa Jung alkoi käyttää kahden kiertopujotuksena aikaansaadun väripinnan reunoilla. Ensimmäinen kudos tällä menetelmällä valmistui Suomen Pankin Mikkelin konttoriin **1965**, Portti Saimaalle. Biafra-kudoksessa, 1970, Jung käytti reliefiä syvyysvaikutuksen aikaansaamiseksi. Reliefi näkyy ainoastaan Jungin taidetekstiileissä, se ei ilmene sisustustekstiileissä.

Jo 1930-luvulta on myös esimerkkejä, jossa Jungin kuviot on muodostettu damastin sijaan täkänä-kudoksena. Täkänä oli damastin ohella Jungin tekstiileissä merkittävä kudos koko kutomon toiminnan ajan. Hän muunteli myös täkänän pintaa pujotuksilla ja saattoi käyttää kahta hyvin eripaksuista ja -tiheyksistä lointa. Jung käytti myös muita sidoksia ja sidosmuunnelmia etenkin sisustustekstiileissä. Hänen tapansa etsiä ratkaisuja suunnitelmilleen vapaasti eri tekniikoita ja kudontatapoja yhdistellen mahdollisti damastiin tehdyt, damastin historian näkökulmasta yllättävät muutokset. Hänen lähtökohtanaan oli saada aikaan kuvioita ja vuodesta 1955 lähtien myös pintoja. Damasti oli hänelle väylä päämäärän saavuttamiseen, ja merkittävimmät damastin muutokset hän löysi uusia taide- tai kirkkotekstiilejä suunnitellessaan. Kutojilla oli tässä prosessissa keskeinen merkitys. Jungin damasteissa on nähtävissä myös ajan muun tekstiilitaiteen suuntauksia.

Jungin kudonnallisten käännekohtien tutkiminen toi esille damasti-käsitteen juurtuneen aseman Jungin kudoksista puhuttaessa. Klassisen damastin määritelmistä ainoastaan kude- ja loimisatiinin käyttö sekä kuviollisuus olivat jäljellä Jungin monipolvisen muutosprosessin jälkeen — eivätkä aina edes ne. Kuitenkin kriitikot ja yleisö jatkoivat puhetta damasteista. Myös Jung käytti kudoksistaan mielellään käsitteitä damasti tai johdettu damasti. Hänen (1973) lausuma kommenttinsa on damastin pitkän historian perspektiivistä vapauttava: ”Ihmisten mielestä damasti on sileää pöytäliinakangasta, mutta sitähän voi kehittää puissa aivan vapaasti. Työ syntyy vähitellen, on vain odotettava”[909].

[909] Emilia 1973 (E-SS).

8.3.3 Muutokset suhteessa damastin traditioon

Pohjoismaisessa muotoiluhistoriassa käsin tekeminen on ollut tärkeä väline, jonka avulla on rakennettu taidekäsityön traditiota. Suomalaisella tekstiilitaiteen kentällä myös suhde perinteeseen oli tärkeä kysymys. Käsin kudonnassa koettiin olevan sopivia, kansallisiksi koettuja, arvoja ja myös taloudellisia mahdollisuuksia.[910]

Kuvioiden siirtyminen tekstiilistä toiseen, muoti-ilmiöt ja taiteen paradigmojen näkyminen olivat Rothsteinin (1999) mukaan klassisen damastin ominaisuuksia jo 1700-luvulla[911]. Tässä tutkimuksessa tuli esille useita esimerkkejä Jungin tavasta kierrättää samoja **kuvioita** tekstiilistä toiseen. Hän siirsi damasti-kuvioitaan monienkin vuosien jälkeen myös teollisiin tekstiileihin. Jungin 1930- ja 1940-luvun damastiliina-aiheissa ei ole näkyvissä sitä 1800-luvun lopun suomalaiseksi kuvamaailmaksi ajateltua karjalaista geometrisuutta, jota Suomen Käsityön Ystävät ja Jac. Ahrenberg toivat esille[912]. Enemmän Jungin aiheissa on Louis Sparren etsimää ”suomalaisuutta”, joka ilmeni Sparren mukaan parhaiten Suomen luonnosta saaduilla kuva-aiheilla. Damasti oli vielä 1940-luvulla suomalaisten tekstiilitaitelijoiden mielessä muuttumaton. Jung suunnitteli näyttelyä tai tilausta varten kudotuista uniikkitekstiileistä erilaisia toisintoja, mutta kuva-aiheet kehittyivät myös pienemmistä seinätekstiileistä suurempiin uniikkitekstiileihin tai esimerkiksi sisustustekstiileihin. Jungin kuva-aiheet muuttuivat abstraktiin suuntaan 1950-luvulla seuraten suomalaisen taideteollisuuden muutosta. Jung piti kuviota kuitenkin aina tekstiilin pinnassa, kuten damastitaiteilijat ja -suunnittelijat kautta historian, oli kyse mistä tahansa damastikehityksen kaudesta. Jungin ensimmäinen muutos damastin traditioon oli kuvioinnissa hänen luopuessaan kokonaan sen toistuvuudesta. Tyhjä tila eli kuvioiden suunnittelu kankaan pinnalle niin, ettei se täyttänyt kokonaan kankaan pintaa, oli myös uutta. Samoin oli pelkän piirroksellisuuden eli ohuen ja vahvan damastiviivan käyttö. Nämä piirteet nostivat damastin seinälle ja lähemmäksi kuvataidetta.

Jung sai kielteistä kritiikkiä **värien** käytöstä Brummerilta (1938; 1949) ja vielä 1973, jolloin kaivattiin pelkistyneisyyttä ja värien askeettisuutta ”sellaisina kuin ne oli totuttu näkemään 1950-luvulla”[913], jolloin hänen askeettista väriskaalaansa ihailtiin[914]. Värien vähäisyyteen löytyy yhteys damastista. Klassinen damasti oli valkoista ja yksi- tai kaksiväristä. Toisaalta

[910] Vrt Svinhufvud 2009.
[911] Rothstein 1999, 251–271; Myös Wooley 1999, 28; Topelius 1985.
[912] Esim. Salo-Mattila 2000, 82–83.
[913] Paavola 2.4.1973 (Al); Ahmavaara 29.3.1973 (US).
[914] Hahl 1951 (Form).

Jung siirsi vähitellen värillisyyttä damasteihin 1940-luvun lopulta alkaen, kun värillisiä lankoja jälleen alkoi saada, ja 1970-luvulla hänen damasteissaan saattoi olla esimerkiksi 33 erilaista väriyhdistelmää ja samassa kuteessa kahdeksan lankaa[915]. Radikaalein yksittäinen väri damastin historian kannalta oli Jungin pellavadamastiliinassa käytetty musta rohdin. Myös muiden tekstiilitaiteilijoiden kudoksiin tuli värillisyyttä viimeistään 1960-luvulla. Esimerkiksi Toikka-Karvonen (1962) ihmetteli Karttusen ”nopeaa siirtymistä lähes askeettisesta värien käytöstä voimakkaaseen”. Karttusen mukaan värittömyys oli pakko, johon oli täytynyt alistua, ”koska ajan henki ja yleinen suuntaus on ollut sellainen”.[916]

Vaikka Dora Jung käytti 1930- ja 1940-luvuilla ajan tavan mukaan samassa tekstiilissä useitakin eri **materiaaleja**, damasti pysyi kokeiluissa materiaalien suhteen aina maltillisena. Hänen tärkein materiaalinsa oli 1950-luvulta eteenpäin pellava joko karheana rohdin- tai ohuena aivinalankana. Villa oli hänestä damastiin liian pehmeää, ja ”sotki ääriviivat”[917]. Silti hän käytti villaa messukasukoiden materiaalina, joka ei rypistynyt käytössä kuten pellava. Dora Jung käytti luonnonkuituja, vaikka tekstiilitaiteilijat alkoivat kokeilla tekokuituja 1960- ja 1970-luvulla. Häntä ei voi pitää materiaalikokeilijana tai kuitutaiteilijana. Jungin ongelmaton suhtautuminen korvikemateriaaliksi nimetyn paperilangan käyttöön sota-aikana oli damastin historiassa kuitenkin uutta. Hän ei silti edes pula-aikana siirtynyt paperilankaa erikoisempiin materiaalikokeiluihin. Vaikka esimerkiksi Greta Skogster-Lehtinen oli materiaalikokeiluissaan Jungia monipuolisempi, ei hänkään käyttänyt damasteihin paperilankaa erikoisempia materiaaleja.

Jung ei ollut kiinnostunut damasti**pinnan** kiillosta ja kiillon kautta esille tulevista kuvioista, vaikka suunnittelikin 1930-luvulla klassisia, valkoisia damastiliinoja. Hän muutti damastin pinnan kiiltävän valkoisesta ja ohuesta mattaan, moniväriseen ja paksuun damastipintaan. Valo ja varjo saatiin aikaan väreillä sekä pinnan karheudella. Kiertopujotus ja reliefi eivät kuuluneet klassisen damastin ideologiaan. Jungin omien kommenttien ja tutkimusmateriaalin kautta selvisi, että hänellä oli vahva kiinnostus kuvallisuuteen, sekä esittävään että ei-esittävään. Onkin herännyt kysymys siitä, oliko hän niinkään kiinnostunut damastista, ainakaan sen perinteisestä muodosta, vaan sen kautta avautuneesta mahdollisuudesta aikaansaada ennen näkemätöntä tekstiilipintaa ja kuviointia. Jung otti damastin monella

[915] Berthe Forchhammer 11.3.2008; DM, DJ ark. kudontakortti 1455.
[916] Toikka-Karvonen 1962, 6 (Ok).
[917] Jung 1980, Valkea kyyhky.

tavalla lähitarkasteluun ja kohdisti katseensa lähelle damastin pintaa. Jungille oli tärkeää kudoksen tekstiilinen luonne.

Jungin työskentely muuttui 50 vuoden aikana suoraan kangaspuiden ääressä tapahtuvaksi. Damastin suunnitteluprosessi oli ruutupiirroksia käytettäessä keskittynyt ennen kudontaa tapahtuvaksi. Vuonna 1953 Jung alkoi käyttää loimiensa alla kuvakudostekniikassa käytettyjä ääriviivakartonkeja myös damastin kudonnassa. Harnesk-kangaspuiden käyttö, ääriviivakartongit ja toistumaton kuviomuodostus mahdollistivat siirtymisen pois tiukasta etukäteissuunnitelmasta, joka oli uutta damastin historiassa. Jungin kangaspuiden mystiikka, jota aikalaiskirjoittelu ylläpiti, syntyi niiden suuresta koosta ja kangaspuissa tarvittavista suuresta määrästä erilaisia nyörejä, niisiä ja lankoja. Kun Jung siirtyi Ruotsissa yleisesti käytettyihin harnesk-kangaspuihin, ne olivat Suomessa lähes tuntemattomat. Jungin kangaspuiden kehittely kohdistui lähinnä kudontaergonomisiin tekijöihin, joita hän paransi aina, kun tarvetta ilmeni. Häntä ei siksi voi pitää samanlaisena kangaspuiden kehittäjänä kuin esimerkiksi Bouchon, Falcon, Voucasson tai Jacquard.

8.3.4 Teollinen tuotanto vs kutomon tuotanto

Teollisten kudottujen tekstiilien katsaus toi uusia avauksia suomalaisen kudontateollisuuden alkuvaiheisiin. Tutkimus tuo esille teollisuuden parissa työskennelleitä taiteilijoita ja heidän tehtäviään aiempaa käsitystä varhaisemmalta ajalta. Suomalaisista malleista puhuttiin 1860-luvun lehti-ilmoituksissa ja kotimaisia suunnittelijoita käytettiin Tampellassa todennäköisesti 1880-luvulta alkaen. Suomalaisia suunnittelijoita mainittiin myyntiluettelloissa 1890-luvulta alkaen ja Louis Sparren mielipidettä suomalaisten suunnittelijoiden tarjoamista malleista kysyttiin 1900-luvun alussa.

Jungin työskentely teollisten tekstiilien parissa oli monilta osiltaan yhteneväistä oman kutomon työskentelyn kanssa. Tämä tutkimus vahvistaa aikaisempaa käsitystä siitä, että teollisia tekstiilejä valmistettiin käsityömäisesti ja jopa käsityöllisin keinoin[918]. Jung kudotutti teollisiin suunnitelmiinsa omassa kutomossaan mallikappaleita varioiden kuvioita ja värejä. Varmistaakseen kudoskokeilujen yhtäpitävyyden teollisesti kudottavien tekstiilien kanssa hän käytti samoja lankoja, värejä ja kaidetiheyksiä kuin Tampellassa. Kirjeet, puhelinsoitot ja käynnit Tampellassa olivat tiiviitä ennen uuden mallin tuotantoon ottamista.

[918] Esim. Wiberg 1996.

Käsityölle uskollisena hän kiinnitti suurta huomiota myös teollisten tuotteiden viimeisteltyyn ulkonäköön haluten esimerkiksi tietynlaisia päärmeitä. Teollisten tekstiilien valmistusta Jung seurasi samalla tarkkuudella ja intohimolla kuin omassa kutomossaan valmistuneita tekstiilejä. Hän halusi valvoa työtä alusta loppuun.

Dora Jungin Tampellan damastien tutkiminen toi esille yhteneväisyyden kutomon damastien ja teollisten damastien välillä. Erityisesti tämä näkyi niissä malleissa, joita oli ensin kudottu oman kutomon kangaspuissa. Näissä jacquard-damasteissa näkyi käsin kudotulle damastille tyypillinen kuviopisteen aiheuttama porrasmaisuus, esimerkiksi 5 x 5 lankaa, ja kuvioiden toistuvuus samalla tavalla kuin kutomon omissa damasteissa. Jungin mieltymys damastiviivaan vuodesta 1948 sai teollisessa damastiliinassa 1957 Grand Prix -palkitun version, Viivojen leikki. Viivan käyttö ja pelkistäminen näkyi selvästi Jungin 1950-luvun teollisissa damasteissa. Artekin näyttely ”Artek pellavaa”, 1956, toimi yleisenä sytykkeenä teollisten pellavakudonnaisten mallien uusimiselle kohti raita- ja ruutukuoseja. Sata ruusua- ja Valmu-liinat ovat ainoat liinat, joissa on hyvin monia erilaisia rasteripintoja jacquard-kudonnan mahdollistamin tavoin. Esittävät kuva-aiheet palasivat Jungin teollisiin tekstiileihin 1960-luvulla.

Vaikka Dora Jungin värien käyttö oli 1960- ja 1970-luvulla vivahteikasta ja runsasta, hän säilytti oman värinäkemyksenä. Tämä näkyi erityisesti Tampellan 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun damastiliinojen värivalinnoissa. Tampellassa haluttiin seurata ajalle tyypillisiä kirkkaita värejä ja räikeiksi koettuja väriyhdistelmiä, joita Jung ei kokenut omakseen. Tosin hän joissakin teollisissa tekstiileissään käytti ajan muodin mukaisia voimakkaita väriyhdistelmiä. Tällaisia liinoja ovat esimerkiksi Calendula- ja Perhonen-liinat.

Silkkidamastien suunnittelijat ja heidän uransa ovat tekstiilien signeeraus-käytännön vuoksi hyvin dokumentoituja ja tutkittuja, toisin kuin pellavadamastin suunnittelijat, jotka olivat anonyymeja 1600- ja 1700-luvulla. Pellavadamasteihin kudottiin suunnittelijan nimen asemasta tilaajan nimi tai nimikirjaimet, vaakuna tai kotitalo.[919] Tampella ymmärsi menestyneen taiteilijan nimen arvon ja markkinoi näyttävästi 1960- ja 1970-luvuilla Jungin nimeä hyväksi käyttäen. Hänelle maksettiin myös enemmän provisiota signeeratuista damasteista. Jungin vaatimattomuutta ja jopa antielitistisyyttä kuvaa se, ettei hän silti käyttänyt kuin kahdessa liinassa ja pikkuliinassa omaa signeeraustaan. Nimeään ja Tampellan logoa hän käytti myös suunnitteluelementtinä, joita hän asetteli eri tavoin eri kudoksiin.

[919] Rothstein 1999, 252.

Muiden ajan tekstiilitaiteilijoiden nimeä ei ole kudottu samalla tavalla Tampellan tekstiileihin.

8.4 Dora Jung – damastikudoksen uudistaja

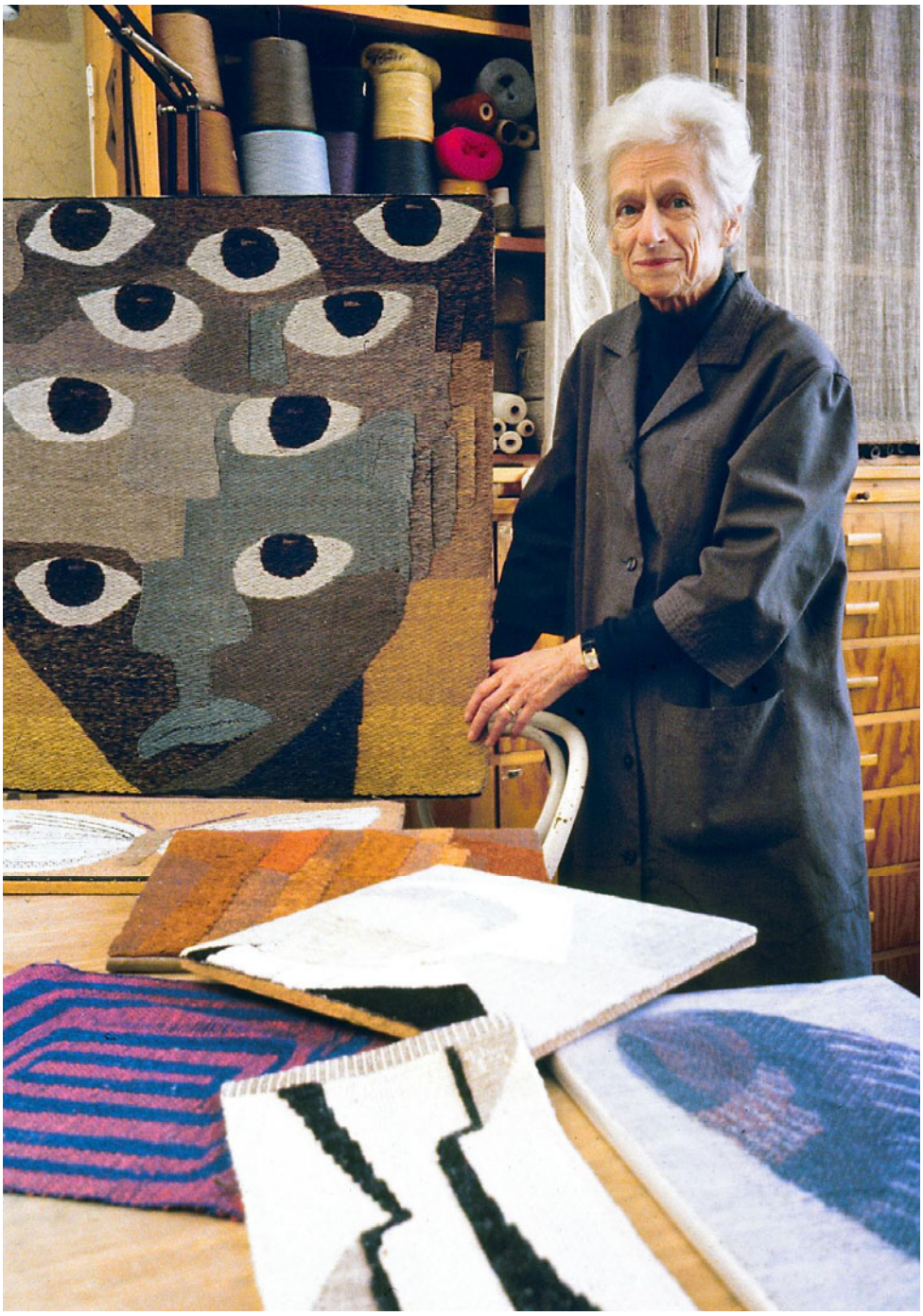
Tutkimuksen alussa heräsi kysymys voiko paikallinen, suomalainen erityisyys tuoda jotakin uutta damastitekstiilien pitkään ja lähes muuttumattomaan historiaan. Tätä toin esille paitsi suomalaisen damastikoulutuksen ja -tietämyksen näkökulmasta myös Dora Jungin ajan taideteollisen ja poliittisen ilmapiirin valossa. Ruotsin vaikutus damastin kudonnan säilymisessä suomalaisten kudontatraditiossa on ollut merkittävä. 1800- ja 1900-luvun taitteen kotiteollinen damasti sekä Ruotsissa että Suomessa oli kuvioiltaan ja kuvioiden asemoinneiltaan yksinkertaista verrattuna siihen eurooppalaiseen damastin traditioon, joka oli valtavirtaa viidensadan vuoden ajan.

Puhe kudontatekniikasta oli Dora Jungin uran ensimmäisten vuosikymmenien aikana ominaista. Esimerkiksi Eva Anttila (1929) painotti kirjoituksissaan sommittelun olevan mahdollista ”vain tekniikan lakeihin alistumalla”. Toisaalta Jungin muuttuneesta damastikudonnasta kirjoitettaessa esimerkiksi Elsa Gullberg (1948) totesi hänen ”voittaneen tekniikan vastaanhangoittelun” ja keksineen jotakin aivan uutta. Tutkimuksessa onkin tullut esille Jungin lempeän kapinallinen suhtautuminen kudonnan konventioihin. Jungin tapa oli sekoittaa tekniikoita ja ottaa eri tekniikoiden kudontatavoista joitakin elementtejä käyttöön. Kuvakudoksissa käytettyjen ääriviivakartonkien käyttöön otto 1953 oli Jungille niin merkityksellistä, että kudonnallisesti voidaan puhua vain kahdesta kaudesta, ennen ja jälkeen ääriviivakartonkien.

Paitsi tekniikoita, Jung yhdisteli ja hyödynsi myös kutojiensa taitoja ja ajatuksia. Jungin toiminnassa oli mukana sekä yksilöiden oma osaaminen ja erityispiirteet että kulttuurinen tieto ja käytänteet. Damasti muuttui suomalaisen tekstiilitaiteilijan ja taitavien kutojien tinkimättömän työskentelyn sekä suomalaisen senhetkisen käsityö- ja taideteollisuus-kulttuurin ansiosta. Uudenlainen, Dora Jung -damasti ei ole kuitenkaan saanut jatkajaa ja se jäi kehittäjänsä omaksi tavaramerkiksi.

Dora Jungin tapaan myös esimerkiksi Eva Anttilalla oli vahva lojaalisuus yhtä kudontatekniikkaa, kuvakudosta, kohtaan. Laila Karttunen oli eri tekniikoiden kokeilija, mutta hänkin keskittyi kausittain johonkin tiettyyn kudoslajiin. Nykypäivän valossa ajatus elämäntyöstä saman kudoslajin ja rajoitetun materiaalivalikoiman parissa tuntuu suppealta. Paradoksaalisesti

voi sanoa, että Dora Jungin julkisuudessa esiin tuotu kyvykkyys perustui osaksi suomalaisen damastikudonnan puutteelliseen tietämykseen, ja Jungin taiteelliseen kykyyn yhdistellä vapaasti kudontatekniikoiden kudonnallisia ja visuaalisia tekijöitä. Tämä peräänantamaton paneutuminen sai aikaan kudoksen, joka monen vuoden kehittelyn jälkeen tuntui omalta. Jopa niin omalta, että hän halusi etenkin 1950-luvulla erottautua kuvakudostaiteilijoista. Keskittyminen mystisenä ja vaikeana pidettyyn damastiin antoi Jungille myös erikoisaseman suomalaisessa ja pohjoismaisessa tekstiilikentässä. Hänen suvereeniutensa damastin suunnittelijana ja kehittäjänä oli niin kokonaisvaltaista, että suomalaisesta damastista tuli yhtä kuin Dora Jung.



Kuva 88. Dora Jung kutomossaan 1980. Kuva Matias Uusikylä.

8.5 Lopuksi

Tutkimukseen liittyvää arviointia ja jatkotutkimusaiheita

Historiantutkimuksen tulee painottaa kestävää tietoa kuten päättelyn moitteettomuutta, tulkinnan ja kuvauksen uskottavuutta ja vakuuttavuutta sekä tutkimustulosten hyväksyttävyyttä. Tulosten pitää olla todenmukaisia ja hedelmällisiä.[920] Olen etsinyt gadamerilaista ”uskottavinta ja todennäköisintä tulkintaa”, sekä pyrkinyt vastaamaan Kalelan esittämään vaatimukseen tutkijan argumentaation kelpaamisesta sekä tutkimus-kohteelle että tutkijan yleisölle. Tähän olen pyrkinyt hakemalla ja vertaamalla tietoa mahdollisimman monista eri lähteistä ja damastin osalta myös ajallisesti kaukaa. Osa tutkimuksesta kuuluukin kulttuurihistorian piiriin ja osa vastaa kiinnostukseeni ammattimaiseen ja korkeatasoiseen käsityöhön, damastiin ja Dora Jungiin. Tutkimuksen strategiaksi valikoitunut tapaustutkimus on paitsi perusteltu myös luonnollinen ratkaisu. Tutkimus muodostui laajoista arkisto-aineistoista ja informanttien muistitiedoista, joita monimetodisuuden mahdollistava tapaustutkimus piti yhdessä.

Monentyyppisiin lähdeaineistoihin pohjautuva tutkimus saattaa paisua liian laajaksi suhteessa tutkimusintressiin. Lisäksi tapaustutkimuksen vaativa tehtävä erityisen ja yleisen onnistuneesta yhdistämisestä tekee tutkijan valppaaksi, jotta tutkija ei joutuisi liian raskaisiin tai monimutkaisiin tulkintoihin.[921] Ajattelenkin raportoinnin Raenton (2007) tapaan kokonaisvaltaiseksi strategiaksi, jonka suunnitteluun ja toteutukseen tulee suhtautua päämäärätietoisesti.[922] Tutkimusraporttia kirjoittaessani olen pitänyt tavoitteena selkeyttä ja johdonmukaisuutta. Jaoin johdannossa tutkimuskenttäni kolmeen teemaan. Raportointijärjestys etenee näiden tutkimusteemojen mukaisessa järjestyksessä. Koska aineistoilla on tässä tutkimuksessa keskeinen merkitys, olen pyrkinyt eksplikoimaan aineistot, niiden keruumenetelmät ja analyysit mahdollisimman tarkasti, jotta lukijan on vaivatonta arvioida tekemiäni valintoja. Tutkimuksen totuudellisuutta ja uskottavuutta olen pyrkinyt lisäämään esimerkiksi sillä, että monet aineistosta nostetut lainaukset ovat alkuperäiskielellä tai jos olen kääntänyt tekstikohdan, on alkuperäinen teksti viitteissä. Kutojat ja muut informantit esiintyvät tutkimuksessa omilla nimillään. Olen jo haastatteluvaiheessa kysynyt lupaa nimen julkaisemiseen. Lisäksi he ovat tarkastaneet ne kohdat, joissa referoin heidän puhettaan. Tämä on myös varmistanut oman tulkintani paikkansapitävyyttä.

[920] Ks. esim. Miles & Huberman 1994; Kalela 2000, 139–165.
[921] Laine et al. 2007.
[922] Raento 2007, 254–272.

Damastin laajahko esiintuominen osoittautui tutkimuksen kuluessa hyväksi ratkaisuksi. Jos olisin kohdistanut katseeni ainoastaan suomalaisen damastin historiaan tai vaikka laajemmin, pohjoismaiseen historiaan, olisi argumentaatio antanut puutteellisen kuvan damastin merkityksestä ja traditiosta. Damastin tradition kokonaisvaltaisuus, pitkäikäisyys ja staattisuus olisivat jääneet huomiotta. Myös Jungin damastien erityisyys olisi näyttäytynyt osin erilaiselta kuin tarkasteltaessa pellavadamastin laajempaa kokonaiskuvaa. Sen valossa Jungin kudokselliset käännekohdat ja kangaspuiden erikoisuuspuhe todentaa paikallisia, suomalaisia aikakautensa rakenteita ja vaikutteita.

Jungin kirjeitä, muistiinpanoja ja hänestä kirjoitettuja artikkeleita ja haastatteluja lukiessani tiedostin, että tekstit ovat syntyneet tiettynä aikana ja tiettyjä tarkoituksia varten[923]. Esimerkiksi pidin Jungin vastauksia Öhrstedtin kirjehaastatteluun uskottavana lähtökohtana ja annoin kirjeiden sisältöjen olla johtolankoina kudonnallisiin muutoksiin. Autenttisten tekstiilien tai kudotun luonnoksen ”lukeminen” kirjoitetun lähdeaineiston ohella auttoivat täsmentämään ja vakuuttumaan tietojen paikkansa pitävyydestä. Tämä toi esille esimerkiksi sen, että Jung saattoi puhua damastista, vaikka kyse oli täkänästä[924]. On huomioitava, että osa 1930-luvun konkreettisista tekstiileistä tai niiden osista oli tavoittamattomissani. Näissä tapauksissa etsin tietoa mahdollisimman monista kirjoitetuista ja kuvallisista lähteistä. Myös Jungin kudontakorttien analysoinnissa on ollut rajoitteita epäselvien merkintöjen vuoksi. Puutteelliset kudontakortit olen jättänyt kokonaan huomioimatta.

Jungin pyrkimyksiä ja intentioita pohtiessa olen ollut gadamerilaisen (2004) maltillisen hermeneutiikan kannalla. Uskon, että osa suunnittelijan intentioista on voinut olla hänelle itselleenkin osittain tiedostamattomia. Historian antamalla lisäviisaudella tapahtumien jälkeen tulevan tutkijan on ollut ne helpompi nähdä ja ymmärtää.[925] Autenttiset tekstiilit, niiden osat tai kudontakorttien tiedot olivat osaltaan luotettavampia lähteitä kuin suunnittelijan, etenkin myöhemmät, lausunnot. Olen huomioinut myös sitä, että suunnittelija on voinut myös unohtaa intentionsa tai olla haluton tai kyvytön sen ilmaisemiseen[926]. Kudotut, piirretyt ja maalatut luonnokset, valokuvat, lehtileikkeet ja tietenkin myös valmiit tekstiilit avasivat toisenlaisen polun Dora Jungin tekstiileihin ja toimintaan kuin jos tutkimuksen ytimessä olisi ollut aikaisemmin esiin nostetut ja palkitut (taide)teokset. Pidän edelleen mielenkiintoisena näkökulmana sitä, että niin

[923] Eskola & Suoranta 1998, 215–216; Kalela 2000.
[924] Esimerkiksi vuonna 1953 suunniteltu Svenska Handelshögskolanin esirippu.
[925] Gadamer 2004.
[926] Esim. Haapala 1991, 92–93.

sanottujen valioesimerkkien sijaan tutkin Jungin tuotantoa damastin traditiosta ja hänen kudoksellisista muutoksista nousevista malleista.

Kulttuuriset rakenteet vaikuttavat siihen, kuinka esineellistä historiaa arvotetaan ja se taas siihen, minkälaista aineistoa tutkimusta varten on käytettävissä. Tässä mielessä Jungin arkistoaines Designmuseossa on ollut edistyksellinen ja sen avulla voidaan jatkossakin tutkia myös immateriaalisia aiheita, kuten taitoon tai taiteilijuuteen liittyviä kysymyksiä teoskohtaisen lähestymistavan lisäksi ja sijaan. Tekstiilitaiteilijoiden kokonaisvaltaisen toiminnan nostaminen tutkimuksiin toisi varmasti lisää alueita, joita on pidetty marginaalisena ja esteettiseltä arvolta vähempiarvoisena. Käsillä olevaa tutkimusta voi hyödyntää laajasti esimerkiksi tekstiilien, käsityön ja muotoilun tutkimuksen ja koulutuksen eri osa-alueilla. Lisäksi sisustamisen eri muodot sekä käsillä tekeminen kaikilla tasoilla ovat merkittäviä tekijöitä nykysuomalaisten arjessa ja arvomaailmassa.

On ollut mielenkiintoista huomata, että Suomessa damastikeskustelu on käyty pääosin ruotsiksi. Terminologian hierarkkisuuden ja oikeellisuuden testaamiseksi on mielestäni tärkeää aika ajoin käydä tutkimuksellista keskustelua myös suomeksi. Se ei tietenkään sulje pois kansainväliseen tutkimukseen osallistumista. Tämä tutkimus nostikin esiin suomalaisen damastikentän ja -tutkimuksen puuttumisen aikamme kansainvälisestä damastitutkimuksesta. Tampellan yli satavuotinen teollinen pellavadamasti-tuotanto on ollut merkittävää, myös kansainvälisestä näkökulmasta. Tekstiilien lisäksi olisi tärkeää tuoda esille ne suomalaiset suunnittelijat, jotka toimivat tässä työssä 1900-luvun molemmin puolin. Heitä oli useita, ja he tekivät merkittäviä damastikangas-suunnitelmia. Tietynlainen vinouma kudontateollisuuden käyttämiin suomalaisiin suunnittelijoihin on muodostunut siksi, että usein tutkimusten näkökulmat ovat keskittyneet vain Taideteollisuuskeskuskoulusta valmistuneisiin tekstiilitaiteilijoihin. Myös muiden tekstiilitaiteilijoiden damastituotantoon, niin kotimaassa kuin muuallakin, olisi mielenkiintoista perehtyä syvällisemmin. Lisäksi damastiin liittyvä symboliarvo ja arvostusten muuttuminen tai muuttumattomuus olisi huomionarvoista. Edelleen malliaiheiden liikkuminen, niiden vaikutteet ja muutokset ansaitsisivat perusteellisempaa huomiota, myös ajan muoti tai sen puuttuminen damasteista.

Dora Jungin ja hänen kudoksiensa suhteen tutkimuskenttä on edelleen laaja. Tämä tutkimus on herättänyt useita uusia ajatuksia tutkimuspoluiksi. Jungin kutomon kudontakorttien jaottelu toi esille uusia painopisteitä Jungin kutomon tuotannossa ja tarkensi eri kudosten ajoituksia. Tämä tutkimus on antanut näiden kategorioiden tarkastelulle pohjaa ja jo tehty työ helpottaa osaltaan näiden teosten analysointia. Jung naisena, yrittäjänä,

johtajana tai vaikuttajana ovat alueita, joita vain sivuttiin tässä tutkimuksessa. Myös Jungin tai muiden tekstiilitaiteilijoiden näkyminen lehdistössä olisi avartavaa. Jungista löytyvää artikkeliaineistoa on jo tämän tutkimuksen aikana kertynyt satoja. Katseen kohdistaminen Dora Jungin toiminnasta omaan aikaamme ja tulevaisuuteen herättääkin monia kysymyksiä esimerkiksi yleiseen kirjoitteluun, ja sitä kautta arvostuksiin tekstiilitaiteesta, käsityöstä ja suunnittelijoista.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Lyhenteet

AA	Amos Anderssonin museo
DM	Designmuseo
TTY	Suomen taideteollisuusyhdistys, Taidekorkeakoulujen keskusarkisto, Helsinki
ELKA	Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkisto, Mikkeli
SKY	Suomen Käsityön Ystävät, Helsinki
HK	Hallituksen kokous
VK	Vuosikertomus
WKTO	Wetterhoffin käsi- ja taideteollisuusoppilaitos

Lehdet

Aamulehti (Al); Astra (Astra); Arina (Arina) ; Arkkitehti – Arkkitekten (Ark); Björneborgs Tidningen (BT); Domus (D); Etelä-Suomen Sanomat (E-SS); Form Svenska Hem och Trädgårdstidningen (Form); Hause Beautiful (HB); Helsingin Sanomat (HS); Huvudstadsbladet (Hbl); Kaunis koti (Kk); Kotiliesi (Kl); Käsiteollisuus (Kt); Nya Pressen (NP); Omin käsin (Ok); Svenska Dagbladet (SD) ; Svenska Hem och Trädgårdstidningen (SHT); Suomen kuvalehti (Sk); Tampella tänään (Tn); Tekstiilin uutiset (Tu); Turun Sanomat (TS); Uusi Suomi (US); Yhteishyvä (Yh);

Painamattomat lähteet

Arkistot ja kokoelmat

1. Designmuseo, Dora Jung arkisto (DM. DJ ark.), Helsinki
   Kirjanpidon pääkirjat 1960–1980
   Kudontakortit 1–1679, 7 kansiota
   Leikekirjat
   Luonnoskansiot
   Näytekansiot
   Näyttely- ja kudosluettelot
   Tampella -kansiot
   Valokuvakansiot

2. Kristiina Jungin Dora Jung arkisto, Designmuseo (DM.DJ ark. 2007)
   Ansökan, Svenska Folkpartets Centralstyrelse, Helsingfors den 18 januari 1948.
   Anvisningar betr. mönsterritning för handdukar, linneborddukar och servetter. Almedahl-Dalsjöfors Aktiebolag.
   Bo bättre -radio-ohjelman skripti, 1946.
   Kirjeitä: Almedahl Fabriker, kirje Rundstedtiltä Dora Jungille 26.10. 1945;
   Beata Liljeroos-Söderholmin kirjeet Dora Jungille 16.3.1937
   Dora Jungin kirje insinööri H. Johssonille 11.12.1955 ;
   Dora Jungin kirje Isak Pietilälle 18.5.1937 ;
   Dora Jungin kirje insinööri A.Norrmanille 10.10.1944 ja 9.4.1951;

Dora Jungin kirje 5.12.1973, assistentti Hans Blidbergille, Hässelby slott.
Dora Jungin kirje indententti Birger Olssonille 12.8.1974.
Dora Jungin kirje insinööri Soinille 22.5.1956.
Dora Jungin kirje kotiin, Stockholm 23.10.1945.
Dora Jungin kirje Viipuriin 23.10.1943 ;
Hans Blidbergin kirje Dora Jungille 26.3.1974;
Isak Pietilä, kirje Dora Jungille 21.5.1937 ;
Museonjohtaja Jarmo Peltosen kirje Kristiina Jungille 11.3.1981;
Normalo. Specialaffär för väveriutensilier. Kirje Dora Jungille 3.9.1932
Kirjeenvaihto Liljevalchsin taidehallin näyttelykomissaarin Stig Björkmanin kanssa 2.4.1946; 29.5.1946 ; kirjeenvaihto Olof Gummeruksen kanssa;
Kurssitodistus, 19.3.1934.
Matkakertomuksia : The American-Scandinavian Foundation, 1958.
Mina skrivningar: Dora Jung 1948, muistokirjoitus: Gunnel Nyman ;
Esitelmä Tekstiilikultturiyhdistykselle 3.4.1972 ; Luento 1950-luvun lopussa;
Päiväämätön Dora Jungin pitämä puhe ;
Mitt samarbete med Tampella 1959.
Osto- ja luovutusasiakirjoja.
Textilinstitutet, Borås. Intyg. 28.8.1945.
Tekstiilitaiteilija Dora Jungin jäämistöä koskeva sopimus.
Taideteollisuusmuseo.
Tilikirjat 1960–1980
Vihko: Kudokset, tilaajat 1939–1955.

3. Tampereen museoiden Tampella-arkisto ja teollisen tekstiilin kokoelmat, Tampere
   Tampella-arkistot (TMT/TLA arkisto, Vapriikki)
4. Suomen Elinkeinoelämän keskusarkisto (ELKA), Mikkeli. Tampella-arkistot
   718, Brev 1938, I-J. Dora Jungin ja Tampellan kirjeenvaihto 10.3.1937 ja 9.4.1937.
   2906: Tampella Oy Ab, (1856–1998) Inventaariokirjat:
   5386 (1864–1865) ; 5387 (1866–1868) ; 5288 (1876) ; 5389 (1878–1879) ; 5390 (1880–1881) ; 5391(1882–1883) ; 5392(1884–1885) ; 5393(1886–1887) ;
   5432–5453: (1938–1959)
   9510 Hintaluettelot 1888–1915 ;
   3268 Kopiebok 1897, Brev 13.5–27.7.1897.
   3313 Kopiebok 1905, Brev 9.10–27.11.1905.
   9829: Sopimuksia koskevat asiakirjat 1959–1985: MYYTY, metreissä.
   1042: Historiallisen arkiston asiakirjat 1898–1984: Dora Jungin malleja.
   10072 : Matkakertomukset 1925–1959 : ”Berättelse över ett besök åt svenska linnetrustens väverier”.
   9829: Anteckningar gjorda vid mötet mellan frk. Dora Jung, ing. Forss och ekon. Söderlund 27.12.1963;
   Avtal 30.12.1959 ; Direktionens Protokoll 1955–57;
   Luettelo: “Arkistossa”, Tampellan pellavaliinojen luettelo;
   Mallikokouspöytäkirja 22.6.1964; Mallikokouspöytäkirja 1.10.1969;

P M Concerning collection meeting September 30 – October 1st, 1969;
P M över utvecklingen av Linnefabrikens mönsterkollektion. 25.11.1958;
Räkning 13.4.1957 ;
Tillägg till avtalet Dora Jung – Oy ;Tampella Ab av den 30.12.1959, 4.6.1963

5. Taideteollisen korkeakoulun arkisto, Helsinki
   Suomen taideteollisuusyhdistys (TTY) 1875–1977
   Taideteollisuuskeskuskoulun aineistoja
6. Wetterhoffin käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen kokoelmat (WKTO) : 7620 K, 315.
7. Kansallisarkisto : Suomen Käsityön Ystävät (SKY): Pöytäkirjat 30.3.1937 ; 24.1.1938.
8. Ulrika Teirin arkisto (UT ark), Helsinki
   Dora Jungin kokoelmat
9. Ivy Öhrstedtin arkisto (IÖ ark), Tukholma
   Dora Jungin kirjeet Ivy Öhrstedtille 1967; 6.9.1969; 28.7.1970; 18.7.1970; 21.11.1975; valokuvat; haastattelumuistiinpanot 2007.
10. Lisa Johansson-Papen arkisto (LJ-P ark). Omistaa Laura Buttler.
    Dora papper: Dora Jungin esitys-luonnos; Hakemus Valtion taidetoimikunnalle 1975; Päiväämätön esitelmäluonnos; Reskontra 1934 ;
    Tjänstebetyg, Margareta Andersson, 31.7.1975;
    Yhteenveto Dora Jungin elämän vaiheista.
    Kirjeitä: Suurlähettiläs Pentti Suomelan kirje 31.1.1967.
    Näyttelyesitteet ja näyttelyiden kudosluettelot
    Jungin suunnittelemia villakankaisten jakku- ja pukukankaiden mallikansioita Pojoviks Klädesfabrik Oy:tä varten
11. Henry Ehrnroothin arkisto (HE ark),
    Dora Jungin kokoelmat

Haastattelut:

Mattsson, Marita
14.10.2005; 8.9.2006; 26.4.2007. Kutoja Dora Jungin kutomossa vuosina 1950–1981. Kirkkonummi.
Forchammer, Berthe
20.9.2007; 11.3.2008. Tekstiilitaiteilija, Tanska. Kutojana Dora Jungin kutomossa 1978–1979.
Tampellan kutojat
27.8.2008. Irja Sievinen, Orvokki Kouhia, Liisa Järvinen, Raija Mäkinen
Teir, Ulrika-Kristina
2006–2012. Dora Jungin sisaren, Ulrika Eklundin tytär, Helsinki.
Buttler, Laura
6/2009. Lisa Johansson-Papen tytär.
Puhakka, Elina ja Koskenniemi, Eeva
21.1.2007. Dora Jungin serkkuja, Helsinki.
Öhrstedt, Ivy

6/2007. Historioitsija, Tukholma.

Saari, Elsa

03.10.2006. Tekstiiliinsinööri, Espoo.

Virkki-Paakkinen, Pirkko

17.8.2006 puhelinhaastattelu.

Heinonen, Aino

13.5.2008. Dora Jungin oppilas Helsingin kaupungin tyttöjen ammattikoulussa, jossa Dora Jung toimi piirustuksenopettaja 1936–1946. Puhelinhaastattelu.

von Martens, Johannes

28.9.2010, Helsinki.

Opinnäytteet

Bergenheim, Estelle 1985. *Borgå linneproduktion på 1700-talet.* Seminariearbete i textilkonstens historia. Konstindustriella högskolan i Helsingfors 1985.

Fisher Nora, 1965. *Dora Jung, Finnish Damask Weaver.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hyrsky, Kaisa 2004. *Käsityöyrittäjän työidentiteetin kehityspolkuja: viisi erilaista kultaseppäyrittäjän työelämäkertaa.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

Jaakkola, Noora 2007. *Puuvillan ateljeessa. Raili ja Juhani Konttinen Porin Puuvilla Oy:n painokangassuunnittelijoina 1955–1976*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Knutes-Berg, Ingrid, 1992. *Vem var Dora Jung*? Umeå universitet.

Nurminen, Mari 1998. *Harnesk-laitteella varustetut damastipuut ja poimintatekniikat kutoja Marita Mattssonin työvälineenä. Kutoja Marita Mattssonin ja tekstiilitaiteilija RaijaRastaan kudontatekninen työskentely Rekolan kirkkotekstiilien yhteydessä.* SKY:n tutkimusprojekti, Taik/MTO/tekstiilitaiteen ko.

Nyman, Lena, 1976. *Dora Jungs ledande figurmotiv.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

Tenkama, Pirkko 1983. *Maija Kansanen suomalaisen modernin tekstiilitaiteen uranuurtajana.Virein luomiskausi 1927–1936.* Pro gradu, Taidehistorian laitos. Helsingin yliopisto.

Varjonen, Birgitta 1996. *Pellavadamastinkudonta 1800-luvun Suomessa: Museoviraston, Turun maakuntamuseon, Porvoon museon, Hämeenlinnan kaupungin historiallisen museon jaWetterhoffin kokoelmien esineellisen aineiston valossa.* Helsinki: Helsingin yliopisto.Pro gradu: Opettajankoulutuslaitos, Käsityönopettajan koulutuslinja.

Varjonen, Birgitta 1998. *Käsiteollinen damastinkudonta Suomessa 1700–1900 - luvuilla.* Laudaturtutkielma, Turun yliopisto, Historian laitos.

Wiberg, Marjo 1992. *Kohti teollista tekstiilinsuunnittelua – Suomalaisen tekstiilitaiteilijan koulutuksesta ja teollisen tekstiilisuunnittelun vaiheista 1871–1951.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Virkki-Paakkinen, Pirkko 1980. *Dora Jungin teollisesta tuotannosta.* Esitelmä 31.10 1980 FL Jukka Ervamaan johtamassa proseminaarissa. Jyväskylän yliopisto, Taidehistorian laitos.

Virkki-Paakkinen, Pirkko. 1984. *Dora Jungin ja Tampellan yhteistyöstä.* Esitelmäkonsepti Lahden tekstiilisymposiumissa 2.8.1984. (Painamaton.) DM, DJ arkisto.

Wallin, Karin, 1994. *Dora Jung – damastkonstnär.* Umeå universitet.

Öhrstedt, Ivy, 1985. *DORA JUNG 1906–1980*, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet.

Muu painamaton lähdemateriaali

1980, Valkea kyyhky. Ohjaus Kirsti Petäjäniemi. TV 1 Kulttuuritoimitus. Ohjelma kuuluu sarjaa Pro Arte Utili, sarjan kahdeksas osa. Ensiesitys TV 1:ssä 27.12.1980. Ohjelma tehty kesäkuussa 1980.

Sähköiset lähteet

Antoine-Nicolas Joubert de l`Hiberdie: *Le Dessinateur pour les étoffes d´or, d´argent et de soie,* La France litéraire: contenant les auteurs français de 1771 à 1796.
Tekijät Johann Samuel Ersch. Julkaisija B. G. Hoffmann, 1765. Alkuperäinen teos Michiganin yliopistossa. Digitalisoitu 26. 7. 2007 : Google teoshaku/ Antoine-Nicolas Joubert de l`Hiberdie

Johann Samuel Ersch , Pre-1801 Imprint Collection (Library of Congress)
B. G. Hoffmann, 1802,
Alkuperäisteos Michiganin yliopistossa. Digitalisoitu 25.7.2007 : Google teoshaku/ La France Litéraire: contenant les auteurs francais de 1771 à 1797.

www.complex-weavers.org
www.elka.fi
www.fondazionelisio.org
www.kansallisbiografia.fi
www.onki.fi
www.ornamo.fi
www.siiri.tampere.fi
www.stat.fi/meta/svt/
www.textielmuseum.nl
www.tornud.no
http://www.wetterhoff.fi/attachments/pdf/wetterhoffin_varikkaat_taiteilijat_www.pdf
http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/secure/showPage.html?conversationId=2&action=entryPage&id=370704&pageFrame_currPage=4
http://viesverk.uta.fi/johdviest/viesthistoria/sahkomedia.html

Painetut lähteet

Lehdet

Aalto, Aino 1944. Vi bo i Friluftsstaden, Artekin osasto. *Arkkitehti* 1–2/1944, s. 114–115 ja 117.
Aaltonen, Irma 1953. Taiteilijat ja teollinen muotoilu. *Arkkitehti* 6/1953.
Aarnio, Rauha 1956. Teollinen muotoilu lähestyy tekstiilejä. *Kaunis koti* 3/1956.
Aarnio, Rauha 1958. Dora Jung, damastin uudistaja. *Kaunis koti* 1/1958, 18–21.
Ahde, Aili-Salli 1947. Väv och Glas. *Astra* 1947, 68–69, 80.

Ahmavaara, Anna-Liisa 1973. Pelkistyneen kauneuden maailma. Dora Jungin näyttely Lahdessa. *Uusi Suomi* 29.3.1973.
Anttila, Eva 1924. Pujotusraanu. *Käsiteollisuus* 5/1924, 77–79.
Anttila Eva 1929 b. Taideteollisuus ja kotikulttuuri. *Kotiliesi* 1929/2.
Anttila, Eva 1931. Tekstiilikuvia Tukholmasta. *Domus* 7/1931, 130–135.
Arkkitehti 1–2 / 1947, 36–38 (Ark). R.B. (Rafael Blomstedt), lasia ja tekstiiliä.
Blomstedt, Rafael 1922. Kotiteollisuus ja muotoaisti. *Käsiteollisuus* 1922.
Blomstedt, Rafael 1947. Lasia ja tekstiiliä. *Arkkitehti* 1–2/1947, 36–38.
Brummer, 1938. Taideteollisuusnäyttely Taideteollisuusmuseossa. *Helsingin Sanomat* 6.4.1938.
Brummer-Korvenkontio, Arttu 1922. Koristetaide ja käsiteollisuus. *Käsiteollisuus* 1922/1.
B. W. Taideteos ja aihe. *Kaunis koti* 1A / 1948, 8–9, 32.
Cabin ok. 2/ 1982, 8–9. ”3864” Ajatuksen lento – pellavassa.
Dagens Nyheter 3.10.1965. Finland visar.
Ekholm, Kurt 1944. Dora Jungs papperstextilier. Ett finskt försök att reda sig med materialsvårigheterna. *Form, Svenska Slöjdföreningens tidskrift* (1) 1944, 22.
Ekholm, Kurt 1955. Finskt på Röhsska. Form, Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, 28–30.
Eklöf, Eva 1937. På nytt sätt. Marthaförbundet. *Husmodern* 1937, 305–307.
Emilia 1973. ”Käsityöläinen” Dora Jung ja hänen vapaa taiteensa. *Etelä-Suomen Sanomat* 1973.
Faugstedt, L. 1944. Finns det inte garn, så väver vi av papper, tycker Dora Jung. Lehti tuntematon. (DM, DJ ark. Lehtileikekansiot.)
Form, Svenska Slöjdföreningens Tidskrift 1/1944, 22. Kurt Ekholm: Dora Jungs papperstextilier. Ett finskt försök att reda sig med materialsvårigheterna.
Form, Svenska Slöjdföreningens Tidskrift 1/1956, 28–30. Kurt Ekholm: Finskt på Röhsska.
Forsell, Karl-Erik, 1959. Altarens predikan. *Stjärnljus* 7/1959, 6–7.
Geijer, Agnes 1972. Eviga mönster i vitt linne. *Hemslöjden* 1972.
Grete 1956. Væving er et spændende og overraskenden Eventyr. Lehti tuntematon.
Gullberg, Elsa 1948. Kollega på visit. 5/ 1948, 78–79. *Form, Svenska Slöjdföreningens tidskrift.*
Hahl, Arthur, 1951. Dora Jung. *Svenska Hem och Trädgårdstidningen*.
Hause Beautiful, 1959. The Scandinavian Look in US Homes. Fresh vitality from a deep rooted craft tradition. July/1959, 71.
Hufvudstadsbladet 06.04.1886, no 79. Tammerfors Linnemagasin.
*Hufvudstadsbladet,*1943. Bild och väv. 11.12.1943.
Heiniö, Sulo. 1946. Poimintoja aikakirjoilta. *Tampella tänään*, 5–7/1946, 3.
Helsingin sanomat, 1943. Pula-ajan tekstiilitaidekin luo viehättäviä tuotteita. 5.12.1943.
Helsingin Sanomat 12.5.1947. Lasia ja tekstiiliä.
Helsingin sanomat 9.5.1980. Tekstiilitaide on yhä monien toiveammatti.
Henriksson, Anna1936 a. Damasti ja kilpikankaiden historia. *Kotiteollisuus* 1936/4.
Henriksson, Anna1936 b. Damastikankaiden historiaa. *Kotiteollisuus* 1936.
Johansson 1951. Finsk konstindustri. *Bonniers Månadstidning* 1951/3.
Jung, Bertel 1930. Funktionalismen. *Arkitekten* 1930.
Jung, Dora 1934. *Finsk Textilkonst*. Lehtileike 6.11.1934, s. 156–158. Lehti tuntematon. (DM, DJ ark. Lehtileikekansiot.)
Jung, Dora 1934. Koreakukkaista kretonkia*. Kotiliesi* 22/1934.
Jung, Dora 1935a. Neuletöiden säiliöitä. *Kotiliesi* 22/1935.

Jung, Dora 1935b. Ryijy ”Ruispelto”. *Kotiliesi* 24/1935.
Jung, Dora 1936. Hillopurnukasta pöytälampuksi. *Kotiliesi* 3/1936.
Jung, Dora 1937. Pyöräytän muodikkaan vyön. *Kotiliesi.* Suomen kotitalousväen lehti. 13/1937. 1.7.1937. s. 533
Jung, Dora 1944. Taiteilija sisustaa paperilla. Dora Jung esittelee kuvin paperitekstiilien käyttöä. *Omin käsin* 1/1944, 16–19.
Jung, D. 1944a. Kyrklig textil. *Husmodern* 9–12/1944.
Jung, D. 1944b. Kirkkokudonnaisia. *Omin käsin* 4/1944, 6–8.
Jung, Dora 1946. Eva Anttila Strindbergillä. *Uusi Suomi* 22.1.1946.
Jung, Dora 1959. *Gunnel Nyman*. *Arina* 1/1959, s. 8–11.
Jung, Dora 1960. Kirkkonummen kirkon alttarivaatteet. *Arkkitehti* 3/1960. 70–71.
Kaunis koti 3/1955, 32–33. Signeerattuja tekstiilejä.
Kaunis koti 5/1955, 14–16. Katsomme naapurin kansankotiin.
Kihlman, Åke 1946. ”90 vuotta”. *Tampella tänään*, 5-7/1946.
Kirkko ja kaupunki, 3.4.1985. Dora Jungin kuvakudos Kallion seurakuntakotiin.
Kitty 1947. Kaksi korkeatasoista taiteilijaa Dora Jung – Gunnel Nyman. *Omin käsin* 3/1947, 3–6.
Kotiliesi 1933. Tampellan ilmoitus.
Kotiliesi 1938. ”Amerikkalainen” joululahja! Tampellan ilmoitus. *Kotiliesi* 23/1938, 926.
Kotiliesi 1939. Kotilieden osto-osasto. *Kotiliesi* 6/1939.
Kotiliesi 1943. Kansikuvass Dora Jungin liina ”Sotilaan koti”. 8/1943.
von Kraemer, Elin 1948. En pratstund hos Dora Jung. Päiväämätön lehtileike.
Kruskopf, Erik 1959. En konstväverska. *Arina* 4/ 1959.
K.V. 1956. Kaunista pellavaa Artekissa. *Helsingin Sanomat* 15.11.1956.
Kärki, Aino 1930a. Kudonnan tuotteet Tukholman näyttelyssä. I yhdistykset ja koulut. *Käsiteollisuus* 5/1930, 76–78.
Kärki, Aino 1930b. Kudonnan tuotteet Tukholman näyttelyssä. II Uudempi kudontataide. *Käsiteollisuus* 6/1930, 95–97.
Mattsson, Marja-Liisa, 1972. Dora Jung, Olen käsityöläinen en taiteilija. *Yhteishyvä* 9.2.1972.
Marcella, 1977. Hela livet med textil. *Hufvudstadsbladet* 20.2.1977.
Maunula, Leena, 1968. Dora Jungin kuvakudos on osa ympäristöstänsä. *Helsingin Sanomat* 10.11.1968.
Niilonen, Kerttu, 1952. *Arkkitehti* 1952, 10–11.
Niilonen, Kerttu 1969. Viime vuoden loppukiri. Birger Kaipiainen, Björn Weckström, Dora Jung. *Kaunis koti* 1/1969, 16–19.
Nummi, Yki 1955. Suomen taideteollisuusosasto H55 näyttelyssä. *Arkkitehti* 9/1955.
Offset-, Buch- und Weberkunst 7/1926.
Omin käsin 3/1947, 2–6. Kaksi korkeatasoista taiteilijaa.
P.A. 1969. Tekokuitu valtaamassa uusia käyttöalueita. *Omin käsin* 1/1969, 5.
Paavola, Irmeli 1973. Kudottuja kertomuksia. *Aamulehti* 2.4.1973.
Pajastie, Eila 1954. Dora Jungin kuvakudoksia. *Arkkitehti* 3–4/1954, s. 55–59.
Pajastie, Eila (E.P.) 1957. Dora Jung ”hantverkare” obekymrad om rågång mellan hantverk, konst. *Nya Pressen* 25.10.1957.
Palo-Oja, Ritva 2000. Suomen eduskunta sai Karhunjahti-liinat. Tampereen museot / *Museokello* I.

Priha, Päikki 1983 b. Lisa Johansson-Pape — Dora Jungin muistonäyttelyn rakentaja. *Muoto*1/1983, 42–43.
-r. (Arttu Brummer) 1938. Taideteollisuusnäyttely Taideteollisuusmuseossa. *Helsingin Sanomat* 6.4.1938.
R-a, 1943. Se liikkuu sittenkin. *Omin käsin* 4/1943, 4.
Räty, Vieno 1977. Damastien takana Dora Jung. *Extra, TS* 13.5.1977.
(Sk) *Suomen kuvalehti* 50/1943, 1474. Uutta tekstiilitaiteen alalla. 11.12.1943
Soini, Veikko 1950. Pellavapöytäliinan rakenteesta ja kutomismenetelmästä. *Tampella tänään* 1–2/1950 s. 2–3.
Soini, Veikko 1960. Uusi jacquard-kutomo. *Tampella tänään* 1–2/1960.
S. T-lt, 1938. Dora Jung och Gunnel Gustafsson-Nyman exponera. *Hufvudstadspladet* 22.3.1938.
Taipale, M. 1943. Paperikudonnaisia. *Omin käsin* (Ok) 2/1943, 4-7.
Tampella tänään 1–2 / 1953, 4–6. Uudistukset pellavatehtaalla.
Tampella tänään 3–4 / 1954. Tampereen pellavatehdas esittäytyy.
Tampella tänään 1/1969, 39. Hän sanoo olevansa taidekäsityöläinen. Dora Jung kokeilija.
Tekstiilin uutiset 1977/10.
Thorman, Elisabeth 1930. Ruotsin kutomataiteen pyrkimyksiä vuonna 1930. *Domus* 4–5/1930, 101–109.
Tikkanen, Birgitta 1972. Dora Jung ja hänen taitavat kutojansa. *Me naiset* 21.6.1972, no 25/26.
Toikka-Karvonen, Annikki 1957. Vihdoinkin uutta pellavaa. *Kaunis koti* 1/1957.
Toikka-Karvonen, Annikki 1962. Yllättävä Laila Karttunen. *Omin käsin* 1962/4. Helsinki: Yhtyneet Kuvalehdet OY.
Uusi Suomi 29.12.1955. Kiittäviä arvosteluja suomalaisen taideteollisuuden erikoisnäyttelystä Göteborgissa.
Uusi Suomi 23.11.1958. Perulaiset tekstiilit ihastuttivat Dora Jungia USA:ssa.
Uusi Suomi 20.11.1969. Taideteollisuudelle 30.000 mk palkintoina.
Wall, Åsa, 1974. Den ena beställer – den andra skapar. *Svenska Dagbladet* 4.2.1974.
Wathén, Ruth. Damastin kutoja. *Kotiliesi* 22 / 1981, 72–75.

Kirjallisuus

Aaltonen, Susanna 2010. *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla.* Helsinki: Taidehistorian seura.
Aav, Marianne, 1991.(toim.) *Arttu Brummer: taideteollisuuden tulisielu.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, Helsinki.
Acceptera den föreliggande verkligheten. 1931. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius et al. Stockholm.
Ahmavaara, Anna-Liisa 1970. *Suomalaisia tekstiilejä, Finska textilier, Finnish textilier, FinnischeTextilien.* Helsinki, Otava.
Aikalaiskirja 1941, Keuruu: Otava.
Alho, K.O. 1949. *Suomen uudenaikaisen teollisuuden synty ja kehitys 1860–1914.* Helsinki (Suomen pankki).
Alho, K.O., 1968. *Teollistumisen alkuvaiheita Suomessa.* Keuruu, Otava.
Anttila, Eva 1929. Taidekudonta. Teoksessa Nissinen, Aino (toim.) *Kaunis käsityö. Ohjeita – malleja – historiaa.* Porvoo: WSOY, 5–34.

Anttila, Eva 1933. Uusia suuntaviivoja taidetekstiilissämme. *Ornamon vuosikirja 6*. Helsinki: Koristetaiteilijain liitto Ornamo, 57–64.
Anttila, Eeva 2003. Kaikuja salista. Teoksessa Varto, J et al. *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Akatiimi Oy, Hamina.
Anttila, Pirkko 1993. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. Porvoo: WSOY.
Anttila, Pirkko 1996. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta: Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. Helsinki: Akatiimi.
Anttila, Pirkko 1998. Pellavatekstiilien tutkimus Suomessa. Research on Linen Textiles in Finland. In: *Linen on Net. The Common Roots of the European Linen Patterns*. (Eds. Paolo Moro andGiorgio Ferico). Proceedings of The Congress. Hämeenlinna 13-21. September 1998.p.19–40.
Anttila, Pirkko 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Hamina: Akatiimi.
Ashbee, Lethaby, Gimson, 2005. An Anthology of the Arts and Crafts Movement. TJ International, England.
Aspelin, Eliel 1904. *Suomen Käsityön Ystäväin Yhdistys 1879–1904*. Helsinki.
Attfield, Judy & Kirkham, Pat (toim.) 1989. A view from the interior: feminism, women and design. London: The women´s press.
von Bagh, Peter 2007. *Sininen laulu. Itsenäisen Suomen taiteiden tarina*. Helsinki: WSOY.
Becker, H. S. 1982. *Art Worlds.* Berkeley, Los Angeles, London.
Becker, John & Ingers Gertrud 1955. *Damast : handledning i damastvävning och översikt över nutida svensk och dansk tillverkning.* Västerås.
Blakesley, Rosalind Polly 2009. *The arts and crafts movement.* London: Phaidon.
von Bondsdorf, Lars G. 1956. *Linne o. Jern. Textil- och Metallindustrierna i Finland intill 1880-talet.* Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
Boëthius, Gerda 1939–1940. Hemslöjden. Teoksessa Gregor Paulsson (toim.) *Textil II. Hantverkets bok.* Stockholm : Lindfors.
von Bondsdorf, Lars G. 1956. *Linne o. Jern. Adolf Törngren d.ä.* Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
Boot, Caroline & de Zoete, Sanny 2005. *Artistiek damast van Brabantse bodem 1900–1960 ontwerpen van Chris Lebeau, André Vlaanderen, Jaap Gidding en tijdgenoten.* Tilburg: Textielmuseum Tilburg.
Brummer, Arttu 1933. Aikamme suunauksia. *Koristetaiteilijanin liitto Ornamo, vuosikirja VI*, 1933. 45–47. Porvoo.
Brummer, Arttu 1949. Taideteollisuutemme taiteilijoita. Konstnärerna inom vårt lands nyttokonst. *Koristetaiteilijanin liitto Ornamo, vuosikirja,* 1949.
Broudy, Eric 1979. *The book of looms: a history of the handloom from ancient times to the present.* London, Studio Vista.
Boydell, C. 1989. Women Textile Designers in the 1920s and 1930s: Marion Dorn, A Case Study. Teoksessa (toim.) Attfield, j. & Kirkham, P. A *View from the Interior. Feminism, Women and Design.* Great Britain.
Buttler, Laura 1986. ”Årtal”. Näyttelyjulkaisu *Lisa Johansson-Pape*. Helsinki: Taideteollisuusmuseon julkaisu 19.
Burgers, Cornelis A. 1980. Bizarre Patronen in linnen damast. Teoksessa *Nederlandse kunstnijverheid en interieurkunst. Opgedragen aan Theodoor herman Lunsingh Scheuleer* Nedelands Kunsthistorisch Jaarboek 31. Haarlem 1980, 289-298.
Burgers, Cornelis A. 1981. Dutch Damasks for Denmark. München 1981, 251-160.

Burgers, Cornelis A. 1987. A long-lived damask border design, CIETA Bulletin 65; 1987, 142.
Burgers, Cornelis A. 1999a. A Group of 7-shaft White Linen Damasks Dating from the Early 16th Century. Teoksessa *Leinendamaste Produktionszentren und Sammlungen.* Abegg-Stiftung Riggisberg 1999, 201–219.
Burgers, Cornelis A. 1999b. Notes on the Early Haarlem Workshops of Passchier Lammertijn, Quirijn Jansz Damast and Others, teoksessa *Leinendamaste Produktionszentren und Sammlungen*. Abegg-Stiftung Riggisberg 1999, 221–238.
Burnham H. & Burnham D. 1972*. Keep me warm one night. Early Handweaving in Eastern Canada.* Toronto, University of Toronto Press.
Burnham, Dorothy K. 1980. *A Textile Terminology, Warp and Weft*. London, Routledge, cop.
Cederblom, G. 1907. *Linnedamast i Nordiska museet* (Fataburen, s 193-217). Sthm
Cederholm, G. 1912. *Ett bidrag till det dukade bordets historia*. (Fataburen, s 193-217)
Cederholm. G. 1924. Servetter av linnedamast. /*Svensk rokoko* s 53.(Utg. Av Nordiska museet.) Sthm
Conway, Hazel 1987. *Design history: a student´s handbook*. London; Boston: Allen & Unwin.
Creswell, J. W. 1998. *Qualitative Inquiry and Research Desig: Choosing Among Five Raditions*. Thousand Oaks: Sage.
Cyrus- Zetterström, U. (1950) 1970. *Handbok i vävning*. Stockholm.
Damast på bordet, 1990. Stockholm, Nationalmuseum.
Damstén, Birger 1961. *Stockmann sadan vuoden aikana*. Helsinki.
Danielson, Sofia 1991. *Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets Vänner och densvenska hemslöjdsrörelsen.* Lund: Nordiska museets Handlingar 111.
Droste, Magdalena, 1991. *Bauhaus 1919–1933.* Köln: Benedikt Taschen.
Ehnerooth, J. 1990. Intuitio ja analyysi. Teoksessa K. Mäkelä (toim.*) Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta.* Helsinki: Gaudeamus, 30–41.
Elenius, Edvard 1921. *Koristeoppi: johdatus koristeellisen työskentelyn lakien ja menettelytapojen tuntemiseen.* Helsinki: Tietosanakirja-Osakeyhtiö.
Ekenmark, J. E. 1820. *Handbok för Unga Fruntimmer i konsten att tillverka Bommulls- och Linne-väfnader, efter Engelska uppgifter och egna försök.* Stockholm.
Ekenmark, J.E. 1828. *Afhandling on Drällers och Dubbla Golfmattors tillverkning med begagnande af Harnesk-Rustning*.
Ekholm, Kurt 1945. Kertomus Koristetaiteilijan Liitto Ornamo – Konstindustriförbundet i Finland Ornamo r.y:n toiminnasta työvuosina 1941–1944. Teoksessa: *Suomen Koristetaiteilijan Liitto Ornamon 12. vuosikirja*. 1945, 43–65.
Eldvik, Berit 1999. *Den Dansande Damastvävare*. Stockholm, Nordiska Museet.
Ericsson, Anne-Marie, 2009. *Viola Gråsten och modernismen i svensk textilkonst*. Signum. Stockholm.
Fernström, Päivi 2006. Sommittelun sinfonikko, lankojen lyyrikko, damastitaiteen mestari DORA JUNG 1906–1980. *Taito* 6/2007.
Fernström, Päivi 2009. From Craft-based Design to Industrial Design. The Artistic Output of DoraJung. Teoksessa Kaukinen, Leena & Hovi, Sinikka (toim.) *Crafticulation*. Helsinki: University of Helsinki.
Fernström, Päivi 2011. Dora Jungin pula-ajan sisustuskäsityksiä ja paperilankatekstiilejä. Teoksessa Kärnä-Behm, Jaana (toim.) *Sisustuskirja. Tutkimuksellisia avauksia*.

Helsinki: Helsingin yliopisto.
Fernström, Päivi & Kettula, Suvi 2012. Katetaanko saliin vai syödäänkö kyökissä. Teoksessa Aydemir et al. (toim.) *Suomalaiset käsityöaarteet. Pitsejä, pistoja ja peittoja.* Helsinki: WSOY.
Flemming, Ernst 1927. *Das Textilwerk*. Gewerbeornamente und Stoffmuster vom Altertum bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Berlin: Wasmuth.
Frick Gunilla. 1986. *Konstnär i industrin.* Nordiska Museets Handlingar 106.
Gadamer, Hans-Georg 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.
Geijer, Agnes (1955) 2006. *Ur textilkonstens historia.* Lund: LiberLäromedel.
Geijer, Agnes 1962. *Om konservering av textilier.* Sv. Museer.
Ginsburg Madeleine (toim.) 1991. *The Illustrated History of Textiles*. London, Studio Editions.
Glazier, R. 1923. *Historic Textile Fabrics. A Short History of the tradition and development ofpattern in Woven and Printed Stuffs*. London: Batsford.
Gombrich, E. 1984 (1979). *The Sense of Order. A Stady in the psychology of decorative art*. Second Edition. Wrichtsman Lectures. New York University Institute of Fine Arts. Oxford: Phaidon Press.
Goody Esther (toim.) 1983. *From Craft to Industry.* The Ethnography of Protoindustrial Cloth Production. Cambridge University Press.
Gerves Veronika (toim.) 1977. *Studies in Textile History. In Memory of Harold B. Burnham*. Toronto, Royal Ontario Museum
Greensted, M. 2005. *An Anthology of the Arts and Crafts Movement. Writings by Ashbee, Lethaby,Gimson and their Contemporaries.* Hampshire, Lund Humpshire.
Gunnel Nyman – 100 vuotta. Lasiin vangittu kauneus, 2009. Toimittaja Heikki Matiskainen. Riihimäki: Suomen lasimuseo
Haapala, Pertti 1989. *Sosiaalihistoria: johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
Haapala, Arto (toim.) 1991. Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen. Suomen estetiikan seuran vuosikirja 6. VAPK-kustannus, Helsinki.
Hahl, Nils Gustav. (1936). Konst (&) Industri. Teoksessa Nils Gustav Hahl. *Om Konst och Konsindusti. Efterlämnade Skrifter med en epilog av Alvar Aalto*. Samlade och utgivna av Hans Kutter. Artek förlag. Andra upplagan 1943.
Hallström-Goliger, 1989. Teoksessa *Elsa Gullberg - textil pionjär.* Nationalmuseum, Stockholm.
Hafter, Daryl, M. 1977. Philippe de Lasalle. From Mise-en-carte to industrial Design. Winterhur Portfolio, vol 12, pp 139–164. The University of Chicago Press on behalf of the Henry Francis du Pont Winterthur Meseum, Inc.
Hayward, Maria &Kramer, Elizabeth (toim.) 2007. *Textiles and Text : Re-establishing the Links between Archival and Object-based Research*. London: Archetype Publications.
Heikkinen, S. & Hoffmann K. 1982. Teollisuus ja käsityö. Teoksessa J. Ahvenainen, E. Pihkala & V. Rasila (toim.) *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi.* Helsinki: Tammi, 52 – 88.
Heinänen, Seija 2006. *Käsityö – Taide – Teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä.* Jyväskylä Studies in Humanities 52. Jyväskylä : University of Jyväskylä.

Heinänen, Seija 1990. Industry and Craft. Teoksessa *Dimensions of Handicraft.* Jyväskylä, Suomen Käsityön museo, Suomi. 24–40.
Helminen Martti, Lukander Aslak, 2004. *Helsingin suurpommitukset helmikuussa 1944*. WSOY.
Henriksson, Anna 1928 ja 1935. *Kankaankutojan oppikirja*, *kankaankudonnan ammattitiedon perusteet kotiteollisuus- , kotitalous- ja emäntäkouluja, kansanopistoja ja itseopiskelijoita varten*. Helsinki: Otava.
Henriksson, Anna 1939. *Lärobok i vävning.* Helsingfors.
Heskett John (1980) 1987. *Industrial Design.* London Thames and Hudson.
Hietala, Marjatta 2001. Mitä tutkia ja miten? Teoksessa Sari Autio, Sari Katajala-Peltomaa & Ville Vuolanto (toim.) *Historioitsijan arki & tutkimuksen prosessi.* Tampere: Vastapaino, 15–28.
Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2009. *Tutki ja kirjoita.* Helsinki: Tammi.
Hjerpe, Riitta 1982. Teollisuus. Teoksessa J. Ahvenainen, E. Pihkala & V. Rasila (toim.) *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi*, 408–431.
Honka, Seija 2012. *Pintaa ja struktuuria. Tekstiilitaiteilija Maija Lavosen avainteokset ja käänteentekevät taidetekstiilit 1968–2009.* Rovaniemi : Lapin yliopistokustannus.
Hovstadius, Barbro 1989. Konserthustiden och den egna firman. Teoksessa *Elsa Gullberg – textil pionjär.* Nationalmuseum, Stockholm.
Ihatsu, Anna-Marja 2002. *Making sense of contemporary American craft.* Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja.
Ingers, Gertrud & Becker, John 1955. *Damast*. Västerås:Ica-Förlaget.
Jenkins, David 2003 (toim.) *The Cambridge History of Western textiles.* Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
Jung, Dora 1945. Färger och belysning, prydnader och textilier Teoksessa *Vi sätter bo. En handledning för de unga som skall grunda ett eget hem.* (1945) 26-28. Helsingfors: Svenska Befolkningsförbundet i Finland.
Juva, Mikko 1983. Näyttelyjulkaisu Dora Jung.
Johansson, Lillemor, 1982. *Opphämta och damast med skädblad och drgvävstol.* Stockholm:LTs förlag.
Jokela, Eila 1979. Fanny Churbergin työnäky. Teoksessa Johansson-Pape, L., Jokela, E. K.,Miettinen, J., Pellinen (toim.) *Sata vuotta Suomen Käsityön Ystävät 1879–1979*, 5–10.
Jokela, Eila (1983). Eila Jokela kirjoittaa Dorasta. Näyttelyjulkaisu: *Dora Jung.* Designmuseo 1983.
Kaipainen, Minna 2008. *”Ken tilauspukua käyttää, hän herramieheltä näyttää”: eteläkarjalainenmaalaisvaatturi ja vaatturitoiminta Suomessa 1920–1960 -luvuilla.* Joensuu: Joensuun yliopisto.
Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi:mielikuvat, markkinointi, diskurssit.* Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia.* Helsinki: Gaudeamus.
Kalela, Jorma 2006. Muistitiedon näkökulma historiaan. TeoksessaFingeroos, O., Haanpää, R.,Heimo, A. & Peltonen, U-M. (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä.* Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 67–92.

Karihalme, Oili 1996. *Muotoilun teoriasanaston termistyminen*. Vaasa: Universitas Wasaensis.
Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa.* WSOY Porvoo.
Kettula, Suvi 2009. *Semanttisen Webin ontologisen tekstiilikäsitteistön kehittäminen ja liittäminen museoiden luettelointitietoihin*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja. Helsingin yliopisto.
Kolbe, Laura 2006.Yhteinen saari, seurakunta – Kulosaari varustaa kirkon. Teoksessa *Kyyhky jaKaritsa. Pyhä design kirkossa.* Helsinki: Helsingin seurakuntayhtymä.
Korhonen, T. 1999. *Tekniikkaa, taidetta ja taikauskoa. Kirjoituksia aineellisesta kansankulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Korvenmaa, Pekka 1997. *Ilmari Tapiovaara.* Barcelona: Santa & Cole.
Korvenmaa, Pekka 2009. *Taide & teollisuus: johdatus suomalaisen muotoilun historiaan.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
Koskennurmi-Sivonen, Ritva 1998. *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen`s Creationsin the Finnish Fashion House Tradition*. Helsinki: Akatiimi.
Koskennurmi-Sivonen, Ritva 2008. Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan. Helsinki: Multikustannus Oy.
Koslin, Desire 2002. Between the Empirical and the Rational: Looms Through Time and Space, 195-207. Teoksessa Schoester, M. , Boydell, C. (toim.), *Disentangling Textiles. Techniques for the study of designed objects*. London: Middlesex University Press.
Kruskopf, Erik 1975. *Finnish design 1875–1975: 100 år konstindustri i Finland.* Helsinki: Otava.
Kruskopf, Erik 1989. *Suomen taideteollisuus: suomalaisen muotoilun vaiheita*. Porvoo: WSOY
Kruskopf, Erik 2010. *Valon rakentajat. Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Kunnas, Veikko 1987. *Helsingin yliopisto: rakennushistoriallinen selvitys*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Kälviäinen, Mirja 1996. *Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaliteoksia. Hyvän tuotteen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa*. Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia.
Kärna-Behm, Jaana 2005. *Käsityö kulttuurisena kategoriana: Käsityön ja käsityöläisyyden representaatio suomalaisissa päivälehdissä.* Helsinki: Helsingin yliopisto, Käyttäytymistieteellinen tiedekunta, Kotitalous- ja käsityötieteen laitos.
Lahti, Henna 2008. Collaborative design in a virtual learning environment: three design experiments in textile teacher education. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Laine, M., Bamberg, J. & Jokinen P. (toim.) 2007. *Tapaustutkimuksen taito.* Helsinki: Gaudeamus.
Lees-Maffei, Grace (toim.) 2012. *Writing Design – Words and objects.* London: Berg.
Leppänen, Laila 1983. Dora Jung damastitekniikan taitajana. Näyttelyjulkaisu *Dora Jung*. Designmuseo 1983.
Leskelä-Kärki, Maarit 2001. Kerrottu elämä. Naishistorioitsija ja toisen ihmisen historian kirjoittamisen ongelma. Teoksessa Kalela, Jorma & Lindroos, Ilari (toim.) *Jokapäiväinenhistoria.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 177, 98–120.

Livstedt, Å. 1992. Damasten under 1900-talet. Teoksessa *Lin mångfaldens material*. AB Ystads centraltryckeri.
Lodenius, Elias 1908. *Tammerfors Linne- och Jern-manufaktur Aktie-bolag* 1856-1906. 1856 – 1906. Historik öfver Tammerfors Linnefabrik och Bolagets öfrika värk. Helsingfors.
Mannerheim-Sparre, Eva 1951 (1994). *Taiteilijaelämää.* Helsinki: Otava.
Maunula, Leena 1990. Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870–1910. Teoksessa S. Sarajas-Korte (toim.) *Ars Suomen taide 4.* Helsinki: Otava, 182–199.
Maunula, Leena 1990a. Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910–1940. Teoksessa S. Sarajas-Korte (toim.) *Ars Suomen taide 5.* Helsinki: Otava, 158–173.
Maunula, Leena 1990b. Taideteollisuuden rakentamisen aika 1940–1990. Teoksessa S. Sarajas-Korte (toim.) *Ars Suomen taide 6.* Helsinki: Otava, 148–175.
Meinander, K. 1912. *Ett alster av linneväveriet i Borgå*. Finsk museum XIX 1912.
Meinander, K. 1924. *Några linnedamastdukar.* Finsk museum XXXI 1924.
Metcalf, Bruce 1997. Craft and art, culture and biology. Teoksessa Peter Dormer (toim.) *The Culture of Craft. Status and Future*. Kahdeksas painos. Manchester and New York:Manchester University Press, 67–82.
Miller, Lesley Ellis, 1988. *Designers in the Silk Industry in Lyon 1712-1787*. Brighton Polytechnic.
Miller, Lesley Ellis, 1995. Jean Revel : Silk Designer, Fine Artist, or Entrepreneur? *Journal of Design History.* Vol.8. No 2, pp. 79–96.
Miller, Lesley Ellis, 1996. Between engraving and silk manufacture in late eighteen-century Lyons:Marie-Anne Brenier and other point papermakers. *Studies in the Decorative Arts*, Spring/Summer, vol. III, no 2/1996, pp 52–76.
Miller, Lesley Ellis, 2002 a. Education and the Silk Designer : A Model for succes? Teoksessa Schoester, M. ja Boydell, C.(toim.) *Disentangling Textiles. Techniques for the study ofdesigned objects.* London : Middlesex University Press.
Miller, Lesley Ellis, 2002 b. Mysterious manufacturers : situating L.Galy, Gallien et Cie. in the 18th century Lyon Silk Industry. *Studies in the Decorative Arts*, Spring 2002, 87– 131.
Miller, Lesley Ellis, 2004. Representing Silk Design. Nicolas Joubert de l´Hiberderie and Le Dessinateur pour les étoffes d´or, d´argent et de soie (Paris, 1765). *Journal of Design History,* vol.17 no 1/2004, 29–53.
Miller, Lesley Ellis, 2006. The Marriage of Art and Commerce : Philippe de Lassalle´s success in Silk. *Art History*, vol 28, no 2/april 2005, 200–226.
Mitchell, David 1999. Linen Damasks of the Early 16th Century from Written Sources, 179–200. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.*Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Montonen, Pia Maria 2009. Gunnel Nyman – Lasin runoilija. Teoksessa *Gunnel Nyman – 100 vuotta*. Riihimäki: Suomen lasimuseo.
Mäki, Oili 1954. *Taide ja työ. Finnish designers of today. Savi, lanka, lasi suomalaisen taiteilijan kädessä.* Helsinki: WSOY.
Nationalmuseum 1990. *Damast på bordet.* Nationalmuseum 19 september – 25 november 1990. Stockholm. Nationalmusei utställningskatalog nr 536. Uddevalla.
Nissinen, Aino 1929. *Kaunis käsityö, ohjeita, malleja, historiaa*. Porvoo: WSOY.
Nylander, Lovisa 1872. *Lärobok i patenterad konstväfnad för alla, som idka husväfnadsslöjd.*

Paludan, Charlotte 1999. Passchier lammertijn and the Silk Factory in Copenhagen. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Parry, L. 1988. *Textiles of the Arts and Crafts Movement.* London: Thames and Hudson.
Paulsson, Gregor 1919. *Vackrare vardagsvara. Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation*. Utgiven till Svenska Mässan i Göteborg. Stockholm.
Pearce, Susan (toim.), 1997. *Experiencing material culture in the western world.* London: Leicester U.P.
Peltovuori, Sinikka 1995. *Linnut liiteli sanoja. Laila Karttusen kuvatekstiilien problematiikkaa*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja no XIV. Helsinki: Helsingin yliopisto.
Perheentupa, Ester 1928, 1934, 1943, 1948. *Kutokaa itse kankaanne.* Porvoo, WSOY.
Perheentupa, Ester 1932, 1948. *Kutokaa kuviollisia kankaita*. Porvoo, WSOY.
Perheentupa, Ester *Kutokaa itse kankaanne*. Kotilieden kirjasto 16. Porvoo: WSOY.
Perheentupa, Ester 1944. *Kotikankurin sidosopas.* Maatalousnaisten julkaisuja, n:o 44. Helsinki: Maatalousnaiset: Maatalousseurojen keskusliitto.
Pevsner, Nikolaus 1991 (1936). *Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius.Harmondsworth* : Penguin Books.
Pietarinen, Heidi 2009. *Teen huoneita ja suljen ovia. Marjatta metsovaaran sisustustekstiilit tekstiilitaiteilijan representaatioina ja näyteikkunoina maailmalle.* Rovaniemi : Lapin yliopistokustannus.
Pihkala, E. 1982. Sotatalous 1939–1944.Teoksessa J. Ahvenainen, E. Pihkala, V. Rasila (toim.) *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi.* Helsinki: Tammi, 321-323.
Poutasuo, Tuula 1989. *Suomalainen hopeataide.* Helsinki : Kirjayhtymä.
Priha, Päikki 1991. *Pyhä kaunistus: kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904–1950.* Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.
Priha, Päikki 1999a. Kansankäsitöistä taiteelliseen suunnitteluun. Teoksessa Priha (toim.) *Rakkaat ystävät. Suomen Käsityön Ystävät 129 vuotta*. Hämeenlinna: Karisto Oy:n kirjapaino.
Priha, Päikki 1999b. Tekstiilitaiteen uranuurtajia. Teoksessa Sotamaa (päätoim.) et al: Ateneum maskerad: taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Helsinki : Taideteollinen korkeakoulu, 118–119.
Priha, Päikki 2005. Dora Jung, suomalaisen kirkkotaiteen mestari. *Ikonimaalari* 1/2005, 50–53.
Priha, Päikki 2009. *Huldasta Helenaan*: *tekstiilitaiteen koulutusohjelma 80vuotta.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
Priha, Päikki (toim.) 2011. *Artisaani-ilmiö. Suomalaisen taidekäsityön vuosikymmenet*. Helsinki: Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu. Keuruu: Otavan Kirjapaino.
Prinet, Marguerite 1982. *Le Damas de Lin Historie du XVIe au XIXe siècle :ouvrage de haute-lice.*Berne: Fondation Abegg.
Puotila, Ritva 2003. *Ritva Puotila*. Toim. Svinhufvud et al. Helsinki : Designmuseo : Woodnotes.
Pylkkänen, Riitta 1955. *Säätyläispuku Suomessa vanhemmalla Vaasa-ajalla 1550–1620.* Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja; 55–56. Helsinki.
Pylkkänen, Riitta 1982. *Säätyläisten pukeutuminen Suomessa 1700-luvulla.* Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja n:o 84. Helsinki.

Raento, Pauliina 2007. Kelpo raportoinnin strategia. Teoksessa Laine, Markus, Bamberg, Jarkko & Jokinen, Pekka (toim.) *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus.
Reitala, Aimo 1989. Maalaustaide 1890–1880. Teoksessa Sarajas-Korte, S. (toim.) *Ars Suomen taide 3*, 108–149. Keuruu.
Ridderstedt, Margareta 2008. *VENEZIANSK SIDENDAMAST av svenska 1900-talskonstnärer.*Västerås: Edita.
Ringbom, Sixten 1986. *Art history in Finland before 1920*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
Ryynänen, Toni 2009. *Median muotoilema: muotoilun mediajulkisuus suomalaisessa talouslehdistössä*. Helsinki : Helsingin yliopisto, taloustieteen laitos, Kuluttajatutkimuskeskus.
Ryökäs, Riikka 2002. *MAIESTAS DOMINI Dora Jungin liturgisten tekstiilien viesti*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
Rothstein, N. 1999. Fashionable Silks and their Influence on the Design of 18th –Century Table Linen. An Option fo the Discerning Customer. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Röneholm, Harry 1945. *Markinat, messut ja näyttelyt I-II*. Helsinki: Suomen messut.
Sahlberg, I. 1955. *Kaksi rokokoomallista pellavadamastia*, Osma. Suomen museoliitto.
Sahlberg, I. 1969. Linnedamastvävare i Åbo på 1700-talet. Pellavadamastinkutojia Turussa 1700-luvulla. *Damast – Damasti.* Åbo hemslöjdslärasinneinstitut. Tilgmann.
Salo-Mattila, Kirsti 1997. *Picture vs. Weave. Eva Anttila´s tapestry art in the continuum of the Genre*. Jyväskylä:Gummerus.
Salo-Mattila, Kirsti 2000. *Keisarinnan sermi. Naiskäsityön suhde taiteeseen 1800-luvun loppupuolella.* Helsingin yliopisto, Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos. Helsinki
Salo-Mattila, K. 2000. National vs. International – the Early Educational Embroidery I Finland. Teoksessa Suojanen U. & Porko-Hudd, U. (toim.*) World-Wide Sloyd. Ideologi för framtidenssamhälle. Ideology for future society.* NordFo. Multiprint Vaasa.
Schlein, Alice & Bhakti, Ziek, 2006. *The woven pixel, designing for jacquard and dobby looms using photoshop*. Bridgewater Press. Greenville.
Schoeser, Mary , Boydell, Christine 2002 (toim.*), Disentangling Textiles. Techniques for the study ofdesigned objects*. London: Middlesex University Press.
Schorta, Regula (toim.), 1999. *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
af Segerstad, Ulf Hård, 1961. *Pohjoismaiden taideteollisuutta*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
af Segerstad, Ulf Hård, 1969. *Suomen taideteollisuus.* Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Tammi.
Seitamaa-Hakkarainen, Pirita 2000. The weaving-design process as a dual-space search. Helsinki: University of Helsinki.
Seitamaa-Hakkarainen, P., Pöllänen, S., Luutonen, M., Kaipainen, M., Kröger, T., Raunio, A-M., Sipilä, O., Turunen, V., Vartiainen, L. & Heinonen, A. 2007. *Käsityötieteen ja käsityömuotoilun sekä teknologiakasvatuksen tutkimusohjelma Savonlinnan opettajankoulutuslaitoksessa*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
Setälä, Salme 1929. *Miten sisustan asuntoni?* Helsinki: Otava.

Setälä, Salme 1931. *Keittiön sisustus: aakkosellinen selostus.* Helsinki: Otava.
Silpala, Elsa 1983. Vetokangaspuut. Teoksessa Sauri, E. , Silpala, E. (toim.). *Tutkielmia kudonnan alueelta*. Fredrika Wetterhoffin kotiteollisuusopettajaopisto, Julkaisuja 1/1983.
Silpala, Elsa 2002. *Sidoksia kankaisiin. Vipupuilla, vetopuilla ja poimien.* Helsinki: Opetushallitus.
Simberg, Kurt 1983. 16-17. Näyttelyjulkaisu *Dora Jung*. Designmuseo 1983.
Smeds, Kurt 1999. Teollisuutta Suomeen! Teoksessa Sotamaa (päätoim.) et al: Ateneum maskerad: taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Helsinki : Taideteollinen korkeakoulu
Sonday, Milton 1999. Damask: Definition and Technique, 113–130. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Sorber, Frieda 1999. The Geometry of Mr. Hemelrijckx, 131–140. Teoksessa von Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Sparke, Penny 1983. *Consultant Design: The History and Practice of the Designer in Industry*. London.
Stage, Robert 1995. *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
Stage, Robert 2008. Qualitative Case Studies. In Denzin, N.K. & Lincoln, Y. S (eds.) *Strategies of Qualitative Inquiry.* Thousand Oaks, CA: Sage. 119–149.
Stigell, A-L., Ruuth, E., Jung, D: 1945. *Vi sätter bo: en handledning för de unga som skall grunda ett eget hem.* Helsingfors Svenska befolkningsförbundet i Finland r.f.
Strengell, Gustaf 1923. *Hemmet som konstverk: en framställning av inredningskonstens grundprinciper.* Helsingfors.
Strengell, Gustaf 1933. *Miten sisustan kotini kotimaisin esinein*. Porvoo: WSOY.
Strengell, Marianne 1933. Suomi Milanon suurnäyttelyssä. *Ornamon vuosikirja* 1933, 65–70.
Strömberg et al. 1974. *Nordisk textilterminologi förindustriell vävnadsproduktion*. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo
Suhonen, Pekka 2000. *Ei vain muodon vuoksi: Suomen taideteollisuusyhdistys* 125. Helsinki: Otava.
Suhonen Pekka 1985. *Artek. Alku, tausta, kehitys.* Espoo.
Suomen Tilastollinen vuosikirja 2004.
Svinhufvud, Leena 1995. *Suomen Käsityön Ystävien kilpailut 1880–1920: esinetutkimus SuomenKäsityön Ystävien taiteellisesta tuotannosta.* Helsinki, mikrotallenne.
Svinhufvud, Leena 1999. *Sidos: juhlanäyttely Suomen Käsityön Ystävät 120 vuotta.* Helsinki: Taideteollisuusmuseo.
Svinhufvud, Leena. 2001. Eva Brummer – taiteilija. Teoksessa Svinhufvud (toim.) *Eva Brummer.* Eva Brummerin 100-vuotisjuhlanäyttelyn julkaisu Taideteollisuusmuseossa, Helsinki.
Svinhufvud, Leena 2006. Tekstiilit – naisten oma suunnitteluala? Teoksessa Aav, Savolainen, Svinhufvud, Viljanen (toim.) *Naisen muoto – Female form* 22.2.2006–30.4.2006. Helsinki: Designmuseo.
Svinhufvud, Leena. 2009. *Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä. Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Designmuseo.

Sykas, P.A. 2005. *The Secret Life of Textiles. Six Pattern Book Archives in North West England*. Sandypress Ltd, Manchester, UK.
Sykas, P.A. 2007. Abundant images and scant text: reading textile pattern books. Teoksessa Hayward, Maria & Kramer Elizabeth (toim.) Textiles and Text: Re-establishing the Links between Archival and Object-based Research. London: Archetype Publications, 23–28.
Tampellan liinamallisto, 1920. Osakeyhtiö Maaseudun sanomain kirjapaino. Tampere.
Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osake-Yhtiö, 1920. Tampereen kirjapaino-osakeyhtiö.
Tampereen Pellava- ja Rautateollisuus Osake-Yhtiö 1856–1931, 1931. Kustannusosakeyhtiö Otavan kirja- ja syväpaino. Helsinki.
Tapiovaara, I. 1945. Hyötytaide ja taideteollisuus. Tuotantokriisiajan kysymyksiä. *Suomen Koristetaiteilijan Liitto Ornamon 12. vuosikirja*. 1945, 11–18.
Tassinari, Bernard 2005. *La soie à Lyon, de la Grande Fabrigue aux textiles du XXIe siègle.* Éditions Lyonnaises d´Art et d´Histoire. Lyon.
Tenkama, Pirkko 1987. Tavoitteena arkikauneus, tekstiilitaiteilija Maija Kansanen toimintaa ja tuotantoa. *Nainen – taide – historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986.* Toim. Riitta Konttinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura, 149–166.
Thorman, Elisabeth, 1936. *Utställning av damastduktyg från Stockholms stad och län.* Stockholm.
Thorman, Elisabeth, 1938. *Svenskt duktyg I damast*. Stockholm.
Thorman, Elisabeth 1944. *Textilkonst i Sverige före år 1930.* Stockholm.
Thorman, Elisabeth 1950. Studier i svensk textilkonst. Stockholm.
Thorman, Elisabeth, 1951. *Utländskt duktyg I damast före år 1800 I svenskt ägo*. Stockholm: Norstedts.
Thrupp, Sylvia L. 1988. *Change in medieval society: Europe North of the Alps 1050–1500*. Toronto, University of Toronto Press.
Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna (toim.) 2005. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.
Timonen, Pirkko 2008. *Dora Jung: tekstiilitaiteilija, taidekäsityöläinen, teollinen muotoilija*. Tampere, Tampereen museot.
Topelius, Ann-Sofi 1980. *Om signering på damastduktyg från Vadstena fabrik*. Linköping.
Topelius, Ann-Sofi 1985. *Damastduktyk och verksamheten vid Vadstena fabrik 1753–1843.*Stockholm: Nordiska Museet.
Topelius, Ann-Sofi 1992. Linnedamastens historia. Teoksessa *LIN mångfaldens material.* AB Ystads Centraltyckeri.
Topelius, Ann-Sofi 1999. Linen Damask in Sveden. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.
Urbans, Runar, 1956. *Tammerfors linne- och Jern Manufactur aktie bolag* 1856-1956. Helsingfors: Oy Tilgmann Ab.
Vaartila, Kerttu n. 1966. *Pellavatietoa*. Tampereen kirjapaino-Oy, Offsetpaino.
Vahter, Tyyni & Nissinen-Linnove, Aino 1931. *Vanhoja kauniita käsitöitä*. Porvoo, Helsinki: WSOY
Vainker, Shelagh 2004. *Chinese Silk. A Cultural History.* New Jersey: British Museum Press in association with Rutgers University Press.

Vainio-Korhonen, Kirsi.1998. *Käsin tehty. Miehelle ammatti naiselle ansioiden lähde. Käsityötuotannon rakenteet ja strategiat esiteollisessa Turussa Ruotsin ajan lopulla*.Historiallisia tutkimuksia 200, Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Vainio-Korhonen, Kirsi. 2002. *Ruokaa, vaatteita, hoivaa. Naiset ja yrittäjyys paikallisena ja yleisenä ilmiönä 1700-luvulta nykypäivään.* Historiallisia tutkimuksia 213, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vakkari, Johanna. 2007. *Focus on Form: J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century.*Helsinki: The Finnish Antiquarien Society.

Vallinheimo, Veera 1960. Fredrika Wetterhoffin kotiteollisuusopiston kankaiden tyylihistoriaa. Teoksessa (toim. Kouri, Pyysalo, Vallinheimo, Tarvajärvi, Vällä) *Fredrika Wetterhoffin kotiteollisuusopisto 1885–1960.* Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.

Valtonen, Anna 2007. *Redefining Industrial Design. Changes in the Design Practice in Finland.*Gummerus Printing, Jyväskylä.

Vihma, Susan 1995. *Products as representations: a semiotic and aesthetic study of design products.*Helsinki: University of Art and Design Helsinki UIAH. A; 014.

Vihma, Susan 2002. *Ornamentti ja kuutio : johdatus modernin muotoilun historaan.* Helsinki: Ilmari.

Vihma, Susan (päätoim.) 2008. *Suomalainen muotoilu. Osa 1, Käsityöstä muotoiluun* Helsinki: Weilin + Göös.

Virrankoski, Pentti 1994. *Käsitöistä leivän lisää: Suomen ansiokotiteollisuus 1865–1944.* Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Walker, John A. 1989. *Design History and the History of Design*. London: Pluto Press.

Weimarck, Torsten 2003. Design och konst: texter om gränser och överskridanden. D. 2 Texter efter 1960. Stockholm: Raster.

Wiberg, Marjo 1996. *The Textile Designer and the Art of Design. On the Formation of a profession in Finland.* Publication series of the University of Art and Design Helsinki UIAH A 15.

Wiederkehr 1981. *Le Dessinateur pour les étoffes d´or, d´argent et de soie.* Lyon.

Wieth-Knudsen 1999. Tisseurs danois de lin damassé au XIX siècle (273–283) . Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Abbegg-Stiftung Riggisberg.

Wilson, K. 1979. *A History of Textiles*. Boulder, Colorado.

Wollin, Nils G. 1930a. *Svenska textilier 1930 / Swedish textiles 1930 / Schwedische Textilien 1930 /Textiles suédois 1930.* Stockholm, Utställningsförlaget.

Wollin, Nils G. 1930b. *Svenska maskintextilier.* Stockholm: Bröderna Lagerströms förlag.

Wollin Nils G. 1931. *Nutida Svenska konstslöjd i bild*. 353 bilder jämte färgplanscher. Stockholm: Natur och kultur.

Woolley, L. 1999. The collection of Linen Damasks at the Victoria and Albert Museum: Policy of Preference. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste: Produktionszentren und Sammlungen.* Riggisberg: Abbegg-Stiftung.

Wortmann Weltge, Sigrid. 1993. *Bauhaus textiles. Women artist and the weaving workshop.*Thames and Hudson. London.

Woirhaye, H. Näyttelyjulkaisu "*Maire Gullichsen – pour l´arte moderne*". Taideteollisuusmuseo 25.1.2002 – 21.4. 2002.

Woodhead, K. 1991. The Artist´s Reaction 1880-1939. In Madeleine Ginsburg (ed.) *The Illustrated History of Textiles*. London: Studio Editions, 73-89.

Woolley, Linda 1999. The Collection of Linen Damasks at the Victoria and Albert Museum: Policy or Preference. Teoksessa Regula Schorta (toim.) *Leinendamaste. Produktionszentren und Sammlungen.* Abbegg-Stiftung Riggisberg.

Yin, Robert. K. 2009. Case Study Research. Design and Methods. Thousand Oaks CA : Sage.

van Ysselsteyn, G.T. 1962. White figurated linen damask from the 15th to the beginning of the 19th century. Haag.

LIITTEET

Liite 1: Dora Jungin curriculum vitae[1]

Dora Elisabeth Jung 16.10.1906–19.12.1980

Vanhemmat:
Arkkitehti Valter Jung 27.11.1879–9.2.1946
Märta Elisabet os. Masalin 31.1.1882–16.11.1948

Opinnot:
Nya svenska Samskolan, Helsinki, 7 luokkaa
1929–1932 Taideteollisuuskeskuskoulu, tekstiilitaiteen osasto, Helsinki

Toiminta:
1932–1981 Oma kutomo ”Dora Jung Textil”, Helsinki
1935–1945 Piirustuksen tuntiopettaja, Helsingin kaupungin tyttöjen ammattikoulu Yrkesskola för flickor
1937–1938; 1943 Damastikankaiden suunnittelua, Tampellan pellavatehdas, Tampere
1948 Pukusuunnittelu Sofokleen näytelmään Kuningas Oidipus, Helsingin ruotsalainen teatteri
1948 Vaatetuskankaiden suunnittelu, AB Inhemsk Ull, Tammisaari
1949–1951 Vaatetuskankaiden suunnittelu, Pojoviks Klädesfabrik
1956; 1959–1972 Suunnittelija ja taiteellinen neuvonantaja Oy Tampella Ab, Tampere
1976 Opetusministeriön taiteilijaeläke
1977–1980 Valtion taiteilijaeläke
Ornamon jäsen vuodesta 1933, kunniajäsen vuodesta 1977

Opintomatkoja:
1933, 1950 Englanti
1934, 1941, 1945 Skandinavia
1937, 1950 ja 1951 Ranska
1955 Italia
1958 Yhdysvallat 2 kk

Yksityisnäyttelyt:
1948 Dora Jung utställer, Gallerie Hörhammer, Helsinki
1948 Finska vävnader av Dora Jung, Elsa Gullbergin liike, Tukholma
1957 Dora Jung – kudoksia/vävnader, Gallerie Artek, Helsinki
1968 Dora Jung kudoskokoelma, Amos Anderssonin taidemuseo, Helsinki
1970 Dora Jung – vævninger, Det Danske Kunstindustrimuseet, Kööpenhamina
1972 Dora Jung, Landsföreningen Dansk Brugskunst og Design, Kööpenhamina ja Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg

[1]Lähteinä: DM. DJ ark. asiakirjat; Dora Jungin eri vuosina koostamat curriculumit; näyttelyjulkaisuihin kerätyt tiedot.

1973 Dora Jungin yksityisnäyttely**,** Lahden historiallinen museo, Lahti
1974 Dora Jung – Vävnader, Hässelby Slott, Gallerie Plaisiren, Nordiskt kulturcentrum, Tukholma
1977 Dora Jung – kudoskokoelma / Vävkollektion, Artek, Helsinki ja Pohjanmaan museo, Vaasa.

1983-85 Dora Jung 1906 – 1932 – 1980 **muistonäyttely**,
Helsinki, Taideteollisuusmuseo (nykyinen Designmuseo)
Lappeenranta, Etelä-Karjalan museo. 13.10. – 6.11.1983
Tampere, Nykytaiteen museo 25.11.1983 – 1.1.1984
Kuopio, Kuopion taidemuseo. 14.1. – 12.2.1984
Turku, Wäinö Aaltosen museo. 8.3. – 8.4.1984
Jyväskylä, Keski-Suomen museo. 4.5. – 27.5.1984
Lahti, Lahden taidemuseo. 7.7. – 2.9.1984
Tukholma, Nationalmuseum. 18. okt. 1984 – 6.1.1985
Göteborg, Röhsska konstslöjdmuseet. 31.8. – 6.10.985
Oslo, Kunstindustirmuseet 1985
Maarianhamina, Ålands museum 1.1.1985

5.12.2007 – 1.10.2008 Dora Jung, pellavan lumo, Museokeskus Vapriikki

Yhteisnäyttelyt:
1938 Dora Jung – Gunnel Nyman, Textil – Glas – Möbler / Tekstiilejä – Lasia – Huonekaluja, Taideteollisuusmuseo (Stockmann tavaratalo), Helsinki.
1936 Taideteollisuusnäyttely, Taidehalli, Helsinki[2]
1943 Eva Anttila – Dora Jung – Laila Karttunern – Greta Skogster-Lehtinen, Kuva ja kudos, Taidesalonki Strindberg, Helsinki
1947 Dora Jung – Kudoksia/Vävnader – Gunnel Nyman – Lasia/Glas, Artek, Helsinki
1948 Dora Jung – Gunnel Nyman, Röhsska konstslöjdmuseet, Göteborg
Dora Jung – Gunnel Nyman Kunsternes Hus, Oslo
Dora Jung – Gunnel Nyman Nordenfjeldske Kunstindustriemuseum, Trondheim
Dora Jung – Gunnel Nyman Vestlandske Kunstindustriemuseum, Bergen.
1950 Taideteollisuusyhdistyksen 75-vuotisnäyttely
1955 Kaj Franck – Bertel Gardberg – Dora Jung, Röhsska Konstslöjmuseet, Göteborg
1956 Kaj Franck – Bertel Gardberg – Dora Jung, Det Danske Kunstindustrimuseet, Kööpenhamina
1956 Dora Jung – Birgit Rydman – Sinikka Killinen, Artek pellavaa, Artek, Helsinki
1966 Lisa Johansson-Pape – Dora Jung, Dukar och lampor, Röhsska Konstslöjdmuseet, Göteborg
1967 Lisa Johansson-Pape – Dora Jung, Ljus linne, Stockholms Stadsmuseum, Tukholma;
Lisa Johansson-Pape – Dora Jung Finsk lys och textil, Kunsternes hus, Oslo;
Lisa Johansson-Pape – Dora Jung Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen
1967 Pellavaa, Finnish Design Center, Helsinki

[2] Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon vuosittain järjestämissä taideteollisuusnäyttelyissä Helsingin Taidehallissa esiteltiin alan uutuudet. Näyttelyjä pidettiin vuodesta 1929 aina vuoteen 1961. Dora Jung osallistui taideteollisuusnäyttelyihin säännöllisesti.

Osallistuminen ulkomaisiin näyttelyihin:
1933 V Triennale di Milano
1935 Brysselin maailmannäyttely
1937 Pariisin maailmannäyttely
1939 New Yorkin maailmannäyttely
1941 Ny finsk konstindustri, Nationalmuseum, Tukholma
1946 Nordiskt konsthantverk, Liljevalchs, Tukholma
1951 Pohjoismaiden kansantaiteen ja taideteollisuuden näyttely, John Herron Art Institute, Indianapolis,
1951 Austellung Finnisches Kunstgewerbe, Zürich
1951 IX Triennale di Milano
1953–1954 Suomen taiteen ja teollisuuden näyttely, Lontoo, Glasgow ja Dublin
1954 X Triennale di Milano
1954–1957 Design in Scandinavia, USA ja Kanada
1955 H 55, Hälsingborg
1957 XI Triennale di Milano
1958–1959 Suomalainen taideteollisuusnäyttely, Rio de Janeiro, San Paolo, Buenos Aires ja Montevideo
1958 Brysselin maailmannäyttely
1960 XII Triennale di Milano
1961–1963, 1964 Finlandia II kiertonäyttely, Zürich, Amsterdam, Lontoo, Wien, Madrid, Kööpenhamina, Varsova ja Pariisi. Muunneltu näyttely Nürnberg, Hamburi, München, Essen ja Tokio
1962 Sextio år finsk konstflit, Liljevalchsin taidehalli, Tukholma
1968–1969 Design in Skandinavia, Tanskan, Suomen, Norjan ja Ruotsin yhteinen kiertonäyttely, Australia
1977 100 vuotta suomalaista taideteollisuutta, Göteborg
1980–1981 Form och Struktur – Muoto ja rakenne, Wien, Nürnberg, Budabest, Madrid, Barcelona, Lissabon ja Helsinki

Stipendejä:
1934 Valtion stipendi
1945 Svenska Kulturfondenin stipendi
1954 Helsingin kaupungin stipendi
1955 Svenska Kulturfondenin stipendi
1958 Ford Leader Grant apuraha, opintomatka Amerikkaan

Huomionosoitukset, palkinnot, kunniamerkit:
1933 V Triennale di Milano, pronssimitali
1935 Brysselin maailmannäyttely, kultamitali
1937 Pariisin maailmannäyttely, kultamitali
1951 IX Triennale di Milano, Grand Prix
1954 X Triennale di Milano, Grand Prix
1955 Suomen Leijonan Ritarikunnan Pro Finlandia -mitali
1957 XI Triennale di Milano, Grand Prix
1958 Ford Foundation Leader Grant, USA

1961 Prinssi Eugen -medalj, Ruotsi
1963 Cotil Priset, Tanska
1969 Valtion taideteollisuuspalkinto
1970 Signe ja Agne Gyllenbergin säätiön palkinto
1972 Lunnig-palkinto, Kööpenhamina
1972 Helsingin kaupungin taiteilijapalkinto
1977 Exempla-Preis, Münchenin kansainväliset käsityömessut
1977 Ornamon kunniajäsen
1979 Honorary Royal Designer for Industry (HonRDI), Englanti
1979 Suomen Leijonan Ritarikunnan komentajamerkki

Teoksia seuraavissa museoissa:
Designmuseo, Helsinki
Amos Anderssonin taidemuseo, Helsinki
Lahden historiallinen museo, Lahti
Nationalmuseum, Stockholm
Röhsska Konstslöjmuseet, Göteborg
Malmö Museum, Malmö
Nordenfjeldske Konstinustrimuseum, Trondheim
Det Danske Kunstindustrimuseum, Köpenhamn
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Landesmuseum, Oldenburg
Museum of Modern Art, New York
The Cooper Union Museum, New York

LIITE 2: DORA JUNGIN KUTOMOSSA VALMISTUNEIDEN TEKSTIILILOIMIEN JAOTTELU (1939–1981) KUDONTAKORTISTON MUKAAN

		1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
METRITAVARA-LOIMET																						
Huonekalukankaat	**249**	9	13	27	18	22	21	32	26	17	13	7	9	8	2	10	6				1	
Verhokankaat	**204**	16	8	4	3	6			2	7	5	5	7	6	7	12	16	14	7	2	7	3
Valaisinkankaat	**99**					7	13	10	4	5												
Radiokankaat	**55**													1				17	17	20		
Vaatetuskankaat	**37**	1	1	2	2		2	6	6	6	1	1								1		4
SISUSTUSTEKSTIILI-LOIMET																						
Seinätekstiilit	**181**				1	5										1		3	4	9	9	18
Pöytätekstiilit	**156**	15	2	5	1	2			4	2	5	4	2	3	17	10	7	2	6	1	15	12
Matot	**28**	12	1	2	2	1			1			2	1	1							3	1
Kodin tekstiilit	**23**	3	4	2	1	2	1	1	1	1						1	2					
TAIDETEKSTIILI-LOIMET																						
Esiriput	**15**															3	1				1	
Uniikit tekstiilit	**24**					2									1							
Vapaat taidetekstiilit	**56**					1			1	1	1		1			1	2	3	2	3	2	
KIRKKOTEKSTIILI-LOIMET																						
Messukasukat	**100**	1		1						1							1		2		5	4
Antependiumit	**80**									1		1	1	2	1	1	1		1			3
Muut	**191**			1					1			2			1	1	2		3	1	5	4
KOKEILULOIMET	**165**	4					1		3			13	6		1	4	1	1	1		7	1
Yhteensä	**1663**																					

LIITE 2 jatkuu	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981
METRITAVARA-LOIMET																						
Huonekalukankaat			1	1	1			1		2				2								
Verhokankaat	12	6	11	2	11			2			1	4	11	1	6							
Valaisinkankaat	5	1	11	15	3	24	1															
Radiokankaat																						
Vaatetuskankaat								2		1		1										
SISUSTUSTEKSTIILI-LOIMET																						
Seinätekstiilit	8	4	7	3	10	2	11	4		15	7	10	4	9	14	6	4	7		1	5	
Pöytätekstiilit	16	6	1	3	2	1	1	2		3	4		2									
Matot								1														
Kodin tekstiilit	1							1	1	1												
TAIDETEKSTIILI-LOIMET																						
Esiriput			1				1				3	3			1	1						
Uniikit tekstiilit		7	1		2	2	2	1	1				1		3			1				
Vapaat taidetekstiilit	1		1	1			2	2	12	1	6	2	2	3			2	1	1		1	
KIRKKOTEKSTIILI-LOIMET																						
Messukasukat	5	9	4	7	6	9	4	4	4	4		1	1	5		3	3		5	4	6	1
Antependiumit	1	4	7	10	3	3	4	4	7	3			1	3			2	4	4	4		4
Muut	12	17	9	14	11	20	13	9	7	8		1	2	12				2	9	9	10	5
KOKEILULOIMET	4	2	4	3	15	9	5	15	2	4	11	12	8	8	5	4	4	1	3	3		
Yhteensä																						

Liite 3: Dora Jungin Tampellalle suunnittelemat tekstiilit aikajärjestyksessä

Vuosi	Nimi ja tekstiilin nro	Nimike	Sidos	Laatu	Oma kutomo
1937	Baumgartner, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1937	Savoy, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1938	Bore, tilaus + Tla, 558	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1938	Tupa, 870	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	1930-luvun liinoissa samoja aiheita
1938	Kukka, 871	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	
1938	Lehti, 872	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	
1942	paperikangas, 37	verhoilu	jacquard-damasti	paperi	
1942	paperikangas, 39	verhoilu	jacquard-damasti	paperi	
1943	paperikangas, 38	verhoilu	jacquard-damasti	paperi	
1943	paperikangas, 40	verhoilu	jacquard-damasti	paperi	
1944	paperikangas, 41	verhoilu	jacquard-damasti	paperi	
1947	HY juhlasali, tilaus	verhoilu	jacquard-damasti	pellava	
1956	Timmer,576	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	1947 Timmer
1956	Grafica, 577	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1956	Artek rohdinliina, 30	pöytäliina	palttina	rohdinpellava	
1956	Artek rohdinliina, 37	pöytäliina	palttina	rohdinpellava	
1956	Artek raitapyyhe, 1	pyyheliina	jacquard-damasti	pellava	
1957	Viivaleikki,578	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava extra A	
1957	malli 441	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	
1957	ruutuliina 439	pöytäliina	palttina	pellava	

Liite 3 jatkuu

1958	Finnlines, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1958	Lido, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1959	Lounasliina, 589	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1959	lautasliina 400	lautasliina	palttina	pellava	
1959	Fifty fifty,879	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	1943 Mossgata -pikkuliina
1959	Yrttitarha, 408	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	1940-luku
1959	Ruusu, 880	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	1958 Ruusu-pikkuliina
1959	Viva, 160	pyyheliina	jacquard-damasti	pellava	1940-luku Viva-pikkuliina
1959	Varpu, 120	verho	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	1946 Varpu-oviverho
1959	huonekalukangas 119	verhoilu	jacquard-damasti	pellava	
1960	painokangas (1950-l. loppu)	verho	palttina	pellava	
1960	Rustica, 890	pyyhel.ja pöytäliina	palttina	rohdinpellava	
1960	Martta, 163	pyyheliina	palttina	rohdinpellava	
1961	Kukkaruutu, 480	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	
1961	Prinsessat, 881	pikkuliina	jacquard-damasti	pellava	1943 Prinsessat -seinätekstiili
1961	Kruunukukkia,164	pyyheliina	jacquard-damasti	pellava	
1961	Neste lasipyyhe 165	pyyheliina	jacquard-damasti	pellava	
1961	pyyhekangas 162	pyyheliina	jacquard-damasti	pellava	
1962	Sata ruusua, 593	pöytäliina	jacquard	pellava A	
1962	Strada, 594	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1962	Street, 596	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	1957 Arabeski ja Gong-gong-seinät
1962	Anemone, 885	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	
1962	Kukkaympyrä, 481	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	
1962	Martta, 163	pöytäliina	palttina	rohdinpellava	
1962	tapettikangas 140	sisustus	kilpikangas	pellava	Suomen Pankki
1963	huonekalukangas 114	verhoilu	jacquard-damasti	pellava	

Liite 3 jatkuu

1963	huonekalukangas 116	verhoilu	jacquard-damasti	pellava	
1964	Atria, 886	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	
1964	Hotelli Helsinki, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1964	huonekalukangas 115	verhoilu	jacquard-damasti	pellava	
1964	huonekalukangas 117	verhoilu		pellava	
1964	verhokangas 121	verho	palttina	puuvilla	
1964	Gong-Gong , 7277	sisustus	jacquard-damasti	puuvilla	1957 Arabeski ja Gong-Gong-seinät., 1962 Street-liina
1964	Sinetti, 7285	sisustus	jacquard-damasti	puuvilla	
1964	Raster, 10710, 11757	sisustus	raesidos	puuvilla	
1965	Kaarna, 597	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1965	Calendula, 486	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	
1965	Trattoria, 887	pikkuliina	täkänä	rohdinpellava	
1965	Festivo, 888	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	1946 Katoamattomuus
1965	Annansilmä, 487	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	
1965	lautasliina 401	lautasliina	palttina	pellava	
1965	pyyhekangas 169	pyyheliina	palttina	rohdinpellava	
1966	Orvokki, 955	pöytäliina	damasti	pellava	
1966	Meander	sisustus	palttina	pellava	
1967	Kielo, 565	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava A	
1967	Hotelli Raumanlinna, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1969	Finnair, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1970	Valmu, 553	pöytäliina	jacquard	pellava A	
1970	Omena, 893	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	1969 Omena-pikkuliina
1970	Isot kalat, 894	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	Kutomossa aihetta varten työpiirros
1970	Silakat, 895	pikkuliina	jacquard-damasti	rohdinpellava	Kutomossa 1960-luku
1970	lautasliina 398	lautasliina	jacquard-damasti	pellava A	

Liite 3 jatkuu

1970	Helsingin kaupunki, tilaus	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava	
1971	Hevosenkenkä,jäi kokeiluksi	sisustus	jacquard-damasti	villa/akryyli	
1971	Lenkki, jäi kokeiluksi	sisustus	jacquard-damasti	puuvilla	1947 Ketju
1973	Perhonen, 416	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	1967 perhos-aihe seinätekstiilissä
1974	Kalaparvi, 417	pöytäliina	jacquard-damasti	pellava/puuvilla	

Liite 4: Damasti-sanasto

Taulukko 1. Damastikankaan käsitteitä suomeksi / ruotsiksi sekä ranskaksi ja englanniksi.

Käsite tai selitys suomeksi / ruotsiksi	**Käsite ranskaksi**	**Käsite englanniksi**
Damasti. Selitys tekstissä / damast	Damas	Damask
Diaper. Tekstiili, jonka kuviot on muodostettu loimi- ja kudevaltaisen sidoksen kontrastilla ja jonka kuviointi peittää koko kankaan pinnan. Yleensä pienikokoisia neliöitä ja suorakaiteita ristikkokuvioina. / Diaper	Damassé	Diaper
Diasper, lat. diasprum: historiallinen termi, joka nykykirjallisuudessa on korvattu termillä ”lampas”: kankaassa on kaksi loimilanka-järjestelmää ja ainakin kaksi kudelanka-järjestelmää. Kuviot muodos-tuvat täkänän tapaan, mutta sidotaan toisiinsa kiinni./Diasper	Diasper	Diasper, lampas
Sidoskuviollinen / Bindningsmönstrad	Liseré, damassé, étoffe à carreaux	Self-patterned
Kilpikangas, drelli[3]. Yhdistetty loimi- ja kudevaltainen satiini Toimikaskilpikangas: yhdistetty loimi- ja kudevaltainen toimikas. / Dräll	Damassé	Damask diaper Twill diaper

[3]Ester Perheentupa kirjoitti 1934 ilmestyneen kudonnan oppikirjansa alkulauseessa: ”Nimitys drelli on saanut uuden vastikkeen, kilpikangas”.

Taulukko 2. Damastikudonnan käsitteitä suomeksi / ruotsiksi, ranskaksi ja englanniksi.

Käsite tai selitys suomeksi / ruotsiksi	**Käsite ranskaksi**	**Käsite englanniksi**
Ruutupiirros(sidospiirros[4]) selite tekstissä / patron	Mise en carte	Point paper plan, craft paper
Sidospiste. Damastin pohjasidoksen perusyksikkö / bindepunkt	Point de liage	Binding point, point of binding
Kuviopiste. Muodostuu damastissa monesta loimi- ja kudelangasta (esim. 5x5). / Stygn	Découpure	Decoupure
Sidos, sitoutuminen / binding	Croisure, croisement	Binding system
Kudepujotus[5] / broderi	Brocher, broderie	Brocade
Raportti, toisto / rapport [6] - suora toisto[7] / rak rapport - peilikuvatoisto[8] / spegelvänd	Chemin - chemin suivi - dessein à point, chemin à point	Comber unit, repeat - straight repeat, straight (comber) unit - point repeat, reverse (comber) unit
Loimilanka / varptråd, tråd	Fil de chaîne	End
Kudelanka / inslagstråd	Coup, duite	Pick
Niisintä / solvning	Remettage	Entering
Kuviovarsi / mönsterskaft	Corps de dessin	Figure harness
Pohjavarsi / bottenskaft	Remisse de fond	Ground harness
Polkunen / trampa	Marche, pédale,	Treadle
Vetokangaspuut / dragvävstol[9]	Métier à la tire	Drawloom
Vetopoika / dragsven	Tireur de lacs	Drawboy
Harneskin reikälauta / harneskbräda	Planche d´arcades	Comber board
Harnesk-laite, harnesk-kangaspuut / harneskrustning, dragrustning, kägelvävstol	Corps de maillons	Drawloom figure harness
Nappulakangaspuut / vävstol med dragrustning	Système de tire à baguettes	Shaft drawloom

[4] Strömberg et al. (1974), kääntää mise en carte -termin sidospiirrokseksi. Tämä johtaa mielestäni harhaan, sillä sidoksia ei näihin suunnitelmiin piirretty ennen kuin teollisen jacquard-kudonnan aikana. Käytän itse Norjan rutetegning -termin mukaista ruutupiirros -termiä, joka on myös yhdenmukaisempi point paper plan -termin kanssa. Tällöin ei tule ongelmia silloin, kun kyseessä on termi ”sidospiirros” yleisessä suomalaisessa käytössä. Myös Dora Jung on käyttänyt sanaa ruutu, esim « 23 rutors rapport ». Englannin craft paper on kuvaava termi, joka ei kuitenkaan käänny suoraan suomen kieleen.

[5] Suomalaisissa teksteissä käytetään myös termiä ”brodeeraus”.

[6] Ks. D.K. Burnham 1980 kuvat s. 108 ja 109.

[7] Kuviot toistuvat kankaan pinnalla samassa järjestyksessä, samoin päin.

[8] Peilikuvatoistossa kokonaiskuvio muodostuu kuvion suoran- ja peilikuvatoiston vuorottelusta loimensuuntaisen akselin ympäri. Ks Prinet 1982, 23, kuvat 7 ja 8. Muita kuvion toistamismahdollisuuksia ks D. K. Burnham 1980, 108 ja 109.

[9] Suomalainen termi *vetokangaspuut* on yläkäsite tarkoittaen kaikkia erilaisia kangaspuita, joissa loimi niisitään kahteen kertaan ja kuvio muodostetaan loimia nostamalla eri menetelmin. esim harnesk-kangaspuut ja nappulakangaspuut. Lisäksi ilmenee *damastipuut* -termi, joka tarkoittaa näissä teksteissä nappulakangaspuita.

Liite 5: Kangaspuiden kehitys damastin kudonnan kannalta

Taulukko 6. Kangaspuiden kehitys damastin kudonnan kannalta[10].

AASIALAISET VETOKANGASPUUT	
Kiina, Persia n. 400 eKr – 520 jKr	Vetopojat vetivät kulloisenkin kuvio-osan loimilangat istuen kangaspuiden päällä.
EUROOPPALAISET VETOKANGASPUUT	
Calabrais, 1470, Italia: nappulakangaspuut	Nappulat sivulla, kuvioniisistä tulevat vetonyörit sidottiin kuviomallikerroittain yhteen nyöriin. Jokaisen nyörin päässä oli nappula. Apupoika veti kudottavaa kuvio-osaa vastaavan nappulan alas, jolloin kuvioviriö avautui.
Dangon, 1605, Italia: Métier à la grand tire	Vetopuut, joissa kukin kuvio-osa saatiin liikkeeseen yksittäisestä vetonyöristä. Kuvion toistuessa saman kuvio-osan nyörit sidottiin yhteen nyöriin. Kuviot poimittu lenkeille. (Harnesk-kangaspuiden edeltäjä)
Galantier & Blache, 1687, Lyon. Métier à la petite tire	Nappulat sivulla, pienet toistuvat kuviot.
Bouchon, 1725: Métier de Bouchon	Rei´itetty paperi. Jacquard-laitteen alkua.
Falcon, 1730: Métier de Falcon	Rei´itetty pahvi.
Voucasson, 1740: Métier de Voucasson	Rei´itetty jatkuva paperi.
de Lasalle, 1780	Irrotettava vetonyöri-laite.
Jacquard, 1804: Métier à la mechanique Jacquard	Rei´itetty pahvi. Yksi pahvi on yksi kude/virlö.
Verdol (1831–1906), 1883: Le système Verdol	Korvasi reikäkorttiketjun yhdellä yhtäjaksoisella rei´itettävällä paperilla, ns. Verdol-paperi.
POHJOISMAISET VETOKANGASPUUT	
Ekenmarkit, Ruotsi, 1800-luvun alku: Harnesk- eli vetonyörikangaspuut[11] Lovisa Nylander, 1872 Ruotsi: Vetovarsikangaspuut	
Vibeke Westby ja Tronrud Engineering, 1995 Norja: Thread Controller TC-1 (1995) ja TC-2 (2010).	

[10] Yhteenvedossa käytetty mm. le Musée des Tissus`n perusnäyttelyn tietoja, kevät 2010 Lyon; lisäksi Eldvik 1999, 183 ja Silpala 2002.

[11] Vetopuita on kehitetty myös Englannissa ja Skotlannissa. Levisi Skandinaviassa Ekenmarkin toiminnan avulla 1800-luvulla.

Toimituskunta:
Ritva Koskennurmi-Sivonen (toimittaja ritva.koskennurmi-sivonen@helsinki.fi)
Seija Karppinen
Päivi Palojoki
Kaija Rautavirta
Kirsti Salo-Mattila

30. Kaisa Hyrsky, 2012. Kertomuksia kultaseppien yrittäjyydestä (Käsityötieteen väitöskirja).

29. Hille Janhonen-Abruquah, Matleena Vieltojärvi & Päivi Palojoki (toim.). 2012. *Ruoka, kulttuuri ja oppiminen. Näkökulmia ruokatutkimuksen menetelmiin.*

28. Liisa Haverinen. 2012. *Kotitalousopettajan koulutus "Sturella" – muistoja ja ajankuvia vuosilta 1956–2002.* (Monografia)

27. Sari Kivilehto. 2011. *"Kyl mä varmaan kohta ymmärrän." Asunnon suunnittelu - opetusohjelma oppilaiden ajattelun ja oppimisen haastajana peruskoulun kotitalousopetuksessa.*(Kotitaloustieteen väitöskirja).

26. Anne Malin. 2011. *Kotitalouden opetustilat osana kehittyvää oppimisympäristöä: asumistoiminnot ja opetussuunnitelma muutoksen määrittäjinä* (Kasvatustieteen väitöskirja).

25. Salla Venäläinen. 2010. *Interaction in the multicultural classroom: towards culturally sensitive home economics education* (Kasvatustieteen väitöskirja).

24. Hille Janhonen-Abruquah. 2010. *Gone with the Wind? Immigrant Women and Transnational Everyday Life in Finland* (Kotitaloustieteen väitöskirja).

23. Hille Janhonen-Abruquah & Päivi Palojoki (eds.). 2009. *Food in Contemporary Society.*

22. Kirsti Salo-Mattila. 2009. *Ruumiin ja muodin välissä. Tutkimus vaatteen kaavoituksen kehityksestä.* (Monografia).

21. Suvi Kettula. 2009. *Semanttisen webin ontologisen tekstiilikäsitteistön kehittäminen ja liittäminen museoiden luettelointitietoihin.* (Käsityötieteen väitöskirja).

20. Seija Lintukangas. 2009. *Kouluruokailuhenkilöstö matkalla kasvattajaksi* (Kasvatustieteen väitöskirja).

19. Hille Janhonen-Abruquah (toim.). 2009. *Kodin arki.*

18. Liisa Haverinen. 2009. *Johdatus kotitalouden taitopedagogiikkaan – kertomukset kotitalousopetuksen hiljaisen tiedon tulkkina* (Monografia).