

1252

SOILE HOVILA

FANNY CHURBERGIN KIRJOITUKSET TEKSTILISUUNNITTELUSTA

HEIJASTUMIA 1800-LUVUN KANSAINVÄLISEEN MUOTOILUKESKUSTELUUN

**Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taidekasvatuksen laitos
SI 1998**

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos TAIDEKASVATUS
Tekijä SOILE HOVILA	
Työn nimi FANNY CHURBERGIN KIRJOITUKSET TEKSTIILISUUNNITTELUSTA Heijastumia 1800-luvun kansainväliseen muotoilukeskusteluun	
Oppiaine TAIDEKASVATUS	Työn laji PRO GRADU
Aika SI 1998	Sivumäärä 100
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkielmassa tarkastellaan Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen perustajan Fanny Churbergin (1845-92) lehtikirjoituksia tekstiilisuunnittelusta ja taideteollisuudesta vuosilta 1887-89. Kirjoitusten analysoiminen tapahtuu liittämällä ne englantilaiseen, saksalaiseen ja pohjoismaiseen 1800-luvun loppupuolella käytyyn muotoilukeskusteluun. Tavoitteena on laajentaa aikaisempien tutkimusten antamaa kuvaa, jota hallitsee yhdistyksen toiminnan ja kansallisen tyylin näkökulma. Tutkimus rakentuu kolmelle kysymyksenasettelulle suunnittelun kentästä, tekstiilisuunnittelun prosessista ja tekstiilitaiteen teoriasta. Näihin Churbergin kirjoituksista ilmeneviä vastauksia verrataan erityisesti Arts and Crafts -liikkeen ja sitä edeltäneiden taideteollisuuden vaikuttajien, kuten Gottfried Semperin kirjoituksiin sekä Jacob von Falken kirjoitusten kautta Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistyksen teoreettiseen pohjaan.</p> <p>Churbergin kirjoituksista ilmenee yleinen näkemys taideteollisuudesta taiteen ja käsityön yhdistäjänä ja muinaisten kansantekstiilien pitämisestä uuden suunnittelun esikuvana. Luovan suunnittelun pohjaaminen vanhoista malleista opittuihin suunnittelun lakeihin, luonnon tyylittelyyn sekä taideteollisuuseumuseoista ja kansainvälisistä näyttelyistä saatuun tietoon oli tyypillistä 1800-luvun muotoilun teorialle. Churberg oli omaksunut myös ajalleen ominaisen tavan korostaa muotoilun periaatteita, joiden noudattamiseen taiteellisen suunnittelun ajateltiin perustuvan. Tutkimuksessa tarkastellaan myös muotoilun periaatteiden, kuten vaatimuksen materiaalin ja tekniikan ominaisuuksien kunnioittamisesta, vaikutusta tekstiilien arviointiin ja tekstiilitaiteen teorian muodostumiseen. Churberg oli ilmaisevien, taiteellisesti suunniteltujen ja myös teollisesti valmistettujen käyttötekstiilien kannattaja. Kuten Ellen Keytäkin Churbergia voidaan pitää Arts and Crafts -liikkeen ideologian levittäjänä ja kauniimpaa arkitavaraa -ajatuksen edelläkävijänä.</p>	
Asiasanat Tekstiilitaide, taideteollisuus, Fanny Churberg, Suomen Käsityön Ystävät, Arts and Crafts -liike	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

SOILE HOVILA

FANNY CHURBERGIN KIRJOITUKSET TEKSTILISUUNNITTELUSTA

HEIJASTUMIA 1800-LUVUN KANSAINVÄLISEEN MUOTOILUKESKUSTELUUN

**Sivulaudatur -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taidehistorian laitos
SI 1998**

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos TAIDEHISTORIA
Tekijä SOILE HOVILA	
Työn nimi FANNY CHURBERGIN KIRJOITUKSET TEKSTIILISUUNNITTELUSTA Heijastumia 1800-luvun kansainväliseen muotoilukeskusteluun	
Oppiaine TAIDEHISTORIA	Työn laji SIVULAUDATUR -TUTKIELMA
Aika SI 1998	Sivumäärä 100
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkielmassa tarkastellaan Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen perustajan Fanny Churbergin (1845-92) lehtikirjoituksia tekstiilisuunnittelusta ja taideteollisuudesta vuosilta 1887-89. Kirjoitusten analysoiminen tapahtuu liittämällä ne englantilaiseen, saksalaiseen ja pohjoismaiseen 1800-luvun loppupuolella käytyyn muotoilukeskusteluun. Tavoitteena on laajentaa aikaisempien tutkimusten antamaa kuvaa, jota hallitsee yhdistyksen toiminnan ja kansallisen tyylin näkökulma. Tutkimus rakentuu kolmelle kysymyksenasettelulle suunnittelun kentästä, tekstiilisuunnittelun prosessista ja tekstiilitaiteen teoriasta. Näihin Churbergin kirjoituksista ilmeneviä vastauksia verrataan erityisesti Arts and Crafts -liikkeen ja sitä edeltäneiden taideteollisuuden vaikuttajien, kuten Gottfried Semperin kirjoituksiin sekä Jacob von Falken kirjoituksien kautta Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistyksen teoreettiseen pohjaan.</p> <p>Churbergin kirjoituksista ilmenee yleinen näkemys taideteollisuudesta taiteen ja käsityön yhdistäjänä ja muinaisten kansantekstiilien pitämisestä uuden suunnittelun esikuvana. Luovan suunnittelun pohjaaminen vanhoista malleista opittuihin suunnittelun lakeihin, luonnon tyylittelyyn sekä taideteollisuusmuseoista ja kansainvälisistä näyttelyistä saatuun tietoon oli tyypillistä 1800-luvun muotoilun teorialle. Churberg oli omaksunut myös ajalleen ominaisen tavan korostaa muotoilun periaatteita, joiden noudattamiseen taiteellisen suunnittelun ajateltiin perustuvan. Tutkimuksessa tarkastellaan myös muotoilun periaatteiden, kuten vaatimuksen materiaalin ja tekniikan ominaisuuksien kunnioittamisesta, vaikutusta tekstiilien arviointiin ja tekstiilitaiteen teorian muodostumiseen. Churberg oli ilmaisevien, taiteellisesti suunniteltujen ja myös teollisesti valmistettujen käyttötekstiilien kannattaja. Kuten Ellen Keytäkin Churbergia voidaan pitää Arts and Crafts -liikkeen ideologian levittäjänä ja kauniimpaa arkitavaraa -ajatuksen edelläkävijänä.</p>	
Asiasanat tekstiilitaide, taideteollisuus, Fanny Churberg, Suomen Käsityön Ystävät, Arts and Crafts -liike	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

I JOHDANTO

II TAUSTAA CHURBERGIN KIRJOITUSTEN ANALYYSIIN 2

- 1. Tekstiilisuunnittelu ja yleinen muotoilun reformi 1800-luvulla** 2
 - 1.1. South Kensington: taideteollisen suunnittelun periaatteet 3
 - 1.2. Arts and Crafts -liike: taidekäsityön synty 5
- 2. Aikaisempien tutkimuksien kuva suomalaisesta tekstiilitaiteesta** 6
 - 2.1. Suomalaisen muotoilun kenttä: liberaalit ja fennomaanit 6
 - 2.2. Keskeisten tekstiilialan instituutioiden synty ja toiminta 8
 - 2.3. Tekstiilisuunnittelun tyylillinen kehitys ja siihen vaikuttaneet tekijät 11

III CHURBERGIN ARTIKKELIT TUTKIMUSKOhteena 13

- 1. Fanny Churberg - "voima, joka ohjasi suunnan"** 13
- 2. Aikaisemmat tulkinnat Churbergin kirjoituksista** 15
- 3. Kysymyksenasettelut Churbergin kirjoitusten analyysiin** 16
- 4. Oletuksia Churbergin saamien vaikutteiden suunnasta** 21

IV SUUNNITTELUN KENTTÄ 24

- 1. Käsitteistä** 24
 - 1.1. Käsitteiden analysoimisen perustaa 24
 - 1.2. Churbergin suunnittelun kentästä käyttämät käsitteet 26
- 2. Taideteollisuus - taiteen ja käsityön yhteys** 27
 - 2.1. Tulkinnan lähtökohdista 27
 - 2.2. Taideteollisuuden synty Churbergin ilmaisemana 28
 - 2.3. Churbergin näkemys suomalaista ja kansainvälistä taustaa vasten tarkasteltuna 30
- 3. Taiteen rooli** 32
 - 3.1. Hyödyllinen taide 32
 - 3.2. Taidekasvatuksella kohti hyvää makua ja taiteellista suunnittelua 35
- 4. Käsityön arvot** 39
- 5. Suhtautuminen teolliseen valmistamiseen** 42

V TEKSTILISUUNNITTELUN PROSESSI	45
1. Jäljittelystä luovaan suunnitteluun	45
1.1. Ranskalaisen muodin jäljittelystä muinaisten tekstiilien esikuvallisuuteen	45
1.2. Vanhojen mallien luova hyödyntäminen	49
2. Museot ja kansainväliset näyttelyt suunnittelun edistäjinä	52
2.1. Taide- ja teollisuusnäyttelyiden merkitys	52
2.2. Taideteollisuusmuseot kouluttajina	54
3. Luonnon rooli tekstiilisuunnittelussa	57
3.1. Kansantaiteen ja luonnon yhteys	57
3.2. Luonto ja sen tyylittely muotoilukeskustelun aiheena	59
VI TEKSTILITAITEEN TEORIA	64
1. Tekstiilitaiteen teorian kivijalka	64
1.1. Muotoilun periaatteet	64
1.2. Periaatteiden kehittyminen	65
2. Tekstiilitekniikoita ja lopputuloksen arvioinnin kriteereitä	68
3. "Textilfel" - mitä ne ovat?	71
4. Tekstiileille ominaisimmat käyttötarkoitukset ja materiaalin ominaisuudet	74
5. Taideteokseksi tehty tekstiili	79
VII TEKSTILITAITEEN TEORIAN MUUNTUMISESTA 1900-LUVUN ALUSSA	82
1. Kotitaide- ja Studio-lehtien kirjoitukset tekstiilitaiteesta	82
2. 1900-luvun alun näkemys tekstiilien taiteesta	85
VIII ANALYYSIN KOKONAISUUDEN TARKASTELU	88
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	93
KUVALIITE	100

I JOHDANTO

Kiinnostukseni tekstiilitaiteen tutkimukseen pohjautuu harrastukseni herättämään kysymykseen siitä, mitä tekstiilitaiteella ymmärretään. Silkkiä maalatessani olen tekemisissä tekstiilimateriaalin kanssa, mutta kädessäni on sivellin. Tekstiilitaiteen näyttelyt koostuvat usein teoksista, joita ei edes materiaali yhdistä tekstiileihin. Pohdintaa aiheuttaa myös reaktioni, kun huiviksi maalaamani silkin ostaja ilmoittaa ripustavansa sen seinälle. Nimitys *tekstiilitaide* yhdistetään nykyisin yhä vahvemmin kaunotaiteisiin, sillä erityisesti 1980-luvulta lähtien tekstiilitaide on pyrkinyt irtautumaan suunnittelun kentästä. Tekstiilitaiteilijan koulutus on 1920-luvulta lähtien tapahtunut nyk. Taideteollisessa korkeakoulussa. Suunnittelijan koulutusta on kuitenkin leimannut 60-luvulle asti keskittyminen taiteelliseen ilmaisuun ja käsityön tekniikoihin.¹

Olen valinnut tutkimuskohteekseni viime vuosisadan lopun suomalaisen tekstiilisuunnittelun, koska 1900-luvun tekstiilitaiteelle ominaiset piirteet alkoivat tuolloin muodostua. Tekstiilitaiteen ammatillisen kentän rajoja etsittiin suhteessa perinnekäsityöhön, taiteeseen ja muodostumassa olevaan taideteollisuuteen. Lähestyn aihetta tekstiilitaiteen teoreettisen pohjan kautta käyttämällä tutkimusmateriaalina tekstiilejä koskevia lehtikirjoituksia. Tarkastelen erityisesti *Suomen Käsityön Ystävien* yhdistyksen perustajan *Fanny Churbergin* (1845-92) artikkeleita taideteollisuudesta ja tekstiilisuunnittelusta vuosilta 1887-89.

Fanny Churbergia pidetään suomalaisen tekstiilitaiteen uranuurtajana. Hänen kirjoituksiensa kaltaiset pohdinnat tekstiileistä ovat myös harvinaisia, mikä on saanut monet kiinnostumaan niistä. Kirjoituksia on tarkasteltu Suomen Käsityön Ystävien toiminnan ja kansallisen tyylin näkökulmasta. Kirjoitusten suhde kansainväliseen muotoilukeskusteluun on kuitenkin tutkimaton ja toisinaan jopa kiistetty yhteys. Tavoitteekseni onkin muodostunut Churbergin kirjoitusten syvempi ymmärtäminen liittämällä ne englantilaiseen, saksalaiseen ja pohjoismaiseen kirjoitteluun. Samalla Churbergin kirjoitukset toimivat välineenä, jonka kautta tarkastelen 1800-luvun muotoilun teoriaa ja erityisesti tekstiilitaidetta koskevan teorian muodostuksen syntyä. Tutkielmani laajenee ajallisesti 1880-luvulta 1900-luvun alkuun, sillä vertaan Churbergin ajatuksia tekstiilitaidetta koskevaan kirjoitteluun *Kotitaid*-lehdessä.

¹ Wiberg 1996, 8-9.

II TAUSTAA CHURBERGIN KIRJOITUSTEN ANALYYSIIN

1. Tekstiilisuunnittelu ja yleinen muotoilun reformi 1800-luvulla

Eurooppalaisen muotoilun tason nostamiseen tähdänneen taideteollisuusliikkeen taustalla oli 1700-luvun lopulla alkanut nopea teollistuminen. Teollisen tuotannon lisääntyminen vaikutti merkittävästi tekstiilien valmistamiseen, niiden tekijöihin ja malleihin. Viimeistään 1800-luvun kuluessa kaikkiin tekstiilitekniikoihin kehitettiin teollinen tuotantotapa. Haitalliset vaikutukset kohdistuivat erityisesti painettuihin tekstiileihin ja kirjontaan, jota myös alettiin tehdä koneellisesti. Perinteiset käsityötekniikat korvautuivat koneiden avulla tehtävillä menetelmillä, joiden kehittyminen mahdollisti yksityiskohtaisempien ja monimutkaisempien mallien toteutuksen yhä nopeammin. Käsityöläisten ammatti muuttui täysin, kun heidän hallitsemiaan taitoja ei enää arvostettu ja hyödynnetty. Heidän sijastaan keskeiseen asemaan nousivat teknikot ja insinöörit, joiden kouluttaminen johti teknillisten koulujen yleistymiseen 1800-luvun alussa. Mallisuunnittelu hoidettiin tehtaissa mallikirjojen avulla tai taideteollisen piirustuskoulutuksen saaneiden henkilöiden kautta.²

Tekstiiliteollisuuden kehittymisen ansiosta tekstiileille oli tyypillistä korkeatasoinen tekninen toteutus. Ongelmaksi nousikin tekstiilien alhainen taiteellinen taso. Tekstiilisuunnittelussa keskityttiin koristeluun, jolla ei ollut yhteyttä käytetyn tekniikan tai materiaalin ominaisuuksiin. Ornamentteja jäljiteltiin historiallisista tyyleistä (keskiajalta 1700-luvulle) sekä kauko- ja lähi-idän malleista. Tekstiilit sisälsivät toistuvina malleina miljöö ja ihmisten kuvauksia sekä arkkitehtuurin muotojen inspiroimaa geometrista tyyllitelyä yhdistettynä kolmiulotteisiin kasviaiheisiin. Naturalistinen ilmaisu tuli erityisen suosituksi, kun tekninen kehittyminen teki sen mahdolliseksi. Malleista puuttui usein yhtenäisyys ja omaperäisyys (ks. kuvat 1-3). Esteettistä tasoa laski myös uusien synteettisten, kirkassävyisten aniliinivärien käyttöönotto.³

Nikolaus Pevsnerin mukaan suunnittelun alhaista tasoa ei pidä selittää ainoastaan teollistumisen nopeudella, vaan myös sosiaalisilla muutoksilla. Suurelle tuotannolle oli kysyntää uusien keski- ja työväenluokkien myötä. Keskiaikainen järjestelmä, johon kuuluivat killoissa koulutetut käsityöläiset ja sivistynyt yläluokka, oli syrjäytynyt porvariston kasvaessa. Tällä uudella kuluttajaryhmällä ei ollut yläluokan omaamia perinteitä tai

² Mundt 1981, 22, 133-148 ja Harris (ed.) 1993.

³ Parry 1983, 8 ja Parry 1988, 13, 31.

koulutusta, mihin pohjata makunsa, joten he eivät osanneet vaatia parempaa suunnittelua. Laadullinen heikkous oli seurausta myös tekstiiliteollisuuden pyrkimyksestä maksimoida voittonsa käyttämällä halpaa työvoimaa ja säästämällä mallien suunnittelussa. Tärkein paremman tuotesuunnittelun este oli kuitenkin se, että teollisuus ei osannut hyödyntää suunnittelijoita eivätkä taiteilijat olleet kiinnostuneita ornamenttien suunnittelusta. Taiteilijat pitäytyivät vain kaunotaiteissa ja heidän työnsä oli vieraantunut arkipäivän tarpeista.⁴

Lontoossa vuonna 1851 järjestetty teollisuuden, taiteen ja käsityön näyttely oli alku lukuisille kansainvälisille näyttelyille, joilla oli hallitseva rooli 1800-luvun suunnittelun kentässä. Taideteollisuuden kehittymisen kannalta Lontoon näyttely oli tärkeä, sillä sen yhteydessä tuotiin voimakkaasti esiin taiteellisten näkökohtien merkitys tuotesuunnittelulle. Näyttelyä koskevissa luennoissa ja kirjoituksissa korostettiin, miten yleisiä huonolla maulla tehdyt tuotteet olivatkaan. Niin suunnittelijoiden kuin kansankin maun kasvatusta nousi keskeiseksi tavoitteeksi. Ongelmaksi nostettiin myös se, että eurooppalaiset tuotteet eivät eronneet toisistaan. Maiden kansatieteellisissä kokoelmissa nähtiin mahdollinen ratkaisu tähän ongelmaan.⁵

1.1. South Kensington: taideteollisen suunnittelun periaatteet

Tuotesuunnittelun esteettisen tason nostamisen tarpeellisuuteen havahduttiin ensimmäisenä Englannissa. Suunnittelun parantaminen koettiin välttämättömyydeksi, jotta englantilaiset tuotteet selviytyisivät kilpailussa paremmin suunniteltuja ulkomaisia tuotteita vastaan. Tärkeimpänä keinona pidettiin koulutuksen järjestämistä suunnittelijoille. Koulutus toteutettiin 1830-luvulta lähtien *William Dycen* (1806-64) ja 1850-luvulta *Henry Colen* (1808-82) johdolla. Eurooppalaisen muotoilukoulutuksen esikuvaksi nousi vuonna 1851 perustettu maailman ensimmäinen taideteollisuusinstituutti *South Kensington Museum*, jossa yhdistettiin koulu ja museo.⁶ Englantilaiselle muotoilukoulutukselle etsittiin esikuvaa ranskalaisesta ja saksalaisesta koulutuksesta. Negatiivinen asenne, joka omaksuttiin ranskalaista koulutusta ja ornamenttien suunnittelua kohtaan, ilmeni vahvana eurooppalaisessa muotoilukeskustelussa. Englannissa kritisoitiin ranskalaisen koulutuksen taidepainotteisuutta eli sitä, että siellä ei tehty eroa kauno- ja sovellettujen taiteiden välille. Romanttisena pidetyn ranskalaisen mallin sijasta suosittiin saksalaista utilita-

⁴ Pevsner 1960, 43-46.

⁵ Grandien 1989, 7-11.

⁶ Stansky 1985, 22 ja Macdonald 1970, 118-124, 226-250.

ristista muotoilukoulutusta, joka palveli suoraan kaupankäyntiä, ja jossa arvostettiin teknistä osaamista.⁷

Erityisen selvästi haluttiin tehdä ero ranskalaiseen naturalistiseen ornamenttisuuntaukseen kieltämällä luonnon imitoiminen. Sen sijaan tuli kuvata saksalaisen, *Goethen* kirjoituksiin perustuvan periaatteen mukaisesti kasvin lainomaista rakennetta. Englantilaisessa muotoilukoulutuksessa taiteellisuus kutistettiin systemaattiseksi, sääntöjen hallitsemaksi tiedoksi, jossa luonnon monimuotoisuutta kontrolloitiin geometrian avulla. Opetuksessa keskityttiin mekaaniseen piirtämiseen ja ornamenttien kopiointiin museoiden kokoelmista ja mallikirjoista, joista erityisesti *Owen Jonesin* (1809-74) *The Grammar Of Ornament* (1856) oli kuuluisa (ks. kuva 4). Tyyllittelyn lisäksi ornamenttien suunnittelua hallitsivat uusgotiikan arkkitehdin *Augustus Welby Puginin* (1812-52) esittämät vaatimukset, jotka South Kensingtonin teoreetikot laajensivat arkkitehtuurin lisäksi koskemaan myös ornamentteja. Pugin kuvasi periaatteita sanoilla tarkoituksenmukaisuus ja totuus. Koristelu ei saanut peittää muotoa ja sen tuli sopia käyttötarkoitukseen, materiaaliin ja tekniikkaan.⁸

Yksi muotoilun reformiliikkeen keskeisimmistä henkilöistä 1850-luvulla oli myös *Gottfried Semper* (1803-79). Semper oli saksalainen arkkitehti, opettaja ja teoreetikko, joka osallistui vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyn järjestämiseen ja South Kensington Museumin suunnitteluun. Englantilaisesta muotoilukoulutuksesta poiketen hän korosti valmistusprosessin osaamisen tärkeyttä. 1850-luvun alun jälkeen Semper vaikutti Dresdenissä, Zürichissä ja Wienissä. Semperin pääteos on *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63), jossa hän analysoi tuotteen suunnittelun perustana olevaa perusideaa, alkumuotoja, joita voidaan tutkia vanhemmasta taidekäsitelmästä. Hänen teoksensa ydinajatus on, että esineen idean ilmaiseminen on riippuvaista käytetystä materiaalista ja tekniikasta.⁹

⁷ Macdonald 1970, 78-80, 227, 243-245. Englantilaisten taidekasvattajien mielestä ranskalaisissa kouluissa ei opetettu ornamenttia kaunotaiteista erillään olevana taiteena. Opetus aloitettiin historiallisiin ornamentteihin tutustumisella, mutta suunnittelutaidon ajateltiin kehittyvän piirtämällä ja maalaamalla suoraan luonnosta. Englantilaisen opetuksen erilaisuus näkyy selväksi englantilaisista ornamenttien suunnitteluoppaista, joissa ornamenttien analysoinnin kautta pyritään olemaan tietoinen lukemattomista viivan, muodon ja värin variaatioista.

⁸ Macdonald 1970, 227-231 ja Muthesius 1974, 17-19, 46-48. Puginin tärkein teos oli *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841). Pugin ajatuksia kehittivät 1840-luvulla W. Dyce, 50-luvulla R. Wornum, R. Redgrave, M.D. Wyatt ja O. Jones sekä 60-luvulla C. Dresser. Saksassa oli Englantiin verrattuna vähemmän vastaavanlaista teoreettista kirjoittelua.

⁹ Lisää elämäkertatietoja ks. Mallgrave 1989 ja Frick 1978, 65-66.

1.2. Arts and Crafts -liike: taidekäsityön synty

Dekoraatioiden suunnittelun periaatteisiin keskittyvän Colen johtaman ryhmän auktoriteettia alettiin kyseenalaistaa vuodesta 1851 lähtien, koska suunnittelijat eivät tienneet tarpeeksi tuotteiden valmistamisen tekniikoista ja eikä yhteyksiä teollisuuteen oltu saatu rakennetuksi. Toinen reformiliikkeen pääsuunnista, joka johti *Arts and Crafts* -liikkeen syntyyn, perustui teollistumisen vastustamiseen. Suunnan lähtökohtana olivat *eklesiologit* ja *prerafaeliitit*, jotka saksalaisen romantiikan innoittamina halusivat paluuta keskiaikaiseen rakentamiseen ja elämäntapaan.¹⁰ Erityisesti *John Ruskin* (1819-1900) kritisoi South Kensington Museumin opetusta materialistiseksi ja sääntökeskeiseksi menetelmäksi, josta puuttuu moraalinen näkemys ja inspiraation hyödyntäminen. Ruskinin mielestä tuotteiden esteettinen taso voi nousta vain työntekijöiden arvokkuuden vaatimuksen toteuttamisen kautta. Tehtaiden sijasta tuotteiden tulisi olla keskiajan esikuvan mukaisesti luovien käsityöläisten tekemiä. Ruskin vastusti teollisen valmistamisen mekaanista täydellisyyttä, sillä hänen mielestään vain epätäydellisessä jäljessä näkyy, että työ on ihmisen koko sydämellään suorittama.¹¹

Ruskinilta vaikutteita saanut *William Morris* (1834-96) määritteli taiteen "työssä koetun mielihyvän seuraukseksi".¹² Ruskin ja Morris tajusivat taiteen sosiaalisen tilan rappeutuneen tilan eli taiteilijoiden etäännyksen kansasta ja arkielämää lähellä olevasta käyttötaihteesta. Morris antoi toiminnallaan esimerkin taiteilijan siirtymisestä taidekäsityöläiseksi ja hän vaikutti taidekäsityön arvostuksen ja unohtuneiden käsityömetodien (kasvivärjäys, käsintehtävät kudonta ja kankaanpainanta) elpymiseen (ks. kuva 5). Käsityön keskeisyys näkyi myös Morrisin vaatimuksessa, että muotoilijan koulutukseen tulee kuulua tekniikoiden ja materiaalien tuntemuksen kehittäminen.¹³

¹⁰ Mundt 1981, 27-28 ja Muthesius 1974, 14-19. Ecclesiological Society perustettiin Puginin johdolla Cambridgeen vuonna 1839 kehittämään kirkkojen suunnittelua keskiaikaisten esimerkkien mukaisesti. Prerafaeliitit olivat englantilaisten taiteilijoiden veljuskunta, joka ihanoi keskiaikaisen taiteen yksinkertaisuutta ja moraalisuutta.

¹¹ Naylor 1971, 22-29. Ruskinin kirjoituksista erityisesti *Seven Lamps of Architecture* (1849) ja *Stones of Venice* (1851-53) vaikuttivat Arts and Crafts -liikkeeseen.

¹² Morris, *Art of the People* (1879). Teoksessa Taylor 1987, 395-410.

¹³ Pevsner 1960, 22 ja 49. Arkkitehtuuria ja maalaustaidetta opiskellut 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. Käytännön esimerkin lisäksi hän vaikutti kirjoitustensa ja luentojensa kautta. Lisää elämäkertatietoja ks. Thompson 1991 sekä kuvia tekstiileistä ja otteita Morrisin kirjoituksista ks. Naylor 1988.

Ruskinin ja Morrisin ajatukset olivat pohjana *Arts and Crafts* -liikkeelle, joka muodostui 1880-luvulla perustetuista taiteilijoiden, arkkitehtien ja käsityöläisten perustamista ryhmistä. Yhdistykset toimivat kauno- ja sovellettujen taiteiden yhdistämisen sekä käsityötaitojen palauttamisen puolesta tavoitteenaan nostaa suunnittelun tasoa ja kouluttaa yleisöä näyttelyiden, luentojen ja työnäytösten avulla. Taiteilijoista muodostuneet ryhmät korostivat erityisesti taiteellisen käsityön suunnittelua. Liikkeeseen kuului kuitenkin myös käsityötä varsinaisena elinkeinona kehittäviä ryhmiä kuten *Home Arts and Industries Association*.¹⁴ Muotoilun uudistamisen tähännyt liike alkoi näkyä 1860-luvulta lähtien yhä kasvavana joukkona asialle omistautuneita arkkitehtejä, taiteilijoita, historioitsijoita, opettajia, käsityöläisiä ja kirjoittajia. Koulutuksen ja tuotesuunnittelun parantuminen tapahtui Arts and Crafts -liikkeen vaikutuksesta 1890-luvulta alkaen, jolloin myös tapahtui englantilaisen taideteollisuuden läpimurto.¹⁵

2. Aikaisempien tutkimuksien kuva suomalaisesta tekstiilitaiteesta

2.1. Suomalaisen muotoilun kenttä: liberaalit ja fennomaanit

Suomalaista muotoilun kenttää 1800-luvun lopulla kuvataan usein kahden puolueen, ruotsinkielistä kulttuuria ja kansainvälisyyttä korostaneiden *liberaalien* ja kansallisesti suuntautuneiden ja talonpoikaisuuteen tukeutuneiden *fennomaanien* vastakkainasettelun kautta. Liberaalit johtivat *Suomen Taideteollisuusyhdistystä* ja fennomaanien toiminta-alueina olivat *Kansanvalistusseura*, ylioppilaiden tekemä kansatieteellinen keräystyö ja *Suomen Käsityön Ystävien* yhdistys. Molemmat puolueet pyrkivät Suomen kansallisen aseman lujittamiseen: liberaalit teollisuuden avulla ja fennomaanit henkisiä arvoja korostaen.¹⁶ Liberaalien ja fennomaanien välinen taistelu näkyi myös kansainvälisiin näyttelyihin osallistumisessa, sillä liberaalit halusivat esitellä teollisuuteen ja fennomaanit kansallisuuteen ja henkisiin arvoihin liittyviä näyttelyitä.¹⁷

¹⁴ Stansky 1985, 39, 98, 203-206. Kilta-ideaan perustuneista yhdistyksistä tärkeimmät olivat Century Guild (1882-88), Art Workers' Guild (1884) ja Arts and Crafts Exhibition Society (1888).

¹⁵ Parry 1988, 95-98 ja Macdonald 1970, 249. Vaikka koulutus alkoikin vähitellen vastata luovemman suunnittelun vaatimuksia, Macdonald toteaa, että englantilaiset tekstiili-alan opiskelijat pääsivät vasta 1940-luvulla eroon 1800-luvun alkupuolella luoduista ornamenttien suunnittelun "tieteellisistä" säännöistä.

¹⁶ Klinge 1976, 5-9.

¹⁷ Smeds 1989, 55-60. Ks. myös Smeds 1996. Suomi sai osallistua omalla osastolla ensimmäiseen Pohjoismaat esiintuoneeseen kansainväliseen näyttelyyn Tukholmassa 1866 sekä Moskovassa 1882 ja Kööpenhaminassa 1888. Oma paviljonki saatiin Pariisiin

Aimo Reitala kutsuu aikaväliä 1860-luvulta 1890-luvulle porvarillisen liberalismien ajaksi. Tämä suunta henkilöityy kirjallisuuden ja estetiikan professori *Carl Gustaf Estlanderissa* (1834-1910), joka halusi yhdistää taiteen teollisuuteen, että pystyttäisiin tuottamaan kauniimpia käyttöesineitä ja siten edistämään elintason nousua. Estlander vaikutti Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja sen tukeman *Veistokoulun*, jonka nimi muutettiin vuonna 1886 *Taideteollisuus-Keskuskouluksi*, perustamiseen. Näihin saatiin esikuva erityisesti vuoden 1873 Wienin maailmannäyttelystä, jonka seurauksena liberaalit alkoivat korostaa ennen kaikkea teknisen koulutuksen parantamista Suomessa. Estlander kuvasi taidetta pyramidina, jossa käsityö on pohjana taideteollisuudelle¹⁸ ja huippuna on kaunotaide. Taiteen ja muotoilun lähestymiseen ei kuitenkaan oltu vielä valmiita. Se näkyi kiistassa *Ateneumin*, yhteisen koulu- ja museotalon, toteuttamisesta, sillä *Suomen Taideyhdistys* epäili yhdistymisen myötä taiteen kaupallistuvan ja sen vapauden vaarantuvan.¹⁹

Fennomaanit kokivat elävänsä keskellä kansallisen heräämisen aikaa. He puhuivat ja toimivat innostuneina kansan (uuden keskiluokan eli talonpoikien ja porvariston) puolesta tähdäten virkojen miehittämiseen suomenkielisillä ja kulttuurielämän suomalaistamiseen. Vastakulttuurin asemassa ollut fennomania alkoi menestyä vasta 1890-luvulta lähtien, jolloin perustettiin ruotsinmielisiä lähentynyt nuorsuomalaisen ryhmä. He korostivat aikaisemman kielipolitiikan keskeisyyden ja ahtaina koettujen kansallisten puitteiden sijasta kulttuurivapaamielisyyttä ja kansainvälisyyttä.²⁰ Suomen näyttelyissä, kuten vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyssä, voitto liberaaleista näkyi talouteen liittyvien asioiden korvautuessa taiteella, eksotiikalla ja kansallisuuden korostamisella. Fennomaanien ohjelman toteuttamisessa karelianismilla oli tärkeä rooli. *Ritva Wäreen* mukaan kansallisen tyylin, jolla viitattiin mm. karjalaiseen puutyylisiin ja tekstiiliornamenteihin, mahdollisuudesta alettiin puhua erityisesti 1890-luvulla. "Suomalaisen tyylin" ajatus liitettiin fennomaaneihin, mutta kotimaisuuden tavoittelu ei yleisesti suuntautunut kansainvälisiä vaikutteita vastaan.²¹

näyttelyihin vuosina 1889 ja 1900. Yleensä näyttelyihin osallistumista edelsi Helsingissä järjestetty teollisuuden ja taiteen näyttely.

¹⁸ Estlander jakoi taideteollisuuden kolmeen ryhmään, joista lähimpänä taidetta ovat mm. koriste- ja lasimaalaus ja käsityövaltaiset tehtaot ja toisena etäämpänä taidetta ovat nykyisen taideteollisuuden keskusalueet, mutta tekstiiliteollisuuden hän jätti taiteen ulkopuolelle. Maunula 1989, 185.

¹⁹ Reitala 1980, 386-390, 396.

²⁰ Ruutu 1980, 96-97 ja Ylikangas 1986, 123-134.

²¹ Smeds 1996, 348-350 ja Wäre 1991, 120-122, 136-137. Wäre siis korostaa, että käsitteitä kansallinen ja kansainvälinen ei tule pitää toisiaan poissulkevinä vastakohtina.

2.2. Keskeisten tekstiilialan instituutioiden synty ja toiminta

Taideteollisuuden järjestäytymisen taustalla vaikutti teollistumisen aiheuttama huoli käsityötaidon säilymisestä ja havahtuminen käyttötuotteiden esteettisen tason nostamisen tarpeellisuuteen. Käyttötuotteet oli 1870-luvulle asti pääosin käsityötä, mutta käsityötaito menetti nopeasti arvostustaan teollisuuden kasvaessa. Ammattikuntalaitoksen lakauttamisen (1868) myötä sen keskeiset tehtävät, kuten ammatillisen koulutuksen järjestäminen ja työn laadun valvonta siirtyivät uusille kouluille, joista tärkein oli Veistokoulu. Kiinnostus käsityötaidon ylläpitämiseen ja taloudellisesti kannattavan käsiteollisen toiminnan edistämiseen johti kansakoulujen käsityön opetuksen lisäämiseen ja käsityökoulujen perustamiseen.²²

Tekstiilialalla tärkeimmiksi oppilaitoksiksi kehittyivät *Helsingin käsityökoulu* ja *Fredrika Wetterhoffin Työkoulu*. Aloite Helsingin käsityökoulun perustamiseksi tapahtui jo vuonna 1873, mutta koulu pääsi aloittamaan toimintansa vasta vuonna 1881. Perustamisessa oli keskeisenä henkilönä Estlander, joka ehdotti Taideteollisuusyhdistyksen kokouksessa (1875) tekstiilialan opetusta myös Veistokouluun.²³ Helsingin käsityökoulun keskushenkilöinä toimivat *Elisabeth Blomqvist* (1827-1901) ja koulun johtaja *Julia Ingman*. Blomqvistin pitämä avajaispuhe (1881) kuvaa hyvin koulun tavoitteita: opetuksella haluttiin edistää oppilaan sivistystä ja kädentaitoja. Taitavan ja kauniin käsityön kautta uskottiin kehittyvän kunnioitus ja kiintymys työhön.²⁴ Pelko käsityötaidon rappeutumisesta teollisuustuotteiden lisääntymisen takia oli myös *Fredrika Wetterhoffin* (1844-1905) perustaman Hämeenlinnan Työkoulun (1885) taustalla. Lisäksi hän halusi elvyttää ja uudistaa vanhojen käsitöiden malleja ja työtapoja. Koulu nousi johtavaan asemaan vuonna 1890, kun siellä aloitettiin opettajankoulutus ja keskityttiin opetuksen ja kudonnan työvälineiden kehittämiseen.²⁵

Käsityökoulutusta hallitsi aluksi Estlanderin korostama ajatus demokraattisesti koko kansaa palvelevasta muotoilusta, jonka teollinen valmistaminen mahdollistaisi. Koristeellisuutta ja ylellisyystavaran suunnittelua vastustettiin. Sen sijaan arvostettiin yksinkertaisten käyttötuotteiden tekemistä, sillä ne olisivat kaikkien ulottuvilla. Asennetta taitteen ja käsityön suhteeseen voidaan tarkastella käsityönopetukseen liitetyn piirustuksen-

²² Tamminen 1989, 170 ja Maunula 1989, 184.

²³ Estlanderin ehdotusta ei toteutettu, koska opetusta pidettiin liian käytännöllisenä eikä tilojakaan olisi ollut tarpeeksi. Tekstiiliteiteen opetus aloitettiin Taideteollisuuskeskuskoulussa vasta 1920-luvulla. Laine 1931, 10, 15.

²⁴ Laine 1931, 16, 24.

²⁵ Silpala & Heinänen 1985, 28, 34, 60.

opetuksen kautta. Piirustus nähtiin käsityössä tarvittavan käytännöllisen suunnittelutaidon eikä taiteen estetiikan kannalta.²⁶ Tämä ajatus jäi vähitellen taustalle, kun muotoilu haluttiin nostaa taiteen rinnalle. Taiteesta ja taidekäsityöstä tuli vuosisadan loppua kohden elitistisempiä²⁷. Piirustuksenopetuksessa nousivat keskeiseen asemaan ornamentit, joiden käsitettiin sisältävän henkisen viestin ja tietyn tunnetilan.²⁸

Reitalan mukaan taiteen ja käsityön yhdistymisessä onnistuttiin erityisesti *Suomen Käsityön Ystävien* yhdistyksen toiminnassa.²⁹ Suomen Käsityön Ystävillä oli keskeisin asema vuosisadan vaihteen suomalaisessa tekstiilitaiteessa, koska se oli ensimmäinen instituutio, joka keskittyi tekstiilien mallisuunnittelun teoriaan ja käytäntöön. Yhdistyksen merkitys korostuu kuitenkin myös siksi, että tutkimukset eivät ole kohdistuneet tekstiilisuunnittelun muihin vaikuttajiin.³⁰ Toistaiseksi ainoassa historiikissa Suomen Käsityön Ystävistä *Eliel Aspelin* liittyy yhdistyksen perustamisen ennen kaikkea ylioppilaiden aloittamaan kansatieteelliseen keräystyöhön, jossa kiinnitettiin huomiota myös karjalaisten tekstiilien ornamenttiikkaan. Yksi yhdistyksen perustajista *Jac. (Johan Jacob) Ahrenberg* (1847-1914) yhdistää muistelmateoksessaan yhdistyksen synnyn hänen kokoamiensa karjalaisten kansantekstiilien lähettämiseen Ruotsiin, jossa niiden taiteellisen arvon tutki *Handarbetets Vänner* -yhdistyksen perustajajäsen *Hanna Winge* ja professori *Fr. W. Scholander*. Heiltä saapuneen kirjeen pohjalta Ahrenberg ja *Fanny Churberg* laativat yhdessä kirjoituksen *Uuteen Suomettareen* ja *Morgonbladettiin*, jonka seurauksena

²⁶ Esimerkiksi Jyväskylän seminaarissa piirustusta pidettiin keskeisenä osana käsityönopetusta, mutta siinä korostui 1880-luvun puolivälistä lähtien viivotinpiirustuksen lisääminen akateemiseen taidekoulutukseen kuuluneen mallilehtien jäljentämisen sijasta. *Viljo* 1980, 15, 73, 76-77.

²⁷ Esimerkiksi Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen elitistisestä luonteesta käytiin kiistaa Eliel Aspelinin ja Yrjö Blomstedtin välillä vuonna 1904. Blomstedtin mielestä yhdistyksen tuotteet olivat ylellisyystuotteita eivätkä ne enää palvelleet tavallisen kuluttajan tarpeita. *Wäre* 1991, 130.

²⁸ Reitala 1980, 398-399, 403 ja Tuomikoski-Leskelä 1979, 56-57, 298-299, 330.

²⁹ Reitala 1980, 396.

³⁰ SKY:a koskevia tutkimuksia ovat tehneet mm. Leena Maunula yhdistyksen alkuvaiheista ja kansanomaisen mallien käytöstä (1967), Päikki Priha kirkkotekstiileistä (1991) ja Leena Svinhufvud kilpailutoiminnasta (1995). Parhaillaan on käynnissä Päikki Prihan johtama yhdistystä koskeva tutkimusprojekti ja historiikin tekeminen yhdistyksen 120-vuotisjuhlan kunniaksi. Tekstiilisuunnittelun muilla vaikuttajilla tarkoitan tekstiilialan kouluja, kuten Helsingin Käsityökoulua ja Hämeenlinnan Työkoulua. Näistä lähtevässä tutkimuksessa korostuisi ehkä aikaisempaa tutkimusta enemmän näkemys käsityön kentästä syntyvän suunnittelusta, mikä onkin Leena Svinhufvudin lähtökohtana hänen lisen-siaatintyölleen. Mielestäni olisi tarpeellista tutkia SKY:n ja käsityökoulujen suhdetta teoreettisessa kirjoittelussa. Tätä tutkielmaa se olisi kuitenkin laajentanut liikaa.

yhdistyksen toiminta käynnistyi vuonna 1879.³¹ Yhdistyksen perustajana pidetään ensisijaisesti Churbergia, vaikka yhdistyksen suunnitteluun osallistui muitakin.³² Toiminnalle saatiin tärkein esikuva vuonna 1874 perustetusta Ruotsin yhdistyksestä. Vaikutteet näkyvät esim. yhdistysten säännöissä olevasta samasta tavoitteesta, joka koskee käsityön edistämistä *"isänmaalliseen ja taiteelliseen suuntaan"*. Aspelinin mukaan perustamisen syy ja toiminnan ydin ensimmäisten 25 vuoden aikana oli saada aikaan "suomalainen tyyli" vanhoja kansanomaisia tekstiilejä hyödyntämällä. Hän ulotti kansallisen tyylin tavoitteen sekä käsityöhön että taideteollisuuteen.³³

Suomen Käsityön Ystävissä pyrittiin taidekäsityön edistämiseen mallikokoelmaa kartuttamalla (tekstiilien ostamisen ja mallikilpailuiden järjestämisen avulla), toteuttamalla malleja nykyaikaisiin tarpeisiin ja levittämällä niitä näyttelyiden, kudontakoulujen, aikakauslehtien kuvaliitteiden ja useissa kaupungeissa 1880-luvulla olleiden edustajien kautta.³⁴ Toiminta keskittyi aluksi mallikokoelmien kasvattamiseen ja mallien levittämiseen, mutta malleja myös toteutettiin pääosin Helsingin sivistyneistön tilauksesta. 1800-luvun lopulla kaupunkilainen elämäntapa yleistyi ja vaurastuva porvaristokin tottui koristeelliseen, esineiden täyttämään kotiympäristöön. Yhdistyksessä toteutetut kodin sisustustekstiilit, kuten matot, tyynyt, pöytäliinat, oviverhot ja huonekalukankaat vastasivat tätä ihannetta. Tekstiilit toteutettiin kudontana tai vuosisadan vaihteessa suosittuna kirjailutyönä. Aluksi ei ollut varaa omaan työpajaan, joten työt teetettiin maaseudun kutojilla ja ompelijoilla, jotka olivat sekä ammattilaisia että harrastajia. Työt toteutettiin käsityönä, mutta mallien ottamiseen tekstiiliteollisuuden suhtauduttiin myönteisesti. Suomen Käsityön Ystävissä erotettiin tekstiilin suunnitteleminen ja toteuttaminen toisistaan niin, että taiteilijat piirsivät malleja ja yhdistyksen palveluksessa olleet taiteilijat valvoivat toteutusta, muutamien heistä osallistuessa myös käsityöläisten suorittamaan tekstiilien valmistamiseen.³⁵

³¹ Aspelin 1904, 1-5 ja Ahrenberg 1907, 224-225. Jac. Ahrenberg toimi arkkitehtinä, kirjailijana ja kansatieteellisenä tutkijana. Hän oli ensimmäinen, joka julkaisi karjalaisia kansantekstiilejä koskeneet tutkimuksensa kahdeksana vihkona (*Finsk ornamentik*). Ahrenberg oli myös yksi taideteollisuuden pioneereistä: hän suunnitteli sisustuksia, keramiikkaa ja taideteollisuuden kansallisia ja kansainvälisiä näyttelyitä sekä toimi Suomen Taideteollisuusyhdistyksessä. Churbergin lisäksi Ahrenberg oli ensimmäisiä taiteen ja taideteollisuuden näyttelyistä kirjoittaneita kriitikoita. Räsänen 1990, 136-148.

³² SKY:n perustamiseen osallistui Jac. Ahrenbergin lisäksi mm. kansatieteilijä Theodor Schvindt ja taidemaalari Severin Falkman. Konttinen 1994, 141.

³³ Aspelin 1904, 1-5.

³⁴ Aspelin 1904, 10-13, 23.

³⁵ Aspelin 1904, 7-31, Maunula 1989, 184, Priha 1993, 91 ja Svinhufvud 1995, 14, 53-54.

2.3. Tekstiilisuunnittelun tyyllinen kehitys ja siihen vaikuttaneet tekijät

Suomalaista tekstiilitaidetta koskevista tutkimuksista ilmenee yksi hallitseva kuva siitä, miltä tekstiilit näyttivät 1800-luvun lopussa. Se perustuu Suomen Käsityön Ystävissä toteutettuun "suomalaiseen tyyliin", jonka esikuvana oli itäsuomalaisten kansantekstiilien geometrinen ornamenttiikka (ks. kuva 6).³⁶ *Leena Maunulan* mukaan yhdistyksen mallitilkkujen kokoelma osoittaa, että karjalaisten kirjontatöiden, mutta myös länsisuomalaisten ryijyjen ja raanujen malleja jäljennettiin hyvin tarkkaan. Ornamentit kuitenkin muutuivat, kun niitä sovellettiin erilaisiin käyttötarkoituksiin ja materiaaleihin.³⁷ Mallien käytöstä sisustustekstiileihin saa käsityksen tarkastelemalla yhdistyksen näyttelykokonaisuutta, joka esiteltiin Helsingissä ja Kööpenhaminan kansainvälisessä taideteollisuuden näyttelyssä vuonna 1888 (ks. kuvat 7-8).

Tekstiilien suunnittelu liittyi oleellisella tavalla kansatieteellisiin kokoelmiin, joita esiteltiin näyttelyissä samassa yhteydessä kuin yhdistyksessä suunniteltuja tekstiileitä. Kansatieteellisten kokoelmien valitsemista esikuvaksi on selitetty liittämällä se Ruotsissa ja Venäjällä toteutettuun ajatukseen, että taidekäsityön ja teollisuustuotteiden esteettisen laadun nostaminen onnistuu vanhojen kansantekstiilien pohjalta tehdyllä tyyllisellä uudistuksella. *Maunulan* mukaan muualla ei kuitenkaan toteutettu samanlaista "puhdasoppisuutta" kuin Suomessa, jossa karjalaisten kansantekstiilien kuvioinnista löydettiin *Kalevalaan* rinnastettava kansallisen identiteetin perusta. Sekä Suomen että Ruotsin yhdistyksissä vaalittiin myyttiä ornamenttiikan kotimaisuudesta, minkä vasta myöhempi tutkimus on osoittanut vääräksi.³⁸

Kansantekstiilien jäljittelystä luovuttiin Suomen Käsityön Ystävissä täysin vasta vuoden 1909 tienoilla. *Maunulan* mukaan "suomalainen tyyli" -käsitteen merkitys muuttui vuosisadan lopussa, jolloin se liitettiin kansantekstiilien sijasta taiteilijoiden suunnittelempien tekstiilien ominaispiirteisiin. Hänen mielestään yhdistyksessä samanaikaisesti korostettu

³⁶ *Maunula* 1989, 185. Olisi kiinnostavaa tarkastella, muuntuuko kuva tekstiilisuunnittelusta, jos tutkimukseen yhdistetään muitakin instituutioita SKY:n lisäksi. Esim. Hämeenlinnan Työkoulussa toteutettiin aluksi geometrisia kansanomaisia malleja, mutta 1890-luvulta lähtien omaksuttiin eurooppalaisia ja itämaisia vaikutteita. *Silpala & Heinänen* 1985, 60, 62. Tätä linjaa noudatettiin myös taideteollisuusmuseon kokoelmissa.

³⁷ *Maunula* 1967, 62-63 ja *Maunula* 1989, 187.

³⁸ *Maunula* 1989, 187-188. Tutkimuksissa on paljastunut malliston yhteys Bysantista Itä-Eurooppaan levinneeseen traditioon. *Maunula* 1969, 15. Ruotsin yhdistyksessä sen sijaan käytettiin paljon myös muista kulttuureista otettuja malleja eikä niitä pidetty risti-riittäisinä isänmaallisuuden tavoitteen kanssa, koska ne yhdistettiin tyyllitellyn ilmaisunsa ansiosta toiseen tavoitteeseen eli taiteellisiin malleihin. *Danielson* 1991, 186-187.

vaatimus uskollisuudesta kansantekstiileille ja uuden tyylin luominen aiheuttivat 1890-luvulla kriisitilanteen.³⁹ *Leena Svinhufvudin* mielestä yhdistyksen taiteellisesta toiminnasta vallitsee myyttinen kuva, jossa taiteellisuus liitetään aikaan, jolloin alettiin pyrkiä eroon kansantekstiilien jäljittelystä, ja joihinkin nimekkäisiin taiteilijoihin. Varsinkin Pariisin maailmannäyttelyyn (1900) tekstiilit suunnitellut *Axel Gallén* on saanut kunnian suomalaisen tekstiilitaiteen aloittajana.⁴⁰ Svinhufvudin mukaan yhdistyksen taiteellisen toiminnan laadussa oli ratkaisevana taiteellisten toimikuntien jäsenten suhteet muuhun taidemaailmaan. 1880-luvun alussa "makujaostossa" toimi Churbergin lisäksi Ahrenberg ja mallikokoelmasta vastannut *Hanna Eck* ja vuosikymmenen lopulla neuvonantajana muotoa ja värejä koskevissa asioissa oli taiteilija *Severin Falkman* (1831-1889). Heillä kaikilla tiedetään olleen kiinnostusta erityisesti kansanomaisten mallien tutkimiseen ja hyödyntämiseen. 1890-luvulta lähtien kilpailujen tuomaristoon valittiin Taideteollisuus-Keskuskoulun opettajia, kuten *Ellen Borenius* (s.1852) ja arkkitehti *Usko Nyström* (1861-1925) sekä taideteollisuuden edustajia, esim. *Louis Sparre* (1863-1964). Ensimmäiset vakinaiset taiteilijat *Väinö Blomstedt*, *Lina Palmgren* ja *Maria Schwartzberg* aloittivat 1900-luvun alussa. Taiteilijoiden osuuden kasvu yhdistyksessä liitetään yleiseen taiteilijoiden kiinnostukseen taideteollisuutta ja käsityötä kohtaan.⁴¹ Muutos käytötekstiileistä taidetekstiilien suuntaan näkyy hyvin esim. 25-vuotisjuhlan kunniaksi tehdystä näyttelyssä (ks. kuvat 9 ja 10).

Tyylillisesti 1900-luvun alussa Suomen Käsityön Ystävissä toteutetut, taiteilijoiden ja taideteollisen koulutuksen saaneiden suunnittelemat tekstiilit liittyvät kansainväliseen, japanilaista tyyliä ihannoivaan jugendiin. Tyyli sai Suomessa kansallista identiteettiä ja omaperäisyyttä korostavat piirteet, mikä ilmenee nimessä *kansallisromantiikka*.⁴² Uusi tyyli näkyi sisustuksen pelkistymisenä, tekstiilien määrän vähenemisenä ja värien kirkastumisena ja vaalentumisena. Jugendille oli ominaista kaarevien viivojen lisäksi tyyliteltyinä esitetyt esim. havupuiden oksat, saniaiset ja jäkälät, jotka toimivat kotimaisen luonnon ja mielentilan vertauskuvina. *Annika Waenerbergin* mukaan Gallénille hänen tekstiilimalleissaan usein toistuvat kuusenoksat merkitsivät rehtyyttä ja miehuutta. Koska

³⁹ Maunula 1967, 4, 58 ja Maunula 1989, 191.

⁴⁰ Gallénin sijasta ansio SKY:n uudistumista kuuluu pikemminkin johtokunnassa toimineelle Louis Sparrelle, joka vaikutti vakinaisen taiteilijan palkkaamiseen ja uuden tyylin hyväksymiseen mallikilpailuissa. Svinhufvud 1995, 13, 30.

⁴¹ Svinhufvud 1995, 1, 12-13, 21, 45, 56, 72.

⁴² Runeberg 1975, 6 ja 16. Yhdistyksen jugend-tyylin tekstiilejä on tutkittu vasta muutamien suunnittelijoiden, kuten Gallénin ja Helene Schjerfbeckin (ks. Toikka 1994), kohdalla. SKY:ssä suositut tyylilliset ominaisuudet voidaan saada esille vain tekstiilejä tutkimalla, koska esim. mallikilpailujen yhteydessä ei ole kirjoitettu arvioiteja muistiin tai kommentoitu malleja lehtikirjoituksissa. Svinhufvud 1995, 18.

Gallén uskoi, että ulkoisella muodolla on vastineensa sisäisessä olemuksessa, hän ei käyttänyt suomalaiseen temperamenttiin sopimatonta heikkoa, kiemurtelevaa viivaa. Waenerberg liittää Gallénin suoria linjoja pelkistetyt kasviornamentit kansanomaisiin malleihin, mutta myös morfologiseen ornamenttikäsitykseen. Tieteellisesti vanhentuneesta kasvimorfologiasta, jossa luontoa tarkasteltiin välttämättömien muodonmuutosten sarjana, tuli 1800-luvun puolivälissä ornamenttitaiteen uusi periaate. Siinä kasvi kuvattiin suoraan sivulta tai edestä nähtynä symmetrisenä kuviona. Gallénin ornamenteissa tämä näkyy kiinnostuksena orgaaniseen muotoon, kuusenoksan polveilevan kasvutavan tutkimukseen (ks. kuva 11). Muotoilijoiden mielenkiinto suuntautui myös mikroskooppisiin organismeihin, joiden vapaat muodot lähenivät abstraktia ilmaisua. Luonnosta saatuja virikkeitä alettiin vähitellen käyttää mielivaltaisemmin.⁴³

III CHURBERGIN ARTIKKELIT TUTKIMUSKOhteena

1. Fanny Churberg - "voima, joka ohjasi suunnan"

Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen tärkeimmän vaikuttajan Fanny Churbergin (ks. kuva 12) elämää ohjasi vahva isänmaallinen innostus, joka perustui hänen talonpoikaiseen taustaansa. Hän kuului nuorsuomalaisiin, joiden tavoin hän omistautui suomalaisuusasialle toimimalla suomalaisen kulttuurin puolesta. Churbergin taiteellisen kehityksen kannalta oli ratkaisevaa maisemamaalauksen opinnot Düsseldorfissa vuosina 1867-68 ja 1871-74. Churberg tunsi saksalaisen kulttuuripiirin henkisesti läheiseksi, mihin vaikutti hänen saksalaisen kulttuurin ja kielen tuntemuksensa. Hän oleskeli myös Pariisissa (1875-76), mutta ranskalaista realistista maisemamaalaussuuntausta enemmän Churbergiin vaikutti saksalainen luonnonromantiikka. Hän kuvasi maisemissaan kansallistunnetta ja luontoelämyksissä tavoitettavaa yhteyttä Jumalaan. Maalaaminen oli Churbergille väline luontokokemuksiensa vahvojen tunteiden ilmaisemiseen.⁴⁴ Churberg luopui maalaamisesta vuonna 1880, mikä johtui *Riitta Konttisen* mukaan ainakin taidekriittikin ymmärtämättömyydestä aiheutuneesta terveyden heikkenemisestä. Hän sai paremmin aikalaistensa hyväksynnän käyttötaiteen parissa, jota esimerkiksi Suomen Taide-
teollisuusyhdistyksen johtohahmo Estlander suositteli naisille kaunotaiteiden sijasta.⁴⁵

⁴³ Waenerberg 1991, 208, 213, 220-239.

⁴⁴ Konttinen 1994, 28-31, 49-64, 144-145.

⁴⁵ Ibid, 134-139.

Muutos maalaamisesta käsityöhön tapahtui vähitellen, sillä Churberg tutustui kansantekstiileihin maaseudulle suuntautuneilla maalausmatkoillaan ja kansainväliseen tekstiilisuunnitteluun maailmannäyttelyiden ja erityisesti Saksaan ja Ruotsiin suuntautuneiden matkojensa kautta. Aspelinin mukaan Churberg pysyi mukana aikansa muotoilukeskustelussa myös kirjallisuutta lukemalla.⁴⁶ Churberg toimi innokkaasti kansatieteellisen keräilytoiminnan puolesta Helsingin suureen teollisuusnäyttelyyn vuonna 1876. Kesällä 1878 hän matkusti Pariisiin maailmannäyttelyyn tutustuakseen taiteen, taidekäsityön ja -teollisuuden uusiin suuntiin. Churberg huomioi matkoillaan, että Ruotsiin, Norjaan ja Venäjälle oli syntynyt kansallisaatteesta ammentava taideteollisuusliike.⁴⁷

Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen perustamista oli esitetty jo vuonna 1875, mutta Churbergin tarttuminen asiaan johti hankkeen toteutumiseen vuonna 1879. Churberg ei toiminut näkyvästi yhdistyksen johtokunnassa, mutta hänen innostuksensa oli Aspelinin mukaan se *"voima, joka ohjasi suunnan"*. Konttinen kuvaa Churbergia yhdistyksen varsinaiseksi toiminnanjohtajaksi, jokaideoi ja organisoi toiminnan sekä toimi jopa sihteerinä ja kassanhoitajana. Churberg oli myös se, joka useimmiten toimi tehtävien antajana, mallien valitsijana ja soveltajana. Hän valvoi työn suoritusta päättäen käytettävistä materiaaleista ja väreistä. Aspelinin mukaan Churbergista saatiin *"vihdoin se, joka kaikilla tahoilla koki herättää yleisöä välinpitämättömyyden horrostilasta"*. Tämä tapahtui esim. maaseudulla olleiden harrastajien ja avustajien kanssa käydyn kirjeenvaihdon kautta.⁴⁸

Tärkeä vaikutusmuoto suomalaisen muotoiluun ja erityisesti tekstiilisuunnitteluun olivat myös Churbergin pitkät ja perusteelliset artikkelit *Finland*-lehteen 1880-luvun lopussa. Pääosin vierailuista kansainvälisissä taideteollisuusnäyttelyissä syntyneet lehtikirjoitukset ovat pohdintoja taideteollisuudesta ja tekstiilisuunnittelusta. Näitä aiheita koskevat kirjoitukset alkavat kesäkuusta 1887 ja loppuvat syyskuussa 1889. Sairastuminen esti Churbergia jatkamasta työtään viimeisten elinvuosiensa aikana. Churberg kirjoitti samaiseen lehteen myös runsaasti arvosteluja suomalaisten taiteilijoiden maalauksista ja uusista taiteilmiöistä. Vuonna 1885 ilmestymisen aloittanut *Finland*-lehti syntyi *Zachris Topeliuksen* ja päätoimittaja *Agathon Meurmanin* toimesta. Suomenmielinen lehti heijasti Topeliuksen kristillisiä ja esteettisiä näkemyksiä, joissa keskeisenä oli naturalistisen elämäkäsityksen vastustaminen. Churberg sopi hyvin tämän kulttuuripoliittisesti vähemmän radikaalin lehden kriitikoksi. Hän oli aatteellisesti sitoutunut fennomaaneihin ja kannatti Topeliuksen näkemyksiä.⁴⁹

⁴⁶ Aspelin 1904, 20 ja Maula 1988, 53-55.

⁴⁷ Smeds 1996, 173-174 ja Lindström 1938, 84.

⁴⁸ Aspelin 1904, 19-20 ja Konttinen 1994, 142-143.

⁴⁹ Konttinen 1994, 149 ja Aspelin 1904, 21.

2. Aikaisemmat tulkinnat Churbergin kirjoituksista

Churbergin taideteollisuutta käsittelevät artikkelit on liitetty aikaan, jota Maunula nimitää "suomalaisen tyylin" kriisiksi. Vuoden 1888 Kööpenhaminan taide- ja teollisuusnäyttelyä seurasi lehdistössä kiista siitä, millaista "suomalaisen tyylin" tulisi olla. Fennomaanit joutuivat puolustajan asemaan, kun kriitikot vastustivat mekaanista kopiointia pitäen sitä arvottomana todellisen kansallisen maun tai tyylin kannalta, jonka haluttiin olevan moderni tyyli.⁵⁰ Churbergin artikkeleista kirjoittaneet, esim. *Leena Maunula* ja *Riitta Konttinen*, ovat korostaneet niitä selvityksenä siitä, millainen Churbergin mielestä oli "suomalainen tyyli" ja miten siihen päästäisiin.⁵¹

Maunula on lähinnä suomentanut muutaman kirjoituksen pro gradu -tutkielmassaan ja koonnut Churbergin kannattamia ja vastustamia asioita tekstiilisuunnittelussa. Hänen tulkinnoissaan korostuu, että Churberg piti tärkeimpänä itsenäiseen, kansalliseen taustaan perustamista, vaikka kansantekstiilien jäljittelystä tuli luopuakin. Maunula tuo esiin, että Churberg arvosti käyttötuotteita ja yksinkertaisuutta sekä antoi ohjeita, jotka koskivat värisommittelua ja materiaalin ominaisuuksien huomioimista. Näistä käytännön neuvoista huolimatta Maunula päätyy tulkintaan, että Churberg uskoi uuden tyylin syntyvän "ikäänkuin itsestään", kun vain ensin omaksutaan kansantekstiilien oleelliset piirteet. Churberg ei pitänyt tärkeänä korostaa suunnittelijan osuutta tai tarvetta, joka Maunulan mielestä on kansantaiteelle ominaisen piirteen noudattamista.⁵² Churbergin kirjoitusten tarkastelu kansallisen tyylin kannalta on keskeisyydessään eniten tutkittu asia. Erityisesti *Ritva Wäre* on tarkastellut kansallisen tyylin käsitettä viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuuria koskevissa lehtikirjoituksissa.⁵³ Maunula on gradussaan tuonut esiin myös kysymyksen Churbergin taidekäsityön uudistusohjelman suhteesta eurooppalaisiin taideteollisuusliikkeisiin. Vertailuja tekemättä hän päätyy siihen, että Churbergin

⁵⁰ Maunula 1967, 86-89 ja Smeds 1996, 199-203. SKY sai myös kehuja pohjoismaisissa lehdissä, mutta Ernst Laguksen kirjoitus *Finsk Tidskrift* -lehdessä herätti negatiivisella kritiikillään eniten huomiota. Laguksen mielestä "kansallista" ei sellaisenaan saisi kritiikittömästi nostaa kauniin esikuvaksi.

⁵¹ Maunula 1967 ja 1969 & Konttinen 1994. Churbergin artikkeleista on lyhyesti kirjoittanut myös Marna Maula (1988).

⁵² Maunula 1967, 89-99; Maunula 1969, 16-17. Maunula ei osoita kirjoituksissaan, mihin artikkelien kohtiin hän perustaa näkemyksensä, että Churberg ei pitänyt tärkeänä suunnittelijan osuutta, ja että muutos syntyy itsestään. Mielestäni Churbergin kirjoituksista löytyy pikemminkin päinvastainen tulkinta, sillä Churberg korosti mm. suunnittelijoille ja käsityöläisille suunnatun taiteellisen koulutuksen merkitystä. Ks. esim. Churberg, *Konstindustri i Finland III*. Finland 2.2.1889 ja *Den qvinliga konst-slöjden ... III*. Finland 3.10.1888.

⁵³ Wäre 1991.

voidaan katsoa saaneen vaikutteita pohjoismaiden ja erityisesti ruotsalaisten välityksellä ja vasta 1890-luvulta lähtien voidaan korostaa "eurooppalaisia kontakteja". Hän painottaa kuitenkin tarvetta tutkia Churbergin tietoisuutta Ruskinin ja Morrisin ajatuksista.⁵⁴

Konttinen on tarkastellut Churbergin kirjoituksia otsikolla "*taidekäsitys ideologiana*". Hän on laajentanut tulkintaa suomalaisuusaatteen ja esteettisyyden ulkopuolelle pohtiesaan Churbergin näkemyksiä yhteiskunnallisten kysymysten kannalta. Konttisen mukaan Churberg ei asettanut yhteiskunnan rakennetta kyseenalaiseksi, mikä selittyy hänen talonpoikaisen elämänmuodon arvostuksen pohjalta. Churberg ei kuitenkaan hyväksynyt yläluokan etuoikeutta määritellä, mitä "hyvä maku" on, vaan piti sitä jokaisen luonnonlahjana. Konttinen pitää Churbergia kansan maun kehittämisen puolestapuhujana ja myöhemmin taideteollisuudessa keskeiseksi tulleen "kauniimpi arkitavara" -ajatuksen edeltäjänä. Hän ottaa esiin myös ajan muotoilukeskustelulle keskeisen aiheen eli teollisen tuotannon aiheuttaman tradition katkeamisen ja käsityötaitojen rappeutumisen, mikä Churbergin mielestä estää työntekijää ymmärtämästä valmistamansa tuotteen tyyliä ja kieltä.⁵⁵ Konttinen on tutkinut myös Churbergin taidekäsitystä hänen taidenäyttelyitä koskevista kritiikkikirjoituksistaan. Niistä ilmenevät johtoajatuksset ovat samat kuin taidekäsityönkin kohdalla. Konttinen nimeää keskeisimmiksi ajatuksiksi kansallisen ominaislaadun ja naisten työn arvostuksen. Churberg kannatti idealistista, romantiikkaan pohjautuvaa taidesuuntausta ja uskoi tunteeseen ja henkeen perustuvaan ajattomaan kauneuteen. Hänellä ei kriitikkona ollut nuoruutensa radikaalin roolia, mikä olisi tarkoittanut uusien taidesuuntausten, naturalismin ja impressionismin ihannoimista. "Raa'an" todellisuuden sijasta hän kaipasi maalauksiin "*jalostavaa ihanteellisuuden piirrettä*" sekä "*hyvän, yksinkertaisen ja terveen*" kuvaamista.⁵⁶

3. Kysymyksenasettelut Churbergin kirjoitusten analyysiin

Churbergin lehtiartikkeleiden käsittelyn myötä tutkimusaineistoksi on valikoitunut yhdistyksen perustamiseen johtanut kirjoitus (1879), kaksi artikkelia vuodelta 1887, kolmiosainen kirjoitus Kööpenhaminan näyttelystä vuodelta 1888 ja taideteollisuutta käsittelevä neliosainen kirjoitus vuodelta 1889. Aineistona on myös muutamia kirjoituksia teollisuudesta ja piirustuksenopetuksesta sekä Kansanvalistusseuran kalenterissa julkaistu kirjoitus (ks. erillinen luettelo lähteissä). Aineisto osoittaa, että Churbergin tietä-

⁵⁴ Maunula 1967, 97 ja 100.

⁵⁵ Konttinen 1994, 146-148.

⁵⁶ Konttinen 1994, 149-157.

mys eurooppalaisen muotoilun tilasta oli laajaa. Kirjoitukset alkavat usein kuvauksella kansainvälisen tai kotimaisen näyttelyn eri osastoista. Kirjoittamisen innoittajina ovat olleet myös lehdistä luetut tapahtumat tai mielipiteet, myymäläkierröksellä tehdyt havainnot tai keskustelut, joihin hän on osallistunut. Churberg vertaa tekemiään havaintoja suomalaisen käsityö- ja teollisuustuotteiden suunnittelun tilaan, jonka hän haluaa parantuvan. Kirjoitukset sisältävät värikkäästi ilmaistuja vahvoja mielipiteitä, joita tukemaan Churberg esittää runsaasti perusteluja. Artikkelit onkin muotoiltu herättämään vastakäykua ja innostusta muutokseen.

Käytän tutkimusmetodinä tekstianalyysiä, jota ohjaa diskurssianalyysiin⁵⁷ tutustuminen. Pysin löytämään sen tietyn ajan ja tilan, jossa Churbergin kirjoitukset ovat syntyneet. Tässä tutkimuksessa Churbergin kirjoitusten tulkintaa määrittää niiden suhde englantilaiseen, saksalaiseen ja pohjoismaiseen muotoilukeskusteluun. Kirjoitusten suhde Suomen tilanteeseen ja käytännön sovellutuksiin jää siten vain aikaisempien tutkimusten varaan. Olen huomionut tutkimusaineistolle kohdistamieni kysymysten asettelussa mahdollisuuden tehdä vertailuja eurooppalaiseen muotoilukeskusteluun. Kysymyksiini ja kirjoituksista tekemiini tulkintoihin vaikuttavat lukemani teokset ja nykyiset käsitykset suunnittelusta ja sen tutkimisesta. Siksi pyrin tekemään näkyväksi analyysiä varten hankkimani tiedon. Kysymyksenasettelujen muotoutumisen kannalta merkitystä on ollut mm. tutustumisella *Arts and Crafts* -liikkeeseen, *Brent C. Brolinin* teoksen (1985) kautta muotoilun teoriaan ja *Sofia Danielsonin* (1991) tekemään analyysiin *Handarbetets Vänner* -yhdistyksen teoreettisesta pohjasta ja esikuvista.

Ensimmäinen kysymyksen kokonaisuus koskee pelkistetysti ilmaistuna Churbergin käsitystä suunnittelun kentästä. Analysoin Churbergin käyttämiä taideteollisuuden ja käsityön käsitteitä kokoamalla niitä koskevat kohdat hänen kirjoituksistaan. Käsitteiden tarkastelu on tarpeen, koska sanoilla käsityö, teollisuus, taide ja taideteollisuus on ollut

⁵⁷ Diskurssianalyysissä on kaksi tasoa, kielenkäytön mikrotaso ja kontekstin makrotaso. Mikrotasolla huomio kiinnitetään esim. tekstin tyyliin, metaforiin ja argumentaatiokentteeseen. Makrotasolla keskitytään tekstin tarkasteluun sosiaalisessa ja historiallisessa kontekstissa. Teksti ei ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan tekstillä on myös konstruktiiivinen (konstitutiivinen) eli "kohteita" merkityksellistävä luonne. Konstruktiivisuuden idea näkyy käsitteiden (kirjoittajan valitsemien sanojen) tutkimuksessa, jossa huomio kohdistetaan sanojen merkityksien rakentumiseen suhteessa ja erotuksena toisiinsa. Merkitykset rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla ne rakentavat sosiaalista todellisuutta, esimerkiksi johtamalla ajan myötä eri ryhmien välisiin näkemyseroihin. Asioiden selittäminen tapahtuu valitusta kontekstista käsin eli tulkinta suhteutetaan tiettyyn aikaan ja paikkaan. Huomio kiinnitetään myös kirjoittajan asemaan ja yleisöön, koska ne vaikuttavat siihen, miten asiat on tekstissä ilmaistu. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993 ja Leiwo & Pietikäinen 1996.

erilaisia merkityksiä kuin nykyaikana. Käsitteissä esiintyy myös epäselvyyksiä ja päällekkäisyyttä. Liitän käsitteiden tarkastelun muotoilun historialliseen kehitykseen, jonka tulkinnassa pidetään keskeisenä renessanssista alkanutta taiteen ja käsityön eriytymistä toisistaan. Churbergin taideteollisuuden käsitteen tarkastelun tekee mielenkiintoiseksi erityisesti se, että Churberg korostaa taiteen ja käsityön uutta yhteyttä taideteollisuudessa. Sivuan tarkastelussa myös vastakkainasettelua, joka on nähty fennomaani Churbergin ja liberaali Estlanderin välillä. Estlanderia pidetään arkielämää palvelevan teollisuuden ja kansainvälisen makusuuntauksen kannattajana ja Churbergia näiden vastustajana, sillä hän painotti ennen kaikkea kotimaisuutta. Churberg kirjoitti usein kansallishengestä ja ihmisten sisimmästä löytyvästä kansallisesta omaperäisyydestä, mikä sopii hyvin fennomanian taustalla olleeseen saksalaiseen idealismiin, henkisten arvojen korostukseen. Mielestäni Churberg ei kuitenkaan ollut "taide taiteen vuoksi" -ajatuksen kannattaja, vaan englantilaisen utilitaristisen taidekäsityksen ja teollisuuden puolestapuhuja.⁵⁸

Kiinnostustani Churbergin suunnittelun kenttää koskevan käsityksen tarkasteluun lisää *Clive Dilnotin* kommentti, jonka mukaan tutkimalla teollista suunnittelua edeltävää käsityöllistä muotoilua voidaan oppia ymmärtämään muotoilun käsite nykyistä laajemmin. Tämän näkökulman taustalla on viime vuosikymmeninä muodostuneen uuden tieteenalan, suunnitteluhistorian (*Design History*) alaisuudessa esiintunut muotoilun käsitteen suppeus ja sen aiheuttama muotoilun historian tutkimuksen ongelmallisuus. Dilnotin mukaan kritiikin kohteena on muotoilun käsite, jossa muotoilua ei nähdä sosiaalisena toimintana, vaan korostetaan teknologiaa, sen objektiivisuutta ja autonomisuutta. Tällainen käsitys on ylläpitänyt eroa teollisuuden ja kulttuurin, työn ja perheen sekä teollisen suunnittelun ja 1800-luvun muotoilun välillä. Muotoilun määritelmässä korostuu tällöin teollisen suunnittelun näkökulma eli painotetaan massatuotantoa ja -kulutusta. Määritelmälle on tyypillistä myös tuotteen suunnittelun erottaminen valmistamisesta, joiden oletetaan olleen yhtä käsityöläisen työssä. Dilnot korostaa, että muotoilua ei tulisi nähdä vain estetiikan kannalta.⁵⁹

Muotoilun feministisen tutkimussuunnan edustaja *Cheryl Buckley* korostaa myös muotoilun käsitteen uudelleen määrittelemisen tarvetta, koska teolliseen tuotantoon keskittyvä määritelmä sulkee pois käsityön, ja samalla suurimman osan naisten tekemästä muotoilusta. Naiset käyttivät varsinkin tekstiilialalla käsityöllisiä menetelmiä, koska käsityö oli usein ainoa mahdollinen tekemisen tapa kotiympäristössä ja keino ilmaista taiteellisia kykyjään miesvaltaisen ammatillisen muotoilun ulkopuolella. Buckley kuitenkin tar-

⁵⁸ Ks. vastakkainasettelusta esim. Klinge 1976, 5-9, Maunula 1989, 185 ja Konttinen 1994, 146.

⁵⁹ Dilnot 1989, 213-217 ja 244-245.

kentaa, että käsityö naisten toteuttamana menetelmänä ei välttämättä aina johdu olosuhteista, vaan esim. Arts and Crafts -liikkeen naiset kehittivät käsityöllisiä tuotannon tapoja erityisistä filosofisista syistä.⁶⁰ *Marjo Wiberg* osoittaa tutkimuksessaan tekstiilitaiteilijan ammatin kehittymisestä vuosina 1920-1960, että Arts and Crafts -liikkeen mukainen taiteilija-käsityöläisen rooli on ollut keskeinen suomalaisessa tekstiilitaiteessa aina 1960-luvulle asti. Tuolloin vasta alkoi yhteistyö teollisuuden kanssa, vaikka sitä korostettiin jo 1910-luvulta lähtien.⁶¹ Oletuksenani on, että Churbergin käsityksessä suunnittelun kentästä näkyy muotoilun ymmärtäminen laajemmin eli että hän ei kannattanut taiteellisen suunnittelun erottamista toteutuksesta ja olosuhteiden huomioimisesta. Tarkastellessani Churbergin käsitystä käytän hyväkseni Wibergin tutkimusta, jossa hän pohtii suunnittelun käsitettä ja mm. tarkastelee 1920-luvun tulkintaa aikaisemmasta, Arts and Crafts -liikkeeseen pohjautuneesta dekoratiivisesta taiteesta ja uutena pidetystä "kauniimpi arkitavara" -suunnittelusta.

Toisen kysymysten kokonaisuuksista olen nimennyt koskemaan tekstiilien tuotesuunnittelua. Käsittelen Churbergin kirjoituksille keskeistä aihetta eli kansantekstiilien hyödyntämistä tekstiilisuunnittelussa. Kokoan Churbergin ajatuksia, jotka koskevat perinteiseen ja kansalliseen suunnitteluun liittyviä arvoja ja tyylin määritelmää. Churberg vastusti vanhojen mallien jäljittelyä, mutta hän halusi, että niitä kuitenkin hyödynnettäisiin luovasti. Mielestäni Churbergin kansallisen käsitteeseen liittyy oleellisesti ajatus luovasta suunnittelusta. Aikaisemmissa tutkimuksissa vaatimusta kansallisesta tyylistä on käsitelty vain vastakohtana kansainväliselle suunnittelulle. Vertaan Churbergin ajatusta vanhojen mallien luovasta hyödyntämisestä kansainväliseen muotoilukeskusteluun ja tarkastelen hänen käsitystään luovuudesta *Pirkko Anttilan* luovan tuotesuunnittelun perusteita koskevan kirjoituksen⁶² avulla. Luonnon hyödyntäminen on Churbergin mielestä tärkeä osa luovaa suunnittelua, joten pohdin luonnon roolia ornamenttien suunnittelussa muotoilukeskustelun aiheena. Kiinnostava kysymys on myös se, miksi luonnon merkitys korostuu Churbergin kirjoituksissa, vaikka yhdistyksessä hyväksyttiin tekstiilien esikuvaksi

⁶⁰ Feministisen suunnan mukaan muotoiluna tulisi siis nähdä ei-ammattillisena työnä ja kollektiivisesti käsityönä syntyneet tuotteet. Ongelmana pidetään keskittymistä yksittäiseen muotoilijaan, vaikka muotoilun kentällä toimii monia ryhmiä taiteilija-suunnittelijan rinnalla. Tämän keskittymisen taustalla on käsitys luovuuden yksilöllisestä luonteesta. Tuotetta analysoidaan taideobjektina, muotoilijan ideoiden ja elementtien formaalisen järjestelyn termein, ja tuote eristetään sen alkuperästä ja käyttötarkoituksesta. Kun luovaa yksilöllisyyttä korostetaan, jää kansanperinnettä hyödyntävä muotoilu huomiotta. Buckley 1989, 255-261.

⁶¹ Wiberg 1996, 226. Wibergin väitöskirja on suomalaisen tekstiilitaiteen tutkimuksen osalta ensimmäinen työ, jossa lähtökohdaksi on otettu suunnitteluhistorian tieteenalan korostama suunnittelun (design) käsitteen pohtiminen.

⁶² Anttila 1993, 66-87.

pelkästään karjalaisten kansantekstiilien geometrinen ornamenttiikka. Luonnon ja historian välittämän tiedon osaaminen oli 1800-luvun lopun suunnittelijan työlle elintärkeää. Tiedonvälittäjinä toimivat kansainväliset näyttelyt ja taideteollisuusmuseot. Tarkastelinkin Churbergin pohdintaa näiden merkityksestä suunnittelijan työssä ja kuluttajien maun kasvatuksessa.

Kolmas kysymyksenasetteluista käsittelee "muotoilun periaatteita" ja niiden suhdetta erityisesti tekstiilitaidetta koskevan teorian muodostukseen. *Brolinin* mukaan muotoilu pyrittiin nostamaan taiteen tasolle luomalla muotoilun periaatteisiin pohjautuva teoria. Näiden periaatteiden ansiosta 1800-luvun puolivälistä lähtien tuli vaikeaksi puhua tuotteen kauneudesta ja dekoraatioista vain esteettisin käsittein. Periaatteilla pyrittiin vapauttamaan muotoilu keskiluokan maun alaisuudesta tekemällä kauneuden arvioinnista asia, jossa tuli vedota älyyn, moraaliin ja käytännöllisyyteen. Periaatteet olivat muotoilun uudistajille samanlainen ase arvostuksen nostamiseksi kuin taiteilijan "neroudesta ja originaalisuudesta" oli tullut kaunotaiteille Kantin taideteorian myötä 1700-luvun lopulla. Brolin kutsuu muotoilun periaatteiksi englantilaisen uusgotiikalle omistautuneen arkkitehdin ja suunnittelijan *Puginin* ensimmäisenä määrittämiä suunnittelun osatekijöitä. Muotoilun periaatteiden mukaan hyvää suunnittelua on vain sellainen, jossa on annettu "rehellinen ilmaisu" ajan hengelle, struktuurille, käyttötarkoitukselle sekä materiaalin ja tekniikan ominaisuuksille. Periaatteisiin kuuluvat myös yksinkertainen ilmaisu sekä geometrian ja symmetrian avulla tyylitellen tapahtuva luonnon tieteellinen analysointi. Periaatteilla kontrolloitiinkin erityisesti naturalististen ornamenttien käyttöä.⁶³

Tavoitteenani on tarkastella Churbergin hyvään tekstiilisuunnitteluun liittämiä piirteitä muotoilun periaatteina eli osana eurooppalaista muotoilun teoriaa. Mielestäni Churberg oli erittäin tietoinen tästä uudesta muotoilun teoriasta. Churbergin ajatuksien kansainvälisyyden tutkimisen lisäksi tarkastelen kysymystä siitä, miten muotoilun periaatteiden voimakas olemassaolo ilmeni tekstiilitaidetta koskevissa kirjoituksissa. Lähteenäni ovat Churbergin artikkelien lisäksi Jacob von Falken *Konststilar och konstslöjd* (1885), Gottfried Semperin *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63) ja William Morrisin kirjoituksia tekstiileistä. Erityisesti vaatimus kullekin materiaalille ja tekniikalle tyypillisten piirteiden noudattamisesta on saattanut vaikuttaa siihen, että tekstiilitaiteen erityispiirteitä on alettu pohtia. Kuvakudosten ja kirjannon kohdalla on haluttu tarkastella niiden erottumista maalaustaiteesta. Lopuksi pohdin tekstiilitaiteen teorian muuntumista vertaamalla Churbergin kommentteja 1900-luvun alun *Kotitaide-* ja *Studio*-lehtien kirjoituksiin tekstiilitaiteesta.

⁶³ Brolin 1985, 112-124, 130-159.

4. Oletuksia Churbergin saamien vaikutteiden suunnasta

Jo Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen perustamiseen johtaneesta kirjoituksesta näkyy, että Churberg oli perehtynyt aikansa muotoiluun. Hän kirjoittaa, että Suomelta ei puutu esikuvia kansalliseen tyyliin pyrittäessä, koska "yhtäläisiä muutoksen hankkeita naisten käsitöiden alalla on myös Wienissä, Berliinissä, Pietarissa, Norjassa ja Englannissa".⁶⁴ Samassa artikkelissa Churberg käsittelee tärkeimpänä esikuvana *Handarbetets Vänner* -yhdistystä, joten on perusteltua etsiä vaikutteita siltä suunnalta.

Gunilla Frick nostaa 1800-luvun loppupuolen ruotsalaisen koti- ja taideteollisuuden tärkeimmiksi vaikuttajiksi *Gottfried Semperin* ja hänen ajatuksiaan kansanomaistettuina leviittäneen *Jacob von Falken* (1825-97). Von Falke oli Wienin *Österreichisches Museum für Kunst und Industrien* kokoelmista vastannut kulttuurihistorioitsija ja professori, joka kirjoitti paljon muotoilusta. Häntä pidetään saksankielisen alueen merkittävimpänä taideteollisuuden teoreetikkona 1860-80-luvuilla. Itävaltalainen reformiajattelu tuli tunnetuksi erityisesti Wienissä vuonna 1873 järjestetyn taideteollisuusnäyttelyn myötä.⁶⁵ *Sofia Danielson* on osoittanut *Handarbetets Vänner* -yhdistyksen teoreettisen pohjan olleen peräisin nimenomaan von Falken ajatuksista. Von Falken näkemykset vaikuttivat Ruotsin yhdistyksen perustajan *Sophie Adlersparren* (1823-95) kirjoituksiin.⁶⁶ Suomen ja Ruotsin yhdistysten välinen suhde on vielä tutkimaton aihe, jota Churbergin kirjoitusten vertailu Semperin ja von Falken käsityksiin valottaa yhdistysten teoreettisen taustan kohdalla.

Itävallasta Ruotsiin johdettu yhteys voidaan vetää myös Norjaan. Siellä von Falken ajatuksia teki tunnetuksi hänen läheinen ystävänsä, taidehistorian professori, taidekriitikko ja käsityönopettaja *Lorentz Dietrichson*. Hän toimi aluksi Ruotsissa (1865-75) ja sitten Kristianian yliopiston professorina Norjassa. Dietrichson korosti ajatusta, että vain kansallisesti suuntautunut taideteollisuus voi pärjätä kilpailussa tuontia vastaan.⁶⁷ Chur-

⁶⁴ Churberg, (*Helsingistä*). Uusi Suometar 2.4.1879.

⁶⁵ Frick 1978, 38-39, 42, 67-69. Jacob von Falken teoksista käännettiin ruotsiksi *Die Kunst im Hause* (1871), *Geschichte des modernen Geschmacks* (1866) ja *Aesthetik des Kunstgewerbes* (1883), joista vm. nimellä *Konststilar och konstslöjd* (1885).

⁶⁶ Danielson 1991, 197-210. Danielsonin lähteenä on Adlersparren kirjoitus *Den qvinnliga hemslöjden i Sverige* (Tidskrift för Hemmet, 1880). Hän analysoi yhdistyksessä käytettyjä käsitteitä, kuten hyödyllinen, kaunis, käsityö ja luonto. Analyysin mukaan von Falkelta on peräisin käsityön kolme mittaria: käytännöllisyys, kestävyys ja koristeellisyys sekä Semperiltä ajatus, että hyvä laatu perustuu käyttötarkoituksen, materiaalin ja tekniikan yhteisvaikutukseen, joka luo tyylin.

⁶⁷ Thue 1989, 53 ja Grandien 1989, 7. Lorentz Dietrichsonin kirjoitusten väylänä toimi

berg tunsi Kristianian taideteollisuusmuseon toimintaa, sillä hän lainaa kirjoituksessaan *Om konstindutri III* museon konservattorin ja johtajan *Henrik Groschin* puhetta. Lisäksi Churberg hankki tietoa tanskalaisesta lähteestä. Hän kirjoittaa *Finsk ornamentik* -artikkelissaan ottaneensa nimeltä mainitsemattomalta "tanskalaiselta kirjailijalta"⁶⁸ tyylin määritelmän ja pohjaa neliosaisen kirjoituksensa taideteollisuudesta (1889) saman henkilön ajatuksiin.

Erik Kruskopfin mukaan Churbergin käsitykset ovat lähellä *Ellen Keyn* ajatuksia, joihin von Falke vaikutti. Keytä pidetään Ruskinin ja Morrisin käsityksien levittäjänä ja kauniimpaa arkitavaraa -ajatuksen edeltäjänä Ruotsissa.⁶⁹ Hänen teoksessaan *Skönhet för alla* (1899) on Arts and Crafts -liikkeen ja von Falken vaikutteiden lisäksi löydettävissä myös eräs toinen henkilö, jonka kautta yhteys Churbergiin on perusteltu. Keyn teoksen ensimmäinen kirjoitus *Skönhet i hemmet* (1897) perustuu *Carl August Ehrensvärdin* (1745-1800) ajatusten hyödyntämiseen. Myös Churberg lainasi Ehrensvärdiltä maun määritelmän ja käsityksen liioittelevan ilmaisun haitoista. Ehrensvärd oli Ruotsi-Suomen kustavilaisen ajan piirtäjä ja taideteoreetikko, joka kirjoitti Italiaan suuntautuneesta matkastaan ja antiikin ihailuun perustuvasta taidekäsityksestään. Churbergin ja Keyn ottamat lainaukset ovat vuonna 1787 julkaistusta, vuoropuhelun muodossa kirjoitetusta teoksesta *De fria konstens filosofi*. Key aloittaa pohdintansa kotien kauneudesta Ehrensvärdin käsityksellä ihmisen perustarpeesta, kaipuusta kauniiseen. Kauniin valitseminen perustuu makuun, tunteeseen luonnon salaisimmista totuuksista. Ehrensvärdin kauniin määritelmä rakentuu sanoille täydellinen, terve ja yksinkertainen. Rumaa on pintakoreus ja liioittelu, millaisena Key pitää oman aikansa teollisesti ja materiaalia kunnioittamatta tehtyjä tuotteita. Ehrensvärdin asettama totuudenmukaisen ja pelkistetyn ilmaisun tavoite yhdistyy Keyn kirjoituksessa luontevasti Morrisin ihanteeseen hyödyllisestä ja yksinkertaisen kauniista sisustuksesta.⁷⁰

esim. vuosina 1875-76 *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* -lehti.

⁶⁸ Nimeltä mainitsemattoman tanskalaisen kirjailijan kirjoitukset saattaisivat olla peräisin *Tidsskrift for Kunstindustri* -lehdestä. Siihen kirjoittivat 1880-luvulla mm. Karl Madsen, Camillus Nyrop ja Julius Lange. Gelfer-Jorgensenin mukaan Nyropin käsitykset taidekäsityöstä yhdistyvät Arts and Crafts -liikkeeseen. Gelfer-Jorgensen 1982, 18-19, 40, 294-297.

⁶⁹ Kruskopf 1989, 55. Kruskopf ottaa esimerkiksi Churbergin ajatuksen: "Esineiden yhteenlaskettu vaikutus voi huomaamatta kohottaa tunnelmatasoamme ja lisätä hyvin olennaisesti elämän arvoa." Ks. myös Stanenow-Hidemark 1991, 126.

⁷⁰ Key 1899, 3-27. Ehrensvärdin kirjoitus *De fria konstens filosofi* julkaistiin uudelleen teoksessa Ehrensvärd 1925, 109-144. Ks. lisää elämäkertatietoja Bergh 1916.

Pohjoismaisella muotoilureformilla oli tiettyjä ominaispiirteitä, joista tärkein oli kansallisiin, muinaisajan (viikinki- ja pronssikauden) käsitöiden esikuvallisuuden luottaminen. Kiinnostus historiaan johti 1800-luvulla esinekokoelmien keräämiseen, museoiden perustamiseen, kirkkojen restaurointeihin ja tutkimuksiin. Syynä vanhan esineistön keräämiseen ja tietämyksen lisäämiseen oli esikuva-ajattelun / mallikokoelmien keskeinen asema taideteollisuudessa. Sillä oli suuri vaikutus, että arvostetun Wienin museon edustaja von Falke huomioi Pariisin maailmannäyttelyssä (1867) ruotsalaiset kansantekstiilien kokoelmat ja korosti niiden taiteellista arvoa - pelkän kansatieteellisen arvonsijasta - uuden taideteollisuuden esikuvana. Myös Semperin nimenomaan tekstiileihin kohdistama tutkimus vaikutti kansantekstiileihin suuntautuneeseen kiinnostukseen. Vanhemman taidekäsityön hyödyntämiseen innoitti nationalistisen ajattelun lisäksi yleinen muinaisen itämaisyyden ja erityisesti japanilaisen taidekäsityön ihannoiti.⁷¹

Churbergin kirjoitusten yhdistäminen *Arts and Crafts* -liikkeeseen on tuotu esiin aikaisemmissa tutkimuksissa, mutta sitä ei ole pohdittu sen enempää. Tarkastellessani Churbergin ajattelun "uutuutta" pyrin erottamaan toisistaan aikaisemman South Kensington -instituutin muotoilukoulutuksen ja siitä paljon vaikutteita saaneen Arts and Crafts -liikkeen. Erona pidän Arts and Crafts -liikkeessä korostettua taiteen ja käsityön yhteyttä ja suunnittelijan tarvetta ymmärtää tuotteen valmistusprosessi. Ruskinille ja Morrisille ominaisena pidetään yleensä nostalgiaa esiteollisen ajan käsityötä kohtaan, mikä eroaa Semperin positiivisemmasta asenteesta teollisuuteen, mutta muuten heidän ajattelussaan on paljon yhteistä. Mielestäni ei ole tärkeintä osoittaa, onko Churberg saanut vaikutteita suoraan Englannista vai Saksan kautta. Frick tuo kuitenkin esiin kiinnostavan lähtökohdan saksalaisen ja englantilaisen suunnan vertailulle. Hänen mielestään Kööpenhaminassa vuonna 1888 järjestetyn näyttelyn aikaan alettiin ymmärtää, että muotoilun reformiin on toinenkin tie kuin saksalainen "tyyli-idealismi" ja entisajan taidekäsityön pitäminen esikuvana. Uusi keino muotoilun uudistamiseen oli Arts and Crafts -liikkeessä korostettu luonnon muotojen esikuvallisuus ilman tyyli-imitaatioita. Vaikka mielestäni saksalaisen ja englantilaisen "suunnan" eroa ei voi pitää näin yksiselitteisenä, Churbergin ajatusten tarkastelu tällaisen muutoksen näkökulmasta voi olla kannattavaa.⁷²

⁷¹ Danielson 1991, 36-37, Frick 1978, 72-74, 81, Thue 1989, 53-54 ja Grandien 1987, 197-199.

⁷² Frick 1978, 202. Mielestäni luonnon muotojen esikuvallisuuden korostamista ei voi pitää ainoastaan Arts and Crafts -liikkeen ominaisuutena, koska kasviornamentiikkaan liittyvät teoriat olivat hyvin yleisiä. Sitä paitsi Ruskinille ja Morrisille oli myös keskiajan taidekäsityön esikuvallisuus erittäin tärkeä asia. Kasviornamentiikkaa käsitteleviä teorioita tutkinut Annika Waenerberg sanoo englantilaisten ja saksalaisten teorioiden yhteydestä: Semperin Englannin yhteyttä ja Jonesin *The Grammar of Ornament* -teoksen vaikutusta lukuunottamatta saksalainen, Goetheltä peräisin oleva ornamenttiteorian traditio

IV SUUNNITTELUN KENTTÄ

1. Käsitteistä

1.1. Käsitteiden analysoimisen perustaa

Sixten Ringbom korostaa tutkimuksessaan Suomessa ennen 1870-lukua käydystä taide-teollisuuskeskustelusta, että kirjoitusten ymmärtäminen on nykylukijalle terminologisen esteen takana. Keskeisillä termeillä on ollut erilaisia merkityksiä kuin nykyään. Esimerkiksi *käsityöllä* (slöjd) on tarkoitettu 1800-luvulla ensin teknistä taitoa, sitten käsityöllistä valmistamista ja lopulta taidekäsityötä. Termi *teollisuus* (industri) on tarkoittanut sekä käsityötä että teollista valmistamista. Laajimman määritelmän mukaan teolliseksi kutsuttiin kaikkia ammatteja, joihin liittyi ruumiillista työtä.⁷³ Tarkastellessani Churbergin käyttämiä käsitteitä hyödynnän näitä Ringbomin huomioita käsityön ja teollisuuden käsitteiden merkityksistä. Tarkasteluun antaa pohjaa myös tutustuminen *Anna-Marja Ihat-sun* tutkimukseen (1996) muuttuvasta käsityön käsitteestä ja *Mirja Kälviäisen* teokseen (1996), joka koskee taidekäsityön käsitteen merkityksiä 1980-luvun Suomessa.

Kälviäinen piti käsitteiden selvittämistä välineenä taidekäsityön tuotteiden arvioimisen kriteerien paljastamiselle. Tämä perustuu siihen, että tuotteen luokittelu tietyn käsitteen alle on jo sen arvioimista. Kälviäisen lähtökohtana oli taidemaailman käsite. Sen mukaan taidekäsityö on tekemisissä niiden alueiden kanssa, joista se haluaa erottua tai samaistua, siksi taidekäsityön *kentän rajojen tutkiminen* on sitä koskevien sääntöjen selvittämistä.⁷⁴ Joten se, mikä määrittely liitetään esim. kirjontatyöhön vaikuttaa, mitä piirteitä siinä korostetaan ja millaisen statuksen teos saa. Jos kirjontatyötä pidetään käsityönä, se nähdään hyötyä korostavana käyttötuotteena ja työn tekniseen suoritukseen kiinnitetään erityistä huomiota. Kirjontatöiden aiheet tulkitaan dekoraatioina, valmiina malleina, joita on vain sovellettu käyttöönsä sopivaksi. Jos taas kirjontatyötä pidetään taideteoksena, siinä korostuu sisältö eli tekijä on valinnut kyseisen mallin ilmaistaakseen sillä jotakin.⁷⁵ Tällaisessa arvoasetelmassa unohdetaan, että taidekin edellyttää teknistä taitoa ja käsityöhön kuuluu esteettisiäkin valintoja. Arvottamista voidaan selittää muo-

on itsenäistä. Kasvimorfologisten teorioiden kohdalla vaikutteet ovat olleet pikemminkin Saksasta Englantiin päin. Waenerberg 1992, 65, 92.

⁷³ Ringbom 1980, 204-205. Myös Frickin mukaan käsityöllä (slöjd) tarkoitettiin sata vuotta sitten materiaalin sekä käsityöllistä että teollista muuntamista. Frick 1978, 12.

⁷⁴ Kälviäinen 1996, 11-12.

⁷⁵ Parker 1984, 5-6 ja 12.

toilun historiallista kehitystä tarkastelemalla. Pyrinkin liittämään Churbergin käyttämät käsitteet historialliseen taustaan. Käsitteiden merkityksien selvittäminen pohjautuu myös vertailuun Ruskinin, Morrisin, von Falken ja Semperin kirjoitusten kanssa.

Muotoilun suhde taiteeseen ja käsityöhön on keskeinen asia muotoilun historiassa. *Muotoilua*, jolla tarkoitetaan toimintaa, jossa ihminen saa jonkin materiaalin avulla aikaan ympäristön muutoksia tekemällä kauniita, toiminnallisesti ja teknisesti päteviä tuotteita, on sekä käsityöllinen että teollinen valmistaminen. Sanaa muotoilu kuitenkin vierastetaan käsityön yhteydessä ja se liitetään pikemminkin taiteellisuutta ja massatuotantoa korostavaan taideteollisuuden käsitteeseen.⁷⁶ Käsityötä, tarkemmin sanottuna taidekäsityötä, on totuttu pitämään vain modernin muotoilun kehitysvaiheena. 1800-luvun loppupuolella asetettiin tavoite ns. kaunotaiteen ja sovelletun taiteen yhdistämisestä, jolla haluttiin taideteollisuudesta enemmän taiteenkaltaista ja käsityöstä erottuvaa toimintaa.

Taiteen ja käsityön erottaminen toisistaan on lähtöisin renessanssin ajasta. Sen taustalla oli yleinen kulttuurin toiminta-alueiden eriytyminen esteettinen-ekspressiiviseen, moraalinen-käytännölliseen ja kognitiivinen-teoreettiseen. Tuolloin käsityö sai vähättelevän merkityksen fyysisenä työnä, joka ei vaadi niin suurta henkistä panosta kuin taide. Taiteilijan työskentelyyn liitettiin luovuus, älyllisyys ja yksilöllisyys. *Brent C. Brolinin* mukaan jako kauneutta luoviin taiteilijoihin ja käytännöllisyyden ohjaamiin käsityöläisiin vakiintui Kantin taideteorian myötä 1700-luvun lopussa, jolloin kaunotaiteet saivat älyllisen pohjan taidefilosofiasta. Kant "vapautti" taiteen kaupan ja kasvaneen keskiluokan huonona pidetyn maun vaatimuksista neroutta ja originaaliutta korostamalla. Muotoilu, joka tulkittiin epä-älylliseksi dekoraatioiden tekemiseksi, jäi alttiiksi keskiluokan runsasta naturalistista koristelua arvostavalle maulle. Se, että taiteilijat eivät olleet kiinnostuneita suunnittelusta ja tehtaissa suosittiin vanhojen mallien kopiointia, näkyi tuotesuunnittelun alhaisena tasona. Englannissa 1830-luvulla alkaneessa taideteollisuusreformissa pyrittiin parempaan tasoon tekemällä muotoilusta koulutuksen ja arvostuksen suhteen enemmän taiteenkaltaista. 1900-luvulla taideteollisuuden käsitteessä onkin korostunut taiteellisen suunnittelun erillisyyden tuotteen valmistamisesta ja käyttöyhteydestä.⁷⁷

⁷⁶ Anttila 1993, 13-14 ja 27.

⁷⁷ Brolin 1985, 8-10, 42 ja Wiberg 1996, 214, 228-230.

1.2. Churbergin suunnittelun kentästä käyttämät käsitteet

Churbergin suunnittelun alueesta käyttämien sanojen määrä on suuri. Esimerkiksi Hampurin teollisuusnäyttelyä koskevassa kirjoituksessa esiintyvät seuraavat sanat: *industriutställning, konstflit, konstindustri, konst och handtverk, konsthandt-verket, konstslöjd* ja lainausmerkeissä saksankieliset ilmaukset *Gewerbe-Museum* ja *Gewerbe-Schule*.⁷⁸ Näiden lisäksi hän käyttää sanoja *slöjd, hemslöjd, folkslöjd, allmogearbete, fabriks- och handtverksindustri, konstprydnad* sekä vuoden 1879 kirjoituksessaan suomenkielisiä vastineita: *käsityö, teollisuus, kotiteollisuus ja taideteollisuus*. Tekstiilisuunnitteluun ja sen kuulumiseen nimenomaan naisille hän viittaa ilmauksilla: *naisten käsityöt, den qvinliga hemslöjden / konstslöjden, nutida qvinlig slöjd* sekä käyttämällä sanaa *textil* ja tekstiilitekniikoiden nimityksiä.

Osa sanoista vaikuttaa synonyymeiltä kuten *slöjd* ja *handtverk* sekä *konstflit* ja *konstindustri*. Tosin huomiota herättää se, että hän käyttää Suomen Taideteollisuusmuseosta nimitystä *konstflitens slöjdmuseet*, mutta nimeää vastaavat ulkomaalaiset instituutiot taideteollisuusmuseoiksi.⁷⁹ Sanan *konstflit* käyttäminen esim. South Kensington Museumin vanhoista italialaisista ja itämaisistä esineistä viittaa mahdollisesti siihen, että Churberg käytti toisinaan käsitettä *konstflit* erotuksena uudempaa esinetuotantoa tarkoittavasta *konstindustri*-sanasta.⁸⁰ Joissakin yhteyksissä käsite *industri* vastaa Ringbomin huomion mukaisesti sekä käsityöllistä että teollista valmistamista, mutta joskus Churberg myös erottelee nämä toisistaan, kuten ilmauksessa *fabriks- och handtverksindustri*. Käyttäessään sanaa *industriutställning* esimerkiksi Hampurin näyttelyn yhteydessä hän viittaa sillä myös taideteollisuuteen. *Slöjd*-sanan käyttö ei mielestäni viittaa taidekäsityöhön, vaan hän käyttää sitä erottamaan *konst-etuliitettä*. Taide-etuliitteen lisääminen sovelletun taiteen tekniikoihin ja käyttötuotteisiin yleistyi esteettisen liikkeen aikana 1870-80-luvuilla. Se liittyi suunnittelun taiteenkaltaisuuden korostamiseen.⁸¹ Churbergin kirjoituksissa taide-etuliitteen käytön yleistyminen näkyy tekstiilitekniikoiden kohdalla esim. sanoissa *konststickning* ja *konstväfnad*.

⁷⁸ Churberg, *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889.

⁷⁹ Churberg, *Finsk konstflit*. Finland 1.6.1887.

⁸⁰ Churberg, *Om konstindustri. II*. Finland 31.1.1889.

⁸¹ Aslin 1969, 13.

2. Taideteollisuus - taiteen ja käsityön yhteys

2.1. Tulkinnan lähtökohdista

Taideteollisuuden käsitteen kehittyminen on kiinnostusta herättävä aihe. Syntyprosessin purkamisessa on keskitytty Arts and Crafts -liikkeen perustana oleviin käsityksiin, joita on tulkittu akselilla teollinen massatuotanto vastaan käsityöllinen valmistaminen. Tämä näkökulma perustuu *David Pyen* mukaan Ruskinin ja Morrisin näkemyksien väärinymmärtämiseen. He ihannoivat keskiaikaa ja sitä edeltänyttä aikaa puhtaan käsityön periodina. Tästä yleistyi käsitys, että kaikki työ olisi ennen tehty ilman koneita ja koneet olisivat käsityölle haitallisia. Pye painottaa, että sanat käsityö ja käsintehty tulee nähdä historiallisina tai sosiaalisina eikä teknisinä termeinä.⁸² Tämän perusteella sanaa taideteollisuus ei tulisi ymmärtää vain teollisena massatuotantona, koska se on historiallinen termi vaiheelle, jolloin taiteen ja teollisuuden / käsityön haluttiin yhdistyvän. Sanoja taidekäsityö ja taideteollisuus voidaan pitää 1800-luvun lopun kirjoituksissa samaa tavoitetta (yhteyttä) ajavina.

Koneiden vastustamisen sijasta käsityö merkitsi Morrisille työtä ilman työnjakoa. Työn jakautumisessa oli kyse tuotteen suunnittelun ja valmistamisen erottamisesta toisistaan, mikä tapahtui sekä teollisessa että käsityöllisessä tuotannossa 1700-luvulla. Tuotesuunnittelu muodostui uudeksi ammatiksi, kun teollisuuden mittakaavan saaneissa ja pienemmissäkin työpajoissa käsityöläiset eivät enää voineet hallita koko työprosessia. Aikalaiset näkivät työnarvon alhaisuuteen syyllisen koneissa ja massatuotannossa. *Pevsnerin* laajasti luettu teos *Pioneers of Modern Design* toisti aikalaisen näkemyksen koneiden tuhoavasta vaikutuksesta taiteelle ja käsityölle.⁸³

Taideteollisuuden syntyprosessin pohtimisessa tulisi *Ingeborg Glambekin* mielestä lähteä käsityö ja teollisuus -asettelun sijasta tarkastelemaan käsitystä taiteen roolista. Arts and Crafts -liike on yhteydessä puhtaan taiteen kannattajien ja taiteen sosiaalista ja moraalista vastuuta korostavien teorioiden vastakkainasetteluun. Oleellisena osana taideteollisuuden syntyä tulisi tarkastella myös maun käsitettä, koska huono maku tulkittiin sosiaalisten perusarvojen rappioitumisen oireena. Arts and Crafts -liikkeessä uskottiin, että taide pystyy kantamaan sosiaalisen vastuunsa vain yhdistettynä käsityöhön. Siksi 1800-luvun lopun suunnittelun teoriaa ei tule tarkastella vain taiteellisena toimintana, vaan pitää lähtökohtana uskoa taiteen, tieteen ja moraalin väliseen yhteyteen.⁸⁴

⁸² Pye 1968, 9-12.

⁸³ Forty 1986, 42-45.

⁸⁴ Glambek 1991, 74.

2.2. Taideteollisuuden synty Churbergin ilmaisemana

Churbergin käsitys taideteollisuuden muodostumisesta ilmenee parhaiten neliosaisesta kirjoituksesta *Om konstindustri I-III* ja *Konstindustri i Finland III* (1889). Aiheet, joista hän on koonnut kirjoituksensa kokonaisuuden, ovat taideteollisuuden määrittelemine ja määritelmän suhde ihmislouenteen tarpeisiin, taideteollisuuden synty ja sen yhteys koti-teollisuuteen sekä taideteollisuuden nykytilanne Englannissa ja Suomessa. Osansa kirjoituksesta muodostavat myös pohdinta hyvästä mausta, taideteollisuusmuseoiden kansal-listen kokoelmien roolista ja tuotesuunnittelijoiden työn vaatimuksista. Churberg on saattanut huomata tarpeen pohtia, mitä taideteollisuudella tarkoitetaan, kuunnellessaan erästä kokousta, jossa ehdottiin käyttöesineiden suunnittelua nuorten arkkitehtien työllis-tämiseksi. Ainakin hän aloittaa kirjoitussarjansa referoimalla kokouksen kulkua.

Churberg pitää ainoastaan taideteollisuuden käsitettä uutena asiana. Uusi sana ilmenee instituutioiden, koulujen ja museoiden sekä lehtien nimissä. Hän kirjoittaa: *"Mutta se on vain käsite, joka on uusi, asia itsessään on vanha, yhtä vanha kuin ihmiskunta."* Hän nimittää taideteollisuutta *"Esineen kulttuuriksi"* ja toteaa että se *"ei ole korkeamman ja hienostuneen esteettisen sivilisaation tarve: se on ihmislouenteessa oleva tarve."*⁸⁵ Käsitteelle taideteollisuus on Churbergin mielestä olemassa moderni tulkinta, mutta itse-asiassa se on ollut olemassa kansan parissa metalli-, puu-, nahka- ja tekstiilitöinä jo kau-an. Näistä *kotiteollisuuden* tuotteista hän tarkoittaa sellaisia, joista ilmenee *"kauneuden ja harmonian tunne"*.⁸⁶ Uusi käsite on kuitenkin tarpeen, sillä taideteollisuuden *"arvos-tus on palautettava tietoisemmalla ja harkitsevammalla tavalla kuin ennen"*. Churbergin mukaan taideteollisuus on turmeltunut 1800-luvulla tai pikemminkin on jopa pyritty tu-lemaan toimeen ilman sitä. Tähän hän pitää syynä kasvavaa massatuotannon tarvetta. Se on hoidettu koneiden avulla tehokkaasti, mutta täysin sieluttomasti.⁸⁷

Taideteollisuuden käsitteen sisällössä on Churbergin mielestä taideteollisuutta ja koti-teollisuutta yhdistäviä piirteitä ja se on vastakkaista tietynlaiselle teolliselle massatuo-tannolle. Churbergin tarkoittama merkitys avautuu myös tarkastelemalla hänen ver-taustaan ihmislouenteeseen: Teollisessa massatuotannossa hallitsee taloustiede, joka *"on opettanut ihmiset erottamaan hyödyllisen ja tarkoituksenmukaisen taiteellisesta, ja opettanut, että viimeksimainittu pitää heittää pois ylimääräisenä ja hyödyttömänä, koska se vaatii enemmän aikaa ja rauhaa työlle kuin pelkkä konetyö."* Toisen tieteen, psykologian mukaan hyödyllisen ja taiteellisen erottaminen näkyy esineiden ulkonäössä

⁸⁵ Churberg, *Om konstindustri. I. Finland* 24.1.1889.

⁸⁶ Churberg, *Konstindustri i Finland. III. Finland* 2.2.1889.

⁸⁷ Churberg, *Om konstindustri. II. Finland* 31.1.1889.

järkevyytenä ja latteutena. Pelkästään tarkoituksenmukaiset tuotteet tai rakennukset eivät tyydytä ihmisten mielikuvitusta tai ota huomioon näitä tarpeettomina pidettyjä lahjoja. Churberg käyttää siis psykologiassa saavutettuja tuloksia ihmisluonteesta perusteluna taideteollisuuden olemassaololle. Hän korostaa, että mielikuvituksella ja ilon tarpeella on taloudellisillekin tavoitteille suuri merkitys. *"Tavoitteeksi tuleekin sen tilanteen löytäminen, joka tekee oikeutta sekä taloudelle että mielikuvitukselle; sillä kumpaakaan ei haluta menettää."* Tässä tavoitteessa on hänen mielestään onnistuttu Englannissa South Kensington -taideteollisuusinstituution avulla. Englantilaisen taideteollisuuden nousu johtavaan asemaan on osoitus siitä, että mielikuvitus ja kauneus työssä eivät ole taloudelle vahingoksi.⁸⁸

Kotiteollisuuden ja taideteollisuuden rinnastaminen samaa asiaa, mutta eri aikakautta tarkoittavina nimityksinä, selittyy tarkastelemalla, miten Churberg kirjoittaa vanhojen esineiden synnystä. Hän korostaa, että olisi väärin luulla, että ennen taideteollisuuden aikakautta esineiden teossa olisi huomioitu ainoastaan käyttöominaisuudet. *"Päinvastoin ihminen on varhaisista ajoista lähtien tuntenut tarvetta, että kaikkien hänen tekemiensä ja valmistamiensa esineiden pitää puhutella häntä välittömästi ulkonäöllään, osaksi koristelun kautta, osaksi sen kautta, miten muoto ilmaisee käytön."*⁸⁹ Samalla tavoin taideteollisuudessa halutaan yhdistää hyödyllinen ja kaunis. Hän kuvaa keskustelua, jossa arkkitehtuurin opettaja oli kuulijoiden yllätykseksi todennut, että teekannun suunnittelu olisi hänelle aivan liian vaikea tehtävä. Tuotesuunnittelussa pelkkä taiteellinen koulutus ei ole riittävä, koska esineen on vastattava käytön asettamia vaatimuksia. Kotiteollisuuden näkeminen taideteollisuuden idean edeltäjänä selittyy myös perinteisen käsityön esikuvallisella roolilla. Churbergin mielestä suomalainen taideteollisuus sanan todellisessa merkityksessä toteutuu vasta sitten, kun suunnittelu pohjautuu muinaisajan yksinkertaisten muotojen tuntemukseen.⁹⁰ (Käsittelen tätä Churbergille keskeistä taideteollisuuden piirrettä luvussa V.)

Taideteollisuutta on siis Churbergin mukaan sellainen työ, jossa mielikuvitus ja tunne yhdistyvät käytännöllisyyteen. Näin hän ilmaisee taiteen ja teollisuuden / käsityön yhdistymisen tarpeen. Hän käyttää näitä sanoja ilmauksessa: *"--- taide tai tyyli löytää jälleentiensä asuntoihimme ja antaa käsityölle muuttuneen suunnan"* sekä lauseessa: *"---eurooppalaisessa kehityksessä on usein menty jo niin pitkälle, että enää ei tiedä, missä "käsityö" loppuu ja "taideteos" alkaa."*⁹¹ Sanapari "taide tai tyyli" herättää

⁸⁸ Churberg, *Om konstindustri. II.* Finland 31.1.1889.

⁸⁹ Churberg, *Om konstindustri. I.* Finland 24.1.1889.

⁹⁰ Sama.

⁹¹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden... III.* Finland 3.10.1888 ja *Är allt som sig bör?*

huomiota. Churberg käyttää *Finsk Ornamentik* -artikkelissaan tyylistä määritelmää: "*kokonaisen kulttuurikauden kauneusihanteen ilmaus*". Hän keskittyy kuitenkin vain pohdintaan kansallisesta tyylistä, mikä ei avaa ko. ilmauksen merkitystä. Tulkintaan löytyy apua ilmauksesta, jota Churberg käyttää kuvatessaan Hampurin teollisuusnäyttelyä: "*---vastuullisuus, täsmällisyys, oikea tyyli, yhdellä sanalla sanoen taideteollinen puhtaus ---*"⁹² Churberg halusi ehkä ilmaista, että taiteen yhdistäminen käsityöhön / teollisuuteen ei tarkoittanut ajan teoreettisessa kirjoittelussa vain esteettisten arvojen korostamista. Esine on taideteollisuutta ainoastaan silloin, kun se on tyyliään oikea. Tätä voidaan verrata von Falken määritelmään. Hänen mukaansa esineellä on tyyli, kun se vastaa täysin esineen ideaa, tehtävää. Tyyli ei sisällä vain kauneusarvoja, vaan myös tarkoituksenmukaisuuden sekä materiaalin ja tekniikan vaatimusten toteuttamisen.⁹³ Semper määritteli tyylin perusidealalle taiteellisesti merkittävän ilmaisun antamiseksi. Tyyli ei ole vain jotain lisättyä, vaan kokoajan prosessissa mukana oleva asia. Tyyliin vaikuttavat sekä materiaaliset ja tekniset keinot että aikakauteen, kansallisuuteen ja yksityiseen henkilöön liittyvät voimat.⁹⁴ Semperin ja von Falken mukaan tyyli tekee käsityöstä taidetta. Churberg on ehkä pyrkinyt tämän näkemyksen ilmaisemiseen kirjoittaessaan, että taide tai tyyli muuttavat käsityön.

2.3. Churbergin näkemys suomalaista ja kansainvälistä taustaa vasten tarkasteltuna

Churbergin tulkinta taideteollisuudesta taiteen ja käsityön / teollisuuden yhteytenä oli yleisesti toistettu määritelmä. Se ei ollut Suomessakaan uusi määritelmä 1880-luvulla. Taideteollisuuden läpimurto Suomessa on sijoitettu 1870-luvulle. Ringbomin mukaan Estlanderin 1870-luvulla esittämät kommentit eivät kuitenkaan olleet pääperiaatteiltaan uusia jo vuosisadan puolivälissä julkaistuihin kirjoituksiin verrattuna. Taideteollisuuden ympärillä käyty keskustelu kosketteli samoja teemoja kuin Churbergin kirjoituksissa: 1. Taideteollisuuden kautta haluttiin korkeamman, idealistisen taiteen ja käytännöllisemmin suuntautuneen teollisuuden yhdistyvän. 2. Taideteollisuus ymmärrettiin demokraattisen yhteiskunnan palvelijana ja sen uskottiin vaikuttavan yleiseen makuun ja kansan kasvattamiseen. 3. Kansallisen taideteollisuuden edistämiseksi pyrittiin tasapainottamaan viennin ja tuonnin suhdetta.⁹⁵

Finland 6.6.1889.

⁹² Churberg, *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889.

⁹³ Von Falke 1885, 165.

⁹⁴ Mallgrave 1996, 206-207, 218.

⁹⁵ Ringbom 1980, 201-203. Ringbomin tarkastelemat kirjoitukset ovat lehdistä *Teknologien* (1845-48), *Teknisk Tidskrift* (1853-54) ja *Mönsterblad för Handtverkare* (1855).

Leena Maunulan käsitykseen pohjautuen Churbergia on totuttu pitämään kansainvälisen, Estlanderin edustaman taideteollisuuspolitiikan vastustajana. Tämä käsitys on pohjattu siihen, että Churberg toimi voimakkaasti kotimaisen käsityön esikuvallisuuden puolesta, kun taas Taideteollisuusyhdistys ja Estlander kannattivat kansainvälisiä malleja.⁹⁶ Mielestäni edes sitä, että Churberg oli kansallisten mallien puolella, ei voida pitää kansainvälisen taideteollisuusliikkeen vastustamisena (ks. luku V). Vastakkainasettelu on perusteeton varsinkin silloin, kun Churbergin kirjoituksia taideteollisuudesta verrataan Estlanderin näkemykseen. Liberaali vastaan fennomaani -asetteluun perustaminen on lienee ainoa syy tämän tulkinnan syntymiselle. Estlanderin vuodelta 1871 oleva kirjoitus *Den finska konstens och industrins utveckling hittills och hädanefter* ja Churbergin *Om konstindustri* -kirjoitukset edustavat kumpikin aikansa taideteollisuuskeskustelun yleistä linjaa. Niissä taideteollisuus nähdään taiteen ja käsityön / teollisuuden tarpeellisenä yhdistäjänä, koska ilman käytännöllistä tavoitetta taide eristyisi vain eliitin etuoikeudeksi. Estlanderin yhdistää taideteollisuuden synnyn *"yhteen ajan suurimmista sosiaalisista ongelmista, kysymykseen työläisistä"*. *"--- heidän toivottomaan koneiden ja rahan ohjaamaan elämäänsä taide tarjoaa turvapaikan, jossa käsityö löytää jälleen korkean arvonsa ja työläisen ei enää koskaan tarvitse olla koneiden hallitsemana."* Taideteollisuuden kautta taide siis palauttaa käsityöläisen arvon ja toimii kansan maun ja hyvinvoinnin nostajana. Von Falkeen pohjautuen Estlander pitää käännekohtana Lontoota vuonna 1851. Myös Estlanderin mielestä kotimaista tuotantoa pitää tukea huonoa ulkomaista makua vastaan. Estlander painottaakin taidekäsityön ja -teollisuuden merkitystä ennen kaikkea elinkeinomahdollisuuksien lisäämisen takia.⁹⁷

Gottfried Fliedlin tutkimus Wienin taideteollisuuskoulusta vuosina 1867-1918 antaa kattavan kuvan taideteollisuuskeskustelusta saksankielisillä alueilla. Hän pohtii aihetta otsikoiden *Kunst und Industrie* ja *Industrie als Kunst* alla. Taiteen ja teollisuuden yhdistämisen tavoite puettiin yleisesti kritiikkiin "maun rappiosta". Se liitettiin teollistumisen aiheuttamaan ammattien muuttumiseen, suunnittelun ja toteuttamisen eriytymiseen. Esimerkiksi Semper syytti vallitsevasta tilanteesta mekanisointumista, koneiden käyttöä sekä uusien tuotannon ja kuluttajan välissä olevia voimia. Työnjako oli johtanut siihen, että taideteoksen syntyyn tarvittavaa ymmärrystä ja tunnetta toimintojen välillä olevista suhteista ei ollut tuotteen suunnittelijoilla eikä valmistajilla. Teollisten tuotteiden huono taso johtuu siis siitä, että yksityisen ihmisen inhimilliset voimat eivät pääse vaikuttamaan tuotantoon kuten käsityössä. Semper halusi taiteen ja teollisuuden yhdistämisellä kiinnittää huomion tuottajien, taiteilijoiden ja käsityöläisten subjektiiviseen puo-

⁹⁶ Ks. esim Viljo 1987, 60.

⁹⁷ Estlander 1871, 16-25, 48-53, suora lainaus s. 48. Ks. myös Ringbom 1980, 205-211.

leen. Yhtäläillä hän korosti myös materiaalin ominaisuuksien huomioimista. Käsityöllisessä valmistamisessa oli kunnioitettu paremmin materiaalia, koska muoto oli aina ollut lähtöisin sen ominaisuuksista.⁹⁸

Fliedlin mukaan teollisuuden käsitteeseen, jolla tarkoitettiin myös ammattia, elinkeinoa, liitettiin mukaan yksilöllisten kykyjen kehittämisen mahdollisuus. Se liittyi haluun vapautua kapitalistisen tuotannon ja tarpeisiin keskittyvän porvarillisen yhteiskunnan määrittämästä teollisuus-käsitteestä. Mahdollisuus keskittyä yksilöön johtui myös siitä, että Itävallassa teollistuminen oli vähäisempää, ja taideteollisuus siksi enemmänkin "taide ja käsityö" -orientoitunutta. Käsitykseen taideteollisuuden roolista vaikutti taidekasvatustiike, josta Fliedl ottaa esimerkiksi *Pestalozzin* kirjoitukset. Työn haluttiin perustuvan yksilöllisyyteen ja muodostuvan ruumiillisesta ja henkistä puolesta sekä "taidevoimasta" (Kunstkraft). Taidevoimalla ei tarkoitettu vain esteettisyyttä, vaan se oli taiteen ja käsityön / teollisuuden / tuotannon yhteistoimintaa työssä. Elitistinen taidekäsitys haluttiin korvata taiteella, joka on hyödyllistä ja luo mahdollisuuden yksilön vapauteen. Taiteen rooli yhteishyväne eikä yksinoikeutena liittyi myös optimismiin kaikkien yhteiskuntaluokkien sovinnosta, tasa-arvosta. Tuotannon sisällä haluttiin vallitsevan sovinto yksilöllisestä, kulttuurisesta ja taloudellisesta vapaudesta.⁹⁹

3. Taiteen rooli

3.1. Hyödyllinen taide

L'art pour l'art -ajatusta kohtaan esitetyn kritiikin tarkasteleminen on Glambekin mielestä oleellista Arts and Crafts-liikkeen ymmärtämiselle. Siksi analysoitaessa Churbergin yhteyttä aikansa muotoilukeskusteluun on tarpeellista tutkia, mitä Churberg kirjoitti taiteen roolista. Tässä yhteydessä kiinnostus suuntautuu taiteen rooliin nimenomaan tuotesuunnittelussa, mutta kokonaiskuvan saamisen kannalta on hyvä tarkastella myös pohjoismaisia taidesuuntauksia 1880-luvulla. Samoin tähän liittyvät myös kysymykset hyvän maun kasvatuksesta, taiteellisesta koulutuksesta ja siitä, kenelle se suunnataan.

Näyttäisi siltä, että Churberg hyväksyi vain tietynlaisen roolin taiteelle tuotesuunnittelussa ja hänestä oli myös tarpeellista puolustella taiteen asemaa. Churberg korosti esteettisiä valintoja oleellisena osana suunnittelua. Hän ei kuitenkaan oikein pitänyt ajatukses-

⁹⁸ Fliedl 1986, 45-46 ja Semper 1989, 184-188.

⁹⁹ Fliedl 1986, 46-49 ja 94-95.

ta, että työn taiteellinen puoli oli pitänyt nostaa erityiseksi päämääräksi 1800-luvun taideteollisuudessa. Tilanne oli ollut ihanteellisempi varhaisemmassa käsityössä, jossa ei käsitetty olevan erillistä taiteellista puolta. Millainen rooli taiteella sitten tuli olla? Hän kirjoittaa: "*--- jos taide ei ymmärrä solmia liittoa todellisuuden kanssa, ei siitä koskaan tule sellaista voimatekijää elämässä kuin sen pitäisi olla.*" Churbergin mielestä tuotesuunnittelussa taide ei saanut olla olemassa vain itsensä vuoksi. Hän halveksii tällaista suunnittelua kuvaten sitä sanoilla: "*puhdas nerous ilman käytännöllisyyttä ja hyödyllisyyttä*". Arkikäytössä olevat esineet eivät saaneet olla käyttökelvottomia nerouden ilmauksia.¹⁰⁰

Oliko suunnittelun teoriassa esitetty vaatimus sosiaalisiin ja moraalisiin arvoihin pohjautuvasta ja niitä levittävästä taiteesta sitten jotenkin poikkeava 1880-luvun taidekäsityksestä? Glambek kutsuu Arts and Crafts -liikettä konservatiiviseksi, koska se vastusti uutta taidekäsitystä. Taidefilosofiassa oli tapahtunut radikaali ajatustavan muutos, kun taiteen omat sisäiset lait oli nostettu ulkoisia tekijöitä tärkeämmiksi. Taidehistoriallisessa kirjoittelussa 1800-luvun lopusta onkin korostunut nimenomaan impressionismin rooli. Realistit olivat kuitenkin ensimmäisiä, jotka alkoivat pyrkiä taiteen autonomiaan vaatimalla, että tulee kuvata vain sitä, mikä voidaan nähdä. Suomessa, kuten muissakin Pohjoismaissa 1880-luvulla impressionistien teoksia paheksuttiin eivätkä puhdasoppiset naturalistitkaan saaneet osakseen sympatiaa. Vuosikymmenen tunnussanana oli "ulkoilmamaalaus" (objektiivisuuteen pyrkivä värin ja valon kuvaaminen), mutta taiteen pyrkimystä kuvattiin myös sanalla "todellisuus". Taiteella oli edelleen kiinteä suhde elämään. Taiteilijan tuli kuvata todellista elämää ja luonnon olemusta sekä etsiä aiheensa oman kansan elämästä. Tätä pohjaa vasten taide taiteen vuoksi -ajatuksen vastustaminen ei vaikuta niinkään vanhoilliselta kuin ajalleen tyypilliseltä reaktiolta.¹⁰¹

Tavoite taiteen yhdistämisestä käsityöhön ja teollisuuteen näyttää herättäneen myös vastustusta. Ainakin Churberg on halunnut puolustaa "ylellisyystuotteiden" tarpeellisuutta. Churberg ottaa esimerkeiksi ylellisyystuotteista Englannin kuninkaallisissa juhlallisuuksissa tarvittavat esineet. Hänestä on luonnollista, että työläinen ei ehkä ymmärrä taidetuotteiden merkitystä, ja että rikkaamman yhteiskuntaluokan hyväksi ahertavat työntekijät saattavat vaikuttaa orjuutetuilta. Churbergin mielestä tässä ei kuitenkaan ole kyse työläisten riistosta. Hän korostaa, että taidetuotteiden tekeminen ei suinkaan ole moraalisesti väärin. Päinvastoin päivittäisen toimeentulon lisäksi ylellisyysesineet tuovat työntekijän kotiin "*taidetaitoa*" (konstskickligheten). Taiteellisuus tuotesuunnittelun yhtey-

¹⁰⁰ Churberg, *Om konstindustri I*. Finland 24.1.1889.

¹⁰¹ Glambek 1991, 74 ja Ringbom 1985, 7-16.

dessä tulee hänen mielestään "oikeutetuksi hienostumisen, makukasvatuksen ja tyylin kehittymisen takia". Taiteella on myös merkittävä rooli teollisten tuotteiden parantajana.¹⁰² Kansanvalistusseuran kalenteriin tekemässään kirjoituksessa Churberg pohtii taiteen roolia näin: "Tämä koristaminen ei tarkoita yllisyyttä, vaan jonkunmääräinen, kauneusaistia osoittava, huolenpito vaatteistamme ja asunnostamme on aina oikeutettu ja tekee joka tilasta hyvän vaikutuksen. Se herättää meissä aavistuksen siitä, että myös sisällinen ihminen on hoidettu ja kaikenmoisilla hyvillä ominaisuuksilla varustettu soveltuakseen siistiin ympäristöön."¹⁰³

Churbergin mielestä taiteen rooli ei siis ole vain esteettinen, vaan taiteellisuus edustaa myös kaikkia hyviä henkisiä arvoja. Tässä kohdassa Churbergin ja Morrisin ajattelua vertaillen on havaittavissa merkittävä samanlaisuus. Yhteinen piirre on näkemys siitä, että tuotteen tärkein merkitys ei ole sen esteettisissä ominaisuuksissa, vaan moraalisissa piirteissä, jotka ilmenevät valmistajan ja käyttäjän tunteissa. Luennossaan *Art of the People* (1879) Morris kritisoi koneiden ja tylsyyden hallitsemaa päivittäistä työtä verraten sitä keskiaikaiseen työhön, jonka hänen mielestään teki miellyttäväksi päivittäinen taiteen luominen, esteettisen puolen osallisuus työssä. Morris kritisoi myös taiteen tilaa: suurin osa ihmisistä on menettänyt kosketuksensa taiteeseen ja käyttötaiete, joka eniten vaikuttaa kansan makuun, huononee koko ajan taloudellisen hyödyn tavoittelun takia. Morris vastusti Ruskinin esikuvan mukaisesti "taidetta vain taiteen vuoksi" pitäen todellisena taiteena vain sellaista, joka on yhteydessä kansaan ja arkielämään. Vain tällainen taide - taidekäsiyö - voi toimia keinona nostaa arkipäivän elämän tasoa, koska taiteen osallisuus työssä luo kauneuden kautta onnellisuutta. Morris määrittelikin taiteen "työssä koetun mielihyvän ilmaukseksi".¹⁰⁴ Morrisille ja Churbergille on siis yhteistä korostus taiteellisen puolen tärkeydestä työssä ja siitä, että taide eli luova panos työssä luo mielihyvää ja vaikuttaa yleisön makuun.

Churbergin kirjoituksista ei kuitenkaan ole havaittavissa Morrisille keskeistä sosialistista näkemystä. Konttisen mukaan sosialismi edusti Churbergille "vierasta, ihanteetonta ja kyynistä arvomaailmaa". Churberg ei halunnut Morrisin tavoin yhteiskunnan rakenteen muutosta.¹⁰⁵ Morrisin mielestä käyttöesineiden esteettistä tasoa ei voi nostaa erillisenä elämänalueena. Esteettinen uudistus voi tapahtua vasta kun poliittinen muutos on toteu-

¹⁰² Churberg, *Finsk konstflit*. Finland 1.6.1887.

¹⁰³ Churberg, *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

¹⁰⁴ Morrisin luento *Art of the People* julkaistiin viisi Morrisin luentoa sisältävässä kokoomassa *Hopes and Fears for Art* vuonna 1882. Löytyy teoksesta Taylor 1987, 395-410.

¹⁰⁵ Konttinen 1994, 147.

tettu.¹⁰⁶ Arts and Crafts -liikkeessä huono maku ja laatu tulkittiin sosiaalisten perusarvojen rappioitumisen oireeksi. Morrisista lähtien muotoilussa onkin vaikuttanut ajatus, että suunnittelun erinomaisuus voidaan turvata tasa-arvoisen yhteiskunnan kautta. Tämä marxismiin pohjautunut ajatus muuttui neutraalimmaksi funktionalismissa, joka perustui ajatukseen, että muotoa eivät määrää subjektiiviset mieltymykset, vaan objektiiviset tekijät kuten funktio ja materiaalin ominaisuudet. *Jan Michlin* mukaan tämä ihanne ei kuitenkaan toteudu käytännössä. Yhteiskunnassa, jossa ei ole kilpailua, mikään ei pakota erottumaan muista ja parantamaan laatua.¹⁰⁷

3.2. Taidekasvatuksella kohti hyvää makua ja taiteellista suunnittelua

Churberg pitää valitettavana, että ainoastaan kuvataiteille on annettu niin suuri painoarvo esteettisessä kasvatuksessa ja että teollisuudessa ja käsityössä on keskitytty vain ammattitaitoon liittyvien kysymysten ratkaisemiseen, kuten kesto-ominaisuuksien parantamiseen. Käsityöllisessä ja teollisessa suunnittelussa tulisi ymmärtää tehtävät taiteellisemmin. Tähän ei pakota vain eurooppalaisten tuotteiden kanssa käydyssä kilpailussa pärjääminen. Taidekäsityöllä ja taideteollisuudella on velvollisuus vaikuttaa parantavasti ihmisten makuun. Churberg määrittelee maun "*kehittyneeksi tunteeksi kauneudesta ja harmoniasta*". Se on jokaiselle annettu taipumus, joka tarvitsee vaalimista ja harjoittamista. Maulle on luotava tilaisuuksia kehittyä. Siihen teollisuudella ja käsityöllä on muita kulttuurin osa-alueita parempi mahdollisuus, koska ne voivat vaikuttaa arkisessa, jokapäiväisessä elämässä. Churberg huomauttaa myös makukasvatuksessa vaikuttavasta vastavuoroisuuden periaatteesta: parempaan laatuun pyrkivä teollisuus ei saa tukea ostajilta, jotka eivät vastusta tyylittömyyttä, rumia linjoja ja epäharmonisia värejä. Kuluttajien kodeissa vallitseva huono maku "*laskee jopa teollisen kauneuden tasoa*".¹⁰⁸ Churberg kuvaa hyvää makua: "*Teennäisyys, jos käytetään tätä ilmaisua, väsyttää ja kyllästyttää; se on tuoreus, luonnollisuus, omaperäisyys, johon aikamme maku pyrkii*".¹⁰⁹

Tuotteiden esteettinen laatu on tietysti ensisijaisesti riippuvainen suunnittelijan mausta. Churberg käsittelee taideteollista koulutusta kirjoituksessaan *Är allt som sig bör?*, jossa hän kritisoi Taideteollisuus-Keskuskoulussa annettua kukka- ja posliinimaalauksen sekä arkkitehtuuriin liittyvän koristemaalauksen opetusta. Kommentteja, jotka koskisivat ni-

¹⁰⁶ Stansky 1985, 32-33.

¹⁰⁷ Michl 1989, 67-70.

¹⁰⁸ Churberg, *Konstindustri i Finland. III*. Finland 2.2.1889. Makua koskeva kohta toistuu kirjoituksessa *Är allt som sig bör?* Finland 6.6.1889.

¹⁰⁹ Churberg, *Hamburg*. Finland 28.9.1889.

menomaan tekstiilitaiteen opetusta, on vain vähän. Ne liittyvät Churbergin arviointeihin Helsingin Käsityökoulussa tehdyistä teksteistä. Taideteollisuus-Keskuskoulun opetusta koskevat mielipiteet ovat kuitenkin siinä määrin yleispäteviä, että ne antavat kuvan myös siitä, millaista Churbergin mielestä on hyvä tekstiilitaiteen opetus. Piirustuksen-opetuksen järjestämistä Churberg käsittelee lähinnä kansakoulun näkökulmasta, mutta esittää kantansa myös taideteollisesta piirustuksenopetuksesta.

Churberg painottaa taiteellisen koulutuksen tärkeyttä käsityöläisille jyrkällä lausahduksellaan: "*Käsityökoulussa on heitetty pois estetiikan oppikirja!*".¹¹⁰ Tämän kommentin oli aiheuttanut tekstiili, jonka kuvioita ei oltu sommiteltu ollenkaan. Kritiikin kohteeksi joutuivat myös tekstiilit ja posliiniesineet, joiden koristeita ei oltu osattu piirtää. Piirustuksenopetus oli Churbergin mielestä taideteollisen koulutuksen perusta. Taideteollisuus-Keskuskoulussakin pidettiin piirtämistä tärkeimpänä oppisisältönä Estlanderin ajatuksen mukaisesti.¹¹¹ Churberg pääsi kuitenkin moittimaan opetuksen tilaa alarvoiseksi. Siihen täytyi olla syynä jokin muu kuin pula koulutuksen saaneista opettajista. Kirjoituksesta ilmenee hyvien opettajien suuri merkitys. Churberg ei pitänyt ajatuksesta, että koulussa täytyi tyytyä opettajiin, jotka eivät olleet vielä valmistuneita tai jotka eivät olleet erikoistuneet opettamaansa alaan. Opettajiksi tulisi valita myös vain sellaisia, joilla on kehittynyt värisilmä ja hyvä maku.¹¹²

1800-luvun loppupuolella käytiin vilkasta keskustelua piirustuksenopetuksen sisällöstä ja metodeista. Churbergkin osallistui mielipiteenvaihtoon, vaikka hän kokikin seisovansa kaukana pedagogien maailmasta. Kaksi vuodelta 1888 olevaa kirjoitusta osoittavat kuitenkin, että hän oli tutustunut useisiin oppikirjoihin¹¹³ ja tunsii niiden kautta Suomen lisäksi Ruotsin, Saksan ja Ranskan piirustuksenopetusta. Kirjoitukset sivuavat kiistaa, jota käytiin käsivarapiirustuksen ja viivotinpiirustuksen välillä. Churbergin mielestä piirtäminen tuli tehdä ensisijaisesti vapaalla kädellä, viivotinta tuli käyttää vain korjaamisen apuvälineenä. Piirustusvälineiden käyttö opittiin siten hallitsemaan paremmin, mikä mahdollisti myös kehittymisen myöhemmin taiteilijaksi. Opetusmetodeista hän kannatti sellaista, joka perustui silmän ja käden yhteistyöhön. Piirretty muoto, tehiin se sitten esinettä tai kaavalehteä katsomalla, tuli voida selittää käytännöllisesti. Piirtämällä opit-

¹¹⁰ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden... III*. Finland 3.10.1888.

¹¹¹ Viljo 1987, 58.

¹¹² Churberg, *Är allt som sig bör?*. Finland 7.6.1889.

¹¹³ Churberg mainitsee seuraavat oppikirjat ja pedagogit: J. Stenbäckin Linealritningskurs för nybegynnare, Fröbelin ja Stuhlmännin menetelmät, Guido Schreiberin Technisches Zeichnen ja ruotsalaisen arkkitehti Jacobsonin kirjoitukset sekä J.T.A. Heimerdingerin ja H.O. Jessenin nk. hampurilaisen menetelmän. Churberg, *Linealritningen i folkskolan*. Finland 3.3.1888.

tiin muototajua: näkemään oikein, tajuamaan muodon ominaisuudet ja erottamaan oleelliset ja epäoleelliset piirteet toisistaan. Tällaista hän halusi piirustuksenopetuksen olevan taideteolliseen ammattiin kouluttautuvallekin.¹¹⁴

Churberg esittää näkökantansa myös yleiseen tavoitteeseen, että kansakoulujen piirustuksenopetuksen tulee edistää käsityötaitoa ja kotiteollisuutta. Hän vastustaa opetusta, jossa ei otettu huomioon lapsen ominaisuuksia, ja joka oli vain mekaanista harjoittelua. Hän ei lämmennyt ajatukselle, että piirustuksessa tähdättäisiin kykyyn valmistaa jokin puuesine oman työpiirustuksen mukaan. Lapselta sen valmistaminen sujuu hänen mielestään paremmin katsomalla mallia valmiista esineestä kuin omasta piirustuksesta. Churberg haluaa piirustuksen olevan oppiaine, joka kasvattaisi koko persoonaa. Piirtäminen tulisi nähdä osana älyllistä kasvatusta eikä vain matematiikkaa palvelevana kädentaitona. Se on myös tärkeä keino maun ja kauneustajun kehittämisessä. Piirtämisessä pitää olla tilaa tunteille, mielikuvitukselle ja yksilöllisyydelle. Kun ympyrä piirretään esteettisenä esineenä, siitä tulee "*sielukas*", ilmaiseva muoto.¹¹⁵

Churbergin käsitys piirtämisestä yhdistyy esimerkiksi *Uno Cygnaeuksen* näkemykseen työkoulusta, jossa piirustusta opetettiin käsityössä tarvittavana käytännöllisenä suunnittelutaitona, mutta missä oli kyse myös henkisten ja ruumiillisten kykyjen, koko ihmisen kehittämisestä. Taustalla näkyy englantilainen taidekasvatusaate (Ruskin, Morris), jonka mukaan kansan siveellistä tasoa tuli nostaa taiteen avulla ja käyttää kädentaitoja ja taiteellista käsityötä kasvattamisen keinona. Suomessa mm. Estlanderin korostama taloudellinen hyötyajattelu jätti kuitenkin idean taiteen ja käsityön kasvattavasta vaikutuksesta syrjään.¹¹⁶ Churberg poikkeaa Estlanderin hyötyajattelusta korostamalla piirtämiseen liittyviä tunteita, mielikuvitusta ja yksilöllisyyttä. Vaatimalla tällaista opetusta Churberg edeltää vuosisadanvaihteessa tapahtunutta muutosta. Siihen liittyi uusi näkemys ihmisestä tunteiden, mielikuvituksen ja empiiristen havaintojen pohjalta toimivana yksilönä. Opetuksessa tämä näkyi luonnon havainnointina ja itsenäiseen toimintaan kannustavana sommittelupiirustuksena sekä siinä, että muoto ymmärrettiin sisällön ilmaisijana. Churbergin näkemykseen saattoi vaikuttaa myös se, että jo 1880-luvun loppupuolella taiteessa vallinnut objektivismiin ihailu sai väistyä subjektiivisen elämyksen, individualismin ja romantiikan korostamisen tieltä.¹¹⁷

¹¹⁴ Churberg, *Teckninsundervisningen i skolorna*. Finland 12.1.1888 ja *Linealritningen i folkskolan*. Finland 3.3.1888.

¹¹⁵ Sama.

¹¹⁶ Viljo 1980, 10-15, 60 ja Viljo 1987, 59.

¹¹⁷ Tuomikoski-Leskelä 1979, 243, 298-299 ja Ringbom 1985, 15.

Churbergin näkemys taiteellisesta koulutuksesta ei pysähdy piirustuksenopetukseen, eikä siten myöskään vain koristeluun. Hän oli tietoinen käyttöesineiden suunnittelun taiteilijoille aiheuttamista ongelmista, jotka johtuivat siitä, että käyttöesineiden on toimittava myös käytännössä eikä oltava vain kauniita muodoltaan.¹¹⁸ Suunnittelijan on siis hallittava myös tuotteen valmistusprosessi. Churberg ilmaisee tämän vaatimuksen esimerkiksi posliinimaalarista, joka ei tule työssään hyväksi, jos hän ei tunne myös polton vaiheita.¹¹⁹ Käytännön ymmärtämisen tarve näkyy myös työpiirustusten tekemisessä. Churberg käyttää esimerkkinä puusepälle tehtyä piirrosta: "*--- yksityiskohtien tulisi olla niin selviä, että puuseppä voi suoraan toteuttaa ne.*"¹²⁰ Hän ei käsittele tämän laajemmin taiteilijan ja käsityöläisen yhteistyötä. Churberg itse oli taiteilija, joka jätti maalaamisen ja siirtyi käsityöläiseksi. Hän suunnitteli tekstiilejä ja ohjasi niiden valmistamisessa. Suomen Käsityön Ystävissä toimivat Arts and Crafts -liikkeen mukaisesti taiteilijat ja käsityöläiset yhdessä.

Churbergin kirjoituksissa näkyy Arts and Crafts -liikkeen vaikutus erityisesti taiteellisen ja käytännöllisen puolen yhdistämisessä tekstiilisuunnittelijan koulutuksessa. Morrisin mielestä suunnittelun taso ei voi nousta muuten kuin kauno- ja sovellettujen taiteiden yhdistymisen kautta. Taiteiden ero on johtanut siihen, että kaunotaiteesta on tullut vain eliitille suunnattua ja sovelletuista taiteista vain mekaanisia, epä-älyllisiä taiteita. Käyttötäide ei pysty Morrisin mukaan suojautumaan muodin orjuudelta ja ornamentit menettävät merkityksensä, sanomansa muuttuen vain tekemisen tavaksi. Käyttötäiteen tekemistä ei pidetä luovana työnä, vaan tietynlaisena tapana, eikä siitä siksi olla valmiita maksamaan. Morris korosti, että todellinen, elävä dekoratiivinen taide ei ole mahdollinen ilman että taiteiden jako ei pääty ja taiteilija ja käsityöläinen työskentele yhdessä.¹²¹ Tekstiilisuunnittelijalla tulisi olla sekä taiteilijan kykyjä: "yleinen taidetunne", hyvä värisilmä ja piirustustaito sekä käsityöläisen tekninen taito.¹²² Morris loi omalla toiminnallaan esimerkin taiteilijan siirtymisestä taidekäsityöläiseksi. Hän vaikutti siihen, että useat nuoret taiteilijat, arkkitehdit ja harrastelijat päättivät omistaa elämänsä taidekäsityölle. Se taas näkyi käsityön arvostuksen kasvuna ja suunnittelun tason nousuna.¹²³

¹¹⁸ Churberg, *Om konstindustri I*. Finland 24.1.1889.

¹¹⁹ Churberg, *Är allt som sig bör?*. Finland 7.6.1889.

¹²⁰ Churberg, *Linealritningen i folkskolan*. Finland 3.3.1888.

¹²¹ Morris, *The Lesser Arts* (1877), teoksessa Briggs 1962, 84-105.

¹²² Morrisin kirje Thomas Wardlelle 14.11.1877, teoksessa Naylor 1988, 135.

¹²³ Stansky 1985, 8.

4. Käsityön arvot

Danielsonin tutkimuksen mukaan ruotsalaisessa 1800-luvun loppupuolen käsityöliikkeessä vallitsi vastakkaisia näkemyksiä käsityöstä. Osa ymmärsi käsityön vain ansiokeinona ja osalle, jota Handarbetets Vänner edusti, käsityö merkitsi henkisiä arvoja ja kaunista kotiympäristöä. Danielson kuvaa vastakkaisia käsityön merkityksiä sanaryhmillä: "työ - tuotanto - myynti" sekä "tiedon ja taidon säilyttäminen - maun kasvatus - miellyttävä koti - persoonallisuuden korostaminen".¹²⁴ Tarkasteltaessa Churbergin kirjoituksia henkisillä arvoilla näyttäisi olevan merkittävä asema pohdinnoissa käsityön merkityksestä. Churberg oli kuitenkin myös hyvin käytännöllisesti suuntautunut ihminen; "työ - tuotanto - myynti" -tarkastelukulma käsityöhön oli hänelle yhtäläillä tärkeä. Hän käsittelee mm. käsityötuotteiden hintavertailua ja myynnin edistämistä (Ks. luku V 2.1.). Churberg ei myöskään kieltänyt aikansa kehitystä, teollistumista.

Perinne-käsityöhön ja sen hyödyntämiseen liitetyillä kansallisilla arvoilla oli keskeinen rooli Churbergin kirjoituksissa. Hän piti tärkeänä käsintehtyn tuotteen ominaisuutena myös yksilöllisyyttä. Käsintehty esine ja sen tekijä voidaan erottaa muista lajinsa edustajista.¹²⁵ Käsityön arvot liittyvät pitkälti itsetekemisen arvostamiseen, ylpeyteen itsestä. Churberg pohtii tätä kirjoituksessaan Pariisiin näyttelyyn (1889) lähetettävistä kansakouluissa ja seminaareissa tehdyistä tekstiileistä. Hän tietää, että työläältä näyttävä tekstiili herättää helposti kysymyksen siitä, että miksi naiset kiusaavat itseään, kun koneellakin sen voisi tehdä. Hänen mielestään "vaivautumisessa" on kyse naisten ylpeydenaiheen ylläpitämisestä. Ylpeys suuntautuu "*manuaaliseen kotityöhömme ja jopa kotielämään ja ompelupöytänsä, rukkinsa tai kangaspuidensa ääressä olevan kotiäidin perheeseen tuomaan viihtyvyyteen*".¹²⁶ Itsetehdyt tekstiilit antavat hyvän kuvan tekijänsä asunnosta ja vaatteista. Kauniit käsityöt kertovat myös niiden valmistajan hyvistä henkisistä ominaisuuksista.¹²⁷

Churbergin käsityölle antamia merkityksiä voidaan verrata esimerkiksi Handarbetets Vännerin perustajan *Sophie Adlersparren* näkemykseen. Adlersparre lainasi suoraan von Falkelta hyvän käsityön arvoiksi tarkoituksenmukaisuuden, kestävyuden ja koristeellisuuden. Hän myös listasi käsityön merkitykset kuudeksi kohdaksi: 1. Käsityön tekemisellä käytetään hyödyksi muuten menetettyä, väärinkäytettyä aikaa. 2. Se on tapa tehdä hyödyllistä työtä, joka tuottaa kauneudellaan tyydytystä. 3. Yhdessä tehty työ kodin

¹²⁴ Danielson 1991, 286, 318.

¹²⁵ Churberg, *Finsk Ornamentik*. Finland 13.10.1887.

¹²⁶ Churberg, *Våra folkskolors bidrag till Pariserutställningen*. Finland 22.3.1889.

¹²⁷ Churberg, *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

olemassaolon ja koristamisen hyväksi lisää perheen yhdessäolon nautintoa. 4. Kehittynyt kauneustaju on seuraus käsítőistä. 5. Se kasvattaa näkemystä siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa, mikä kaunista ja mikä rumaa jopa ostotuotteiden kohdalla. Se estää rahaa kulumasta ala-arvoisiin tuotteisiin. 6. Lopuksi käsityö toimii varattomille naisille ansiomahdollisuutena, joten heidän ei tarvitse joutua tuuliajolle jättäessään lapsuudenkotinsa.¹²⁸ Käsityön tekeminen liittyy molemmilla tietynlaiseen naisten rooliin kodin ylläpitäjänä ansioiden hankkimisen ja yhteisen ajan viettämisen kautta. Myös kauneusarvojen rooli korostuu.

Taustaa Churbergin kirjoitusten ymmärtämiselle antaa myös *Riitta Oittisen* ompelijoita ja ompelutyön merkityksiä käsittelevä tutkimus. Sen mukaan 1800-luvun loppupuolella säätyläisnaiselle käsityö oli *"hyve, osa elämäntapaa ja kytkeytyi kunnolliseen elämään. Ompelu piti naiset kotona, vetäytyneinä yksityisyyteen"*. Käsityö ei ollut vain käyttötarpeiden tyydyttämistä, vaan työt raaka-aineineen ja työvälineineen sisälsivät esteettisiä arvoja ja sen avulla kasvatettiin lapsia, lujitettiin sosiaalisia suhteita, korostettiin yhdessäoloa ja viihtyisyyttä. Alempien sosiaaliryhmien naisille käsityö merkitsi myös taloudellista pakkoa, joka vei aikaa ja voimia. Vaikka ompelu olikin arkista aherrusta, itsensä toteuttaminen ja osaamisensa käyttäminen toi iloa. Tekstiilien kauneusarvojen korostuminen 1800-luvun loppupuolella liittyi myös "kultivoituneen kansan" haluun erottua työväenluokasta. Koristeellisten tekstiileiden täyttämä asunto ja muodinmukaiset vaatteet viestivät omistajansa statuksesta. Koristaminen yhdistyi kauneuden kaipuuseen ja pyrkimykseen jättää itsestään muisto kauniin teoksen kautta. Työhön sisällytettiin tunteita ja symbolisia merkityksiä.¹²⁹

Kansanvalistusseuran kalenteriin tekemässään kirjoituksessa Churberg rohkaisee naisia yrittämään kärsivällisesti: *"Suomen nuoret naiset, elkkäätte antako vaikeuksien pelottaa Teitä, elkkäätte liioin epäilkö kykyänne! Koettakaatte vain! Vaikka kohta Teidän yrityksenne kymmenen tai parikymmentä kertaa menisikin mitättömiin, niin ehkä kumminkin kerran onnistutte."* Laadullisesti hyvän työn suorittamisessa tarvittava kärsivällisyys on oleellinen osa käsityön tekemistä. Tekstiili paljastaa armotta tekijän, joka *"ei vielä ole oppinut käsityön alkeetkaan, kuin hän jo tahtoo sen kukkuloille kiivetä"*.¹³⁰ Kärsivällisyys on hyve, jota ei kuitenkaan saa tulkita niin, että silmiä ra-

¹²⁸ Danielson 1991, 197-198.

¹²⁹ Oittinen 1996, 34, 37, 56-58, 66-71, suora lainaus sivulta 57. Oittinen on tutkinut mm. Anna Grotenfeltia (1850-1926), von Wrightin taiteisiin ja käsityöhön erikoistuneen suvun jäsentä.

¹³⁰ Churberg, *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

sittavan suuren työmäärän suorittaminen tekisi automaattisesti lopputuloksesta hyvän.¹³¹ Kielteinen asenne liian tarkkaan työskentelyyn viittaa muuttuneeseen käsitykseen käsitöiden tekemisestä. Oittisen mukaan vielä 1800-luvun alkupuolella ompeleminen tehtiin äärimmäisen pikkutarkasti, vastuuntuntoisesti ja kärsivällisesti. Tuolle sukupolvelle 1800-luvun lopulla ompelukoneiden mahdollistama työskentelynopeus oli kauhistus.¹³²

Naistutkimuksessa tekstiilien tekemiseen liitettyjä arvoja tarkastellaan feminististen silmälasien lävitse. Churberg suuntasi kirjoituksensa naisille, jotka valmistivat tekstiileitä sekä harrastuksenaan että työnään. Hän ei kuitenkaan erityisesti käsitellyt tätä aihetta, naista tekstiilien tekijänä. Kirjoitusten vuosikymmen, 1880-luku oli naisasialiikkeen ensimmäinen taistelukausi ja monien yhteiskunnallisten muutosten aikaa. Silloin naiset eivät tyytyneet enää vain harrastamaan, vaan syntyi ensimmäinen ammatillisesti toimineiden naistaiteilijoiden sukupolvi. Konttinen nimittää Churbergia uranuurtajanaiseksi, jonka läheinen suhde Pariisissa työskenteleviin naistaiteilijoihin säilyi, vaikka hän itse lopettikin maalaamisen. Churberg nosti Finland-lehden taidekriitikkona naistaiteilijoiden asemaa, jota yleinen taidekriitikki väheksyi.¹³³ Hän esitti myös aloitteen tutkimuksen tekemisestä naisten sijoittumisesta työelämään.¹³⁴

Taideharrastus sopi yleisen mielipiteen mukaan naisille, koska korkeampaan asteeseen asti taide nähtiin käsityöhön verrattavana toimintana. Koska ajattelua vaativaa korkeampaa taidetta pidettiin miesten yksinoikeutena, naisten oli helpompi valita sovelletun taiteen ala. Se sopi Estlanderinkin mielestä naisille paremmin.¹³⁵ Arts and Crafts -liikkeen vaikutus naisten asemaan taidekäsityön maailmassa on kiistelty asia. *Anthea Callenin* mielestä liikkeessä yhdistettiin naiseen vain heidän "rajoittuneisiin ja erityisiin feminiiniin taitoihin" liittyvä käsityö. Arts and Crafts -liike vahvisti perinteistä patriarkaalista struktuuria, jossa keskiluokkaiset naiset työskentelivät anonyymeinä perheenjäseninä tai työpajaan palkattuina miessuunnittelijoiden hyväksi. Liikkeeseen kuului myös käsityöorganisaatioita (esim. *Home Arts and Industries Association*), joilla pyrittiin tekemään maaseudun tytöistä harrastuksen kautta parempia kansalaisia ja antamaan heille mahdollisuus ansioiden hankkimiseen töillään.¹³⁶ *Lynne Walker* kritisoi Callenin antamaa kuvaa Arts and Crafts -liikkeen naisista. Hänen mielestään liikkeellä oli myönteinen vai-

¹³¹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...II*. Finland 30.9.1888.

¹³² Oittinen 1996, 56.

¹³³ Konttinen 1988, 18, 26-28, 47-49. Suomen Naisyhdistys perustettiin vuonna 1884 ajamaan naisten koulutukseen ja ansiotyöhön liittyviä asioita.

¹³⁴ Viljo 1987, 60. Suomen Naisyhdistyksen toimittama Kalenteri Suomen naisten työstä ilmestyi vuonna 1894.

¹³⁵ Konttinen 1988, 49, 69.

¹³⁶ Callen 1980, 2-15.

kutus, sillä se tarjosi keskiluokkaisille naisille uusia tilaisuuksia työskentelyyn kodin ulkopuolella, ja siten mahdollisuuden taloudelliseen ja henkilökohtaiseen itsenäisyyteen. Liike ei suinkaan lisännyt naisten eristäytymistä, vaan nosti monia harrastajia alalla ammatillisesti toimiviksi suunnittelijoiksi tai suunnittelija-käsityöläisiksi. Useimmat olivat myös tyytyväisiä saadessaan taidekäsityön kautta tehdä luovaa ja rahaa tuovaa työtä. Walkerin mielestä on myös olemassa vahvoja todisteita siitä, että Arts and Crafts -liike vaikutti rooliin, jossa mies on suunnittelijana ja nainen toteuttajana, murtumiseen.¹³⁷

5. Suhtautuminen teolliseen valmistamiseen

Churberg on liittännyt Kööpenhaminan näyttelyn herättämään kirjoitukseensa kuvauksen yleistyneestä tavasta pitää pöydällä isoäidin tai isoisän kutomaa liinaa, mutta peittää se rumalla, ostetulla liinalla.¹³⁸ Vaikka Churberg surukseen joutuikin toteamaan, että teollisten kankaiden yleistyminen oli alentanut kotikutoisten kankaiden arvostusta, hän ei ollut tekstiiliteollisuuden vastustaja. Ulkomaisten teollisten tuotteiden tuontia Suomeen hän ei kuitenkaan voinut hyväksyä. Kirjoitukset *I industrifrågan ett litet inlägg* ja *Våra näsdukar* ovat puolustuspuheita kotimaisen työn arvostamisen ja hyödyntämisen puolesta. Hän vastustaa "epäkansallisia vapaakauppateorioita", joiden takia kaupoista ei löydy esimerkiksi Arabian posliineita, vaan ainoastaan sekä kauniimpina että halvempina pidettyjä saksalaisia esineitä tai omaan kaupunkiin perustetun tehtaan valmistamia vaatteita, vaan vain Siberiasta asti tuotuja tuotteita. Churberg toivoo, että jonain päivänä Suomeenkin saataisiin ruotsalaisen teollisuuden isän *Jonas Alströmerin* kaltainen voimahahmo vaikuttamaan kotimaisen teollisuuden puolesta. Ruotsissa toimiva "prohibitiivisen järjestelmän" ansiosta kotimainen kehitys on lähtenyt nousuun eikä tuonnin varaan tarvitse enää rakentaa.¹³⁹

Myös nenäliinoja käsittelevässä artikkelissa kritisoidaan ulkomailta tuontia. Siinä ei kuitenkaan hyväksytä suomalaisia tehdastekoisia nenäliinoja hyviksi vain sillä perusteella, että ne ovat kotimaista tuotantoa. Kuluttajilla on hyvä syy valita laajasta ulkomalaisesta valikoimasta sopiva nenäliina, jos kotimainen tehdas ei tarjoa monenlaisia ja erilaatuisia tuotteita. Tehdastekoisten tuotteiden tulisi olla myös ainakin yhtä kauniita

¹³⁷ Walker 1989, 165-172.

¹³⁸ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...II*. Finland 30.9.1888. Kuvaus pöytäliinasta sisältyy lainaukseen, jonka Churberg on ottanut esittelylehtisestä *Svenska Allmogeväfnader*.

¹³⁹ Churberg, *I industrifrågan ett litet inlägg*. Finland 16.11.1888 ja *Önskvärdheten af en finsk industriexposition*. Finland 3.11.1888.

kuin käsintehtyjen. Kehittynyt kauneudentaju estää ostamasta kotimaista, jos ulkomaalainen on kauniimpaa, vaikka se olisi kotimaista kalliimpikin vaihtoehto. Churberg mainitsee ostetun nenäliinan, olkoon sitten kotimainen tai ulkomaalainen, huonoksi puoleksi sen, että siitä puuttuu nimikointi, eikä se siksi löydä kadottuaan omistajalleen takaisin.¹⁴⁰ Tämä kommentti kertoo osaltaan siitä, että Churberg halusi säilyttää vanhoja perinteisiä tapoja, jotka osoittivat kunnioitusta käsityötaitoon.

Churberg korostaa teollisuuden merkitystä vertauksella: *"Mitä siivet ovat kotkalle, sitä teollisuus on kansalle."* Kehittynyt teollisuus, joka on Achilleen kantapäämme, on Churbergin mielestä yksi sivilisaation perusteista. Hän puhuu suomalaisten raaka-aineiden ja energianlähteiden puolesta. Churberg ei todellakaan ole vain henkisten arvojen kannattaja, sillä hän ei voi hyväksyä japanilaista bonsai-puun kasvatuksen tapaa suhtautua luontoon. Hänen mielestään luonnon idea on täydellistynyt, kun ihminen käyttää sitä hyödyllisellä tavalla (esim. malmin louhinta) hyväkseen. Luontoa ei tule ymmärtää vain esteettisen ja eettisen kasvatuksen välineenä, vaan myös materiaalisen tuen antajana. Näin tehtäessä *"suomalainen henki, mahtava ja vahva, ilmenee silloin uudella, odottamattomalla tavalla"*.¹⁴¹

Teollisuuden asemaa puolustavien puheiden innokkuutta vasten ei ole yllättävää, että Churbergin kirjoituksista ei ilmene koneellisen tuotannon vieroksuntaa. Suomen Käsitöiden Ystävissä tekstiilit toteutettiin käsityönä ja yhdistyksen tärkeänä päämääränä oli luoda käsityömallisto kotien tarpeisiin. Mutta Churberg piti tärkeänä tekstiilimalliston suunnittelua myös teollisuudelle. Hän kiinnittää huomion Vaasan Puuvillatehtaan myönteiseen kehitykseen ja kehuu Tampereen Pellavatehtaan osoittamaa kiinnostusta kansanomaisia malleja kohtaan. Hän toivoo, että kansallisiin muotoihin ja väreihin pohjautuva taideteollisuus leviäisi tätäkin laajemmalle.¹⁴² Handarbetets Vänner -yhdistyksessä ei vallinnut samanlainen myönteinen asenne teollisuuteen. Adlersparren mielestä teknologia ei tuonut mitään hyvää. Monimutkaisien mallien helpon toteuttamisen mahdollistavien jacquard-kangaspuiden käyttö oli hänestä taitojen väärinkäyttämistä. Perinteiset mallit oli parempi kutoa yksinkertaisilla, tavallisilla kotikangaspuilla. Yhä edistyneempiä teknisiä keinoja ei siis haluttu Ruotsin yhdistyksessä hyödyntää.¹⁴³

¹⁴⁰ Churberg, *Våra näsdukar*. Finland 12.9.1889 ja *Önskvärdheten af en finsk industriexposition*. Finland 3.11.1888.

¹⁴¹ Churberg, *Önskvärdheten af en finsk industriexposition*. Finland 25.10. ja 3.11.1888.

¹⁴² Churberg, *En glädjande industriell företeelse*. Finland 15.2.1889.

¹⁴³ Danielson 1991, 203.

Voidaanko Churbergin teollisuusmyönteisyyttä sitten pitää Arts and Crafts -liikkeestä poikkeavana piirteenä? Liikkeen levittämä asenne massatuotantoon perustui Ruskinin käsityöläisyyttä koskevien käsityksien vääristyneeseen hyväksymiseen. Morris toisti Ruskinin näkemyksen, että sellainen asian tila, jossa kaikki työ on tekemisen arvoista ja tekijälleen miellyttävää, voi toteutua vain käsityössä. *David Pyen* mukaan liikkeestä on jäänyt jälkipolville hämmentävä kuva käsityöläisyydestä. Tämän kuvan mukaan käsityöhön ei mm. kuulu koneiden käyttö, suurten sarjojen tekeminen ja laadullisesti tarkka työ. Todellisuudessa Ruskin ei kuitenkaan vastustanut määrällisesti laajaa teollista tuotantoa, vaikka hän ei pitänytkaan hyvänä nopealla, toistoon perustuvalla suunnittelulla ja valmistamisella saatavan taloudellisen edun tavoittelua. Se, mitä hän vastusti oli mekaaninen, standardimainen tarkkuus, joka ei jättänyt tilaa inhimilliselle luovuudelle. Pyen mukaan Ruskin puolusti ennen japanilaisen estetiikan tuloa länteen vapaampaan, karkeaan kädenjälkeen sisältyvää kauneutta. Hän kiinnitti huomiota myös siihen, että jos valmistajalta ei kielletä luovuutta, luonnoksen toteuttamisessa syntyy sellaisia esteettisiä ominaisuuksia, jotka ovat suunnittelijan piirustuspöydän ulottumattomissa.¹⁴⁴

Morrisinkaan ei voida sanoa olleen täysin koneita vastaan. Hän ymmärsi, että on mahdollonta palata aikaan ennen teollistumista, ja siksi hän korostikin, että meidän tulee tulla koneiden mestareiksi ja käyttää koneita säästämään inhimillistä työtä.¹⁴⁵ Morrisin suunnittelema tekstiilejä toteutettiin sekä perinteisin käsityömenetelmin että sarjallisia, teollisia metodeja käyttäen.¹⁴⁶ Tätä pohjaa vasten sitä, että Churberg hyväksyi tekstiilien massatuotannon, ei voi mielestäni pitää Arts and Crafts -liikkeen vastaisena mielipiteenä. Pikemminkin hänen toiveensa massatuotannosta, jota ei pyöritetä vain taloustieteen tavoitteiden mukaisesti, vaan jossa annetaan tilaa psykologian määrittämälle ihmisluonteen ilon ja taiteellisuuden tarpeelle, on lähellä ruskinlaista ajatusta.

¹⁴⁴ Pye 1968, 66-70.

¹⁴⁵ Stansky 1985, 64-65.

¹⁴⁶ Thompson 1991, 36.

V TEKSTILISUUNNITTELUN PROSESSI

1. Jäljittelystä luovaan suunnitteluun

1.1. Ranskalaisen muodin jäljittelystä muinaisten tekstiilien esikuvallisuuteen

Churberg asettuu Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen perustamiseen tähdänneessä kirjoituksessaan (1879) vastustamaan jyrkästi jäljittelyä. Erityisen vahingollisena hän pitää ranskalaisen muodin jäljittelemistä: *"Me menemme kaikkien muiden kanssa joen taakaa vettä noutamaan ja, mikä pahempi, hyläten omien kaivojemme puhtaan ja raittiin veden, ammennamme me keinotekoisista astioista herkkua, joka miellyttää hetkeksi, mutta käy sitä äitelämmäksi kun hetki on haihtunut. Niin teemme pukujemme suhteen --- niin myös käsitöitemme suhteen, ja siinä syy tuohon luonteettomuuteen, joka ilmaantuu meidän monasti suurella vaivalla tehdyissä ompeluksissa ja neuloksissa, ja noihin hairasuuntiin meidän taide-ompeluksissa, kun umpimähkään jäljittelemme ranskalaisten mielikuvitusta, josta liialliset ponnistukset ovat karkoittaneet kaikki puhtaat ja raittiit aiheet."*¹⁴⁷ Churberg selittää ranskalaisten mallien olevan huonoja esikuvia, koska ranskalaiset itsekkin ovat tunnustaneet, että heillä ei ole mitään uutta annettavaa. Hän pitää valitettavana, että on seurattu eurooppalaista muotia, ja vieläpä sen huonoimpia saavutuksia ja niitäkin väärin tulkitsemalla.¹⁴⁸

Väärään suuntaan on lähdetty Churbergin mielestä myös käsityöläisten koulutuksen järjestämisessä. Hän kritisoi Helsingin käsityökoulua, koska sen opetusta ei ole rakennettu suomalaiselle pohjalle. Oppilaiden piirroksissa ei tutkita suomalaisia ornamentteja, vaan piirretään esimerkiksi antiikin rakennuksia. Koulussa ei pyritä johonkin maallemme tyypilliseen, sen "paikallisvärin" löytämiseen. Tällainen värittömyys antaa loputtoman auti-on, synkän vaikutelman ja saa ulkomaalaiset pitämään tyypillisesti suomalaisena harmaata, karua mäntymaisemaa. *"Pois suokasvillisuus, joka pimentää kauniit näköalat! Pois vieras, joka tappaa kaiken omalaatuisen sielustamme!"*, Churberg julistaa.¹⁴⁹

Churbergin keskeisenä sanomana on, että suomalaisten tulisi arvostaa eurooppalaisen nykysuunnittelun tarjoaman mallin sijasta omien esivanhempiensa perintöä. Tästä perinnöstä löytyy perusta niin makuaistillemme, museoiden kokoelmille kuin käsityön tule-

¹⁴⁷ Churberg, (*Helsingistä.*). Uusi Suometar 2.4.1879.

¹⁴⁸ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

¹⁴⁹ Churberg, *Finsk konstflit*. Finland 1.6.1887.

vaisuudellekin.¹⁵⁰ Churbergin runsassanainen puolustuspuhe kaiken kotimaisen puolesta ja ulkomaisia vaikutteita vastaan liittyy luonnollisesti fennomaanien ja liberaalien väliin taisteluun. Churberg uskoi fennomaanina kansakunnan rakentuvan ja taideteollisuuden kehittyvän parhaiten kotimaiseen luottaen. Liberaali Estlanderin mielestä "suomalaisella tyyllillä" ei ole taloudellista arvoa. Tärkeämpää on saada suomalaiset tuotteet yhtä laadukkaiksi kuin ulkomaalaiset, mikä onnistuu vain tekijöiden taiteellista valmiutta ja makua kehittämällä. Estlander arvosti Churbergista poiketen antiikin taidetta tärkeänä esikuvana.¹⁵¹

Osa kirjoituksiin vaikuttaneesta taustasta jää kuitenkin huomioimatta, jos ne nähdään vain kansallinen ja kansainvälinen -asettelun, jossa Churberg ja Estlanderin kannattama taideteollisuuspolitiikka ovat vastakkain, kautta. Churbergin kansallisen korostukseen ei silloin sopisi se, että hän ei esimerkiksi yrittänyt todistaa karjalaisten kansantekstiilien olevan kotimaisia.¹⁵² Hän mainitsee vuoden 1879 kirjoituksessaan niiden itämaisestä alkuperästä ja palaa asiaan Kööpenhaminan näyttelyä koskevassa artikkelissaan. Kun kirjoituksia tarkastellaan eurooppalaisen muotoilukeskustelun kehyksessä, voidaan Churbergin ajatuksista huomata muukin kuin fennomaaninen syy karjalaisten kansantekstiilien korostamiselle. *Anniken Thuen* mukaan Pohjoismaille yhteinen kiinnostus itämaisyyteen ja erityisesti Japanin perinnekäsityöhön ei ollut pelkkää eksotismia, vaan siinä nähtiin uusi "alibi" nationalistisen omalaatuisuuden korostamiselle.¹⁵³

Churberg pitää karjalaisia kansanmalleja sopivina tekstiilien esteettiseksi pohjaksi siksi, että ne liittyvät ikivanhaan itämaiseen perinteeseen, Aasiassa kukoistaneeseen kulttuuriin. Euroopan itäisissä ja pohjoisissa osissa on säilynyt yhteys tähän rikkauteen, jonka arvoa muu Eurooppa ei edes täysin ymmärrä. Kansanomaisten esineiden koristetyylissä on siten jotain, joka puuttuu eurooppalaisista muodeista. Churberg pitää oman aikansa suunnittelun ongelmana ennen kaikkea sitä, että siitä on syrjäytynyt muinainen aitous ja puhtaus. Kirjoittaja on tietoinen myös vastakkaisesta mielipiteestä, joka ilmenee yhdistyksessä tehtyjen tekstiilien nimittämisessä "mustaksi muinaisajan barbarismiksi". Sen hän kääntää osoitukseksi siitä, että mallien alkuperäisyys on huomattu. Churberg kuvaa karjalaisten kansantekstiilien ominaisuuksia sanoilla alkuperäisyys eli originaalisuus, tuo-

¹⁵⁰ Churberg, (*Helsingistä*). Uusi Suometar 2.4.1879.

¹⁵¹ Smeds 1996, 175-176 ja Viljo 1985, 17.

¹⁵² Erityisesti arkeologian professori J.R.Asperin pyrki todistamaan, että karjalaiset kansantekstiilit olivat alkusuomalaisia, vaikka hän joutuikin myöntämään niiden yhteyden itämaiseen tekstiiliornamentiikkaan. Maunula 1967, 32. Lähteenä on J.R.A., *Suomalaisia koristekaavoja*. Uusi Suometar 15.-16.4.1879.

¹⁵³ Thue 1989, 53.

reus, puhtaus, vapaus, turmeltumaton kauneus (*sund skönhet*) sekä täyteen ja harmonian voima (*kraf på fullhet och harmoni*). Rehellinen itsensä toteuttaminen sukunsa jatkajana ilmenee myös vanhoista teksteistä.¹⁵⁴ Lisäksi kansanteksteille on ominaista niiden arvon pysyvyys, niistä pitäminen ei ole muodille tyypillisesti ohimenevää.¹⁵⁵

Kansanteksteihin kuuluva tärkeä ominaisuus on myös tyylin yhtenäisyys. Churberg mainitsee Pariisin maailmannäyttelyssä kesällä 1878 nähneensä, kuinka venäläiset kirjontatyöt ja pitsit sekä muinaiset skandinaaviset mallit kilpailivat intialaisten mattojen, kiinalaisten huonekalujen ja posliinien kanssa. Hän ei pidä muinaisten mallien jäljittelyä yhtään parempana vaihtoehtona kuin ranskalaisia mallejakaan, jos se johtaa kansatieteellisen näyttelyn kaltaiseen tyylien kirjavuuteen.¹⁵⁶ Tyylin yhtenäisyys oli yksi South Kensingtonissa korostetuista ornamenttien suunnittelun periaatteista, jonka mukaan eri tyyleistä lainattuja elementtejä ei saanut yhdistää. Tällä säännöllä pyrittiin estämään suunnittelun yleisinä virheinä nähdyt harkitsemattomuus ja tyylien sekamelska. Periaatteen alkuperä oli Puginin 1840-luvun kirjoituksissa, joissa hän korostaa goottilaisten kirkkojen synnyn taustalla olleen yhtenäisen uskonnollisen tunteen. Tyylien yhdistäminen estäisi muotoon vaikuttaneen totuuden ilmaisemisen.¹⁵⁷

Ranskalaisen suunnittelun väheksyminen viittaa erityisesti englantilaiseen muotoilukusteluun, johon vaikutti Englannin tavoite pärjätä paremmin kaupallisessa kilpailussa Ranskaa vastaan. Morrisin ajatukset kansantaiteesta hänen ensimmäisessä luennossaan vuonna 1877 ovat tässä suhteessa kuvaavia: *"--- ei koskaan hienostumatonta, vaikkakin usein alkeellista, miellyttävää, luonnollista ja puhdasta (unaffected), talonpoikien taidetta eikä ylhäisten kauppiaiden ja hovimiesten, --- se liittyi lujasti kansan elämään, ja eli yhä torppareiden ja talonpoikien parissa --- kun suuret rakennukset tehtiin "ranskalaisittain ja hienosti": se oli yhä elossa monissa viehättävän vanhanaikaisissa kudonnan ja kankaanpainannan malleissa, ja kirjonnassa, samalla kun ulkomailla typerä loisteliaisuus oli hävittänyt kaiken luonnollisuuden ja vapauden, ja taiteesta oli tullut, erityisesti Ranskassa, pelkkää tuon menestyksellisen ja voitonriemuisen kujeilun ilmaisu ---"*.¹⁵⁸ Morris piti siis Churbergin tavoin oman aikansa suunnittelua huonompana esikuvana kuin kansantaiteen malleja, joita he molemmat kuvaavat samoilla sanoilla, kuten luonnollinen, puhdas ja vapaa.

¹⁵⁴ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

¹⁵⁵ Churberg, (*Helsingistä*). Uusi Suometar 2.4.1879.

¹⁵⁶ Sama.

¹⁵⁷ Macdonald 1970, 234-235 ja Muthesius 1974, 17-19.

¹⁵⁸ Morris, *The Lesser Arts* (1877), teoksessa Naylor 1988, 205-207.

Myös von Falke kuvaa taidekäsityön tyylikausia niin, että barokista lähtien todellinen taiteellisuus hävisi ja erityisesti ranskalainen naturalistinen tyyli on huonoa. Modernin taidekäsityön perusta kehittyi keskiaikana, luonteeltaan puhtaan dekoratiivisena. Hän mainitsee myös, että Englanti ja Ruotsi olivat edelläkävijöitä, kun vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyn jälkeen alettiin ymmärtää, mitä eurooppalaisesta taidekäsityöstä puuttui. Von Falke kirjoittaa, että oman ajan tyylistä ei voi olla apua, vaan se löytyy muinaisten aikojen malleista ja kansan parista. Siksi esikuvaksi onkin noussut itämaisyyden, jossa oli edelleen voimissaan vanhat perinteet.¹⁵⁹ Von Falkelta vaikutteita saaneiden norjalaisen taideteollisuuden vaikuttajien *Lorentz Dietrichsonin* ja *Henrik Groschin* kirjoituksista löytyy myös yhtymäkohtia Churbergin näkemyksiin. He näkivät kansantaitteessa yhteyden esihistoriallisen ajan traditioihin, joihin barokin ja rokokoon "rappio-periodit" eivät olleet vaikuttaneet. Talonpojan käsistä syntyneet muodot ja värit olivat välittömiä ja puhtaita, koska ne liittyivät päivittäisten käyttöesineiden koristamiseen. *Randi Gaustadin* mukaan tällaiset romantiikan ajalta peräisin olleet käsitykset elivät voimakkaina Norjassa vielä vuoden 1888 aikoihin.¹⁶⁰

Miksi itämaisyyden sitten oli niin arvostettua? Sen ajateltiin sisältävän eurooppalaiselta suunnittelulta katkenneen yhteyden vanhoihin traditioihin, aikaan, jolloin taide ei ollut eriytynyt käsityöstä. 1800-lukua nimitetään eklektismin ajaksi. Vuosisadan alkupuolella suosittiin eurooppalaisia tyyliä keskiajalta 1700-luvulle, mutta puolivälin jälkeen alettiin ajatella, että ainoa uudistava voima taideteollisuudessa voi olla itämainen suuntaus. *Helena Woirhayan* mukaan Arts and Crafts -liike syntyi yhtä aikaa japonismin, Japanin taiteeseen perustuneen tyylin kanssa. Japanilaisessa kulttuurissa nähtiin esineiden valmistukseen liittyvän Arts and Crafts -liikkeessä kannatettuja moraalisia arvoja. Taidekäsityön ja -teollisuuden ammattilaiset eivät hallitse vain tiettyä taitoa, vaan heidän odotetaan voivan antaa vastauksia ongelmiin, joita olivat aikaisemmin pohtineet vain kaunotaitteen edustajat. Moraalisen sisällön lisäksi arvostettiin japanilaisen kulttuurin yksinkertaisuutta ja puhtautta.¹⁶¹ Vanhojen mallien arvostamiseen liittyi usko, että niitä tutkimalla suunnittelija kehittyy paremmaksi. *Linda Parryn* mielestä näin tapahtuikin, sillä eksoottisten mallien tutkiminen opetti uusia tekniikoita ja toistuvan mallin rakentumisen ymmärtäminen lisäsi suunnittelijoiden itseluottamusta, mikä edistää uusien ideoiden syntyä.¹⁶²

¹⁵⁹ Von Falke 1885, 21, 25, 40, 43, 51.

¹⁶⁰ Gaustad 1989, 47-48.

¹⁶¹ Woirhaye 1984, 18-26.

¹⁶² Parry 1988, 32.

1.2. Vanhojen mallien luova hyödyntäminen

Churbergin kirjoituksille on ensimmäisestä artikkelista lähtien keskeistä jäljittelyn vastustus: ranskalaista muotia ei saanut jäljitellä, mutta ei myöskään Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksen esikuvakseen ottamia karjalaisia tekstiilejä. Yhdistys syntyi kansatieteellisten kokoelmien yhteyteen, niitä hyödyntämään, mutta Churberg vastusti, että *"suomalaista stiiliä"* haettaisiin museosta. Hän ohjaa kokoelmiin tutustuneita: *"Mallien ja värien valitsemisessa pitäisi jokaisen niin paljon kuin mahdollista noudattaa ainoastaan omaa aistiansa, että suurempi monipuolisuus aikaansaataisiin."* Esivanhempammekin loivat *"oman rikkaan mielikuvituksensa mukaan"*.¹⁶³ Vuoden 1888 artikkelissaan Churberg osoittaa huomanneensa, että jo pelkkä vanhojen mallien jäljittelykin on vaikeaa, sillä tekijät eivät ole pystyneet tavoittamaan tekstiileissään samaa kokonaisvaltaisuuden ja harmonian voimaa kuin esikuvissaan. Hän neuvoo, että jäljittely on aluksi kuin aakkosten oppimista, sen avulla opitaan tuntemaan *"keinot rakentaa mallimme itse ja suunta, johon meidän on edettävä"*. *"Meidän tulee toistaiseksi tyytyä tähän, eläytyä niihin yhä enemmän, nähdä itsemme niissä, kunnes täysin ymmärrämme ne ominaisuudet, jotka suomalainen kansanhenki on niihin luonut ja siten valmistaa maaperää tulevalle renessanssille vielä kehittyneempine koristemuotoineen. Keksimiskyky tulee näin vähitellen heräämään ja uudet sommitelmat suuntaamaan tyyliin..."*¹⁶⁴

Churberg haluaa tarkentaa, että vaikka hän puhuu kansanmallien kyvystä kehittyä, se ei tarkoita, että ne olisivat vähemmän arvokkaita. Päinvastoin tyylin kehittymiskyky on nimenomaan osoitus siinä piilevästä elinvoimasta.¹⁶⁵ Hän lainaa nimeltä mainitsemattomalta tanskalaiselta kirjailijalta määritelmän tyylistä. Sen mukaan tyyli on kokonaisen kulttuurin aikakauden kauneusideaalin ilmausta ja se tulee ensimmäisen kerran esiin, kun kausi sulautuu uuteen ja alkaa täydellistyä. Hän kutsuu sulauttamisprosessiksi yhdistyksen tavoitetta soveltaa vanhoja ornamentteja moderniin tarpeeseen. Tyylin soveltamiseen kuuluvat tietämys tyyllille luonteenomaisesta täydellisyydestä ja sen lainmukainen toteuttaminen, johdonmukaisesti käytetyt värisävyt ja yleensäkin tietoisuus siitä, kuinka kauneusihanteita kehitetään eteenpäin.¹⁶⁶

Vaikka Churberg oli vastustanut jäljittelyä yhdistyksen perustamisesta alkaen, vuoden 1888 näyttelyn aikaan voidaan nähdä hänellä olleen myös erityinen tarve korostaa kansantekstiilien jäljittelystä etenemistä. Syynä oli tarve puolustautua liberaali *Ernst La-*

¹⁶³ Churberg, (*Helsingistä.*). Uusi Suometar 2.4.1879.

¹⁶⁴ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

¹⁶⁵ Sama.

¹⁶⁶ Churberg, *Finsk Ornamentik*. Finland 13.10.1887.

guksen *Finsk Tidskrift* -lehdessä ollutta yllättävää, mutta myös ajalleen tyypillistä kirjoitusta vastaan. Lagusin mielestä yhdistyksen tekstiilien "kotimaisuus" ei ole muuta kuin barbarismia ja ns. kansallisen kritiikitön ihailu johtaa mauttomuuteen. Muinaisen suomalais-ugrilaisen naisen kirjavassa saunalakanassa ei ole mitään, mikä oikeuttaisi sen nostamisen 1880-luvulla kauniin tyyppiesimerkiksi. Kirjoitus sai fennomaanit puolustautumaan näkemyksellä, että ilman kansallista perintöä ei voida erottua muista maista.¹⁶⁷

Vanhon mallien nostaminen uuden suunnittelun esikuvaksi oli kuitenkin jo ennen 1880-luvun loppua kehittynyt näkemys. Von Falke kuvaa jäljittelyn ja itsenäisen suunnittelun välistä suhdetta hyvin samantapaisesti kuin Churberg. Hän kirjoittaa: *"Se on selvää, että tämä tie (vanhonen mallien esikuvallisuus) johtaa aluksi jäljittelyyn, vapaudettomuuteen. Mutta sille, joka näkee syvemmin, on se yhtä selvää, että jäljittely on vain läpikulkuvaihe, että vapaus ja keksimiskyky seuraavat, kun teoreettinen näkemys ja käytännöllinen taitavuus kerran voitetaan. Ainoastaan niiden (vanhonen mallien) avulla tulee mielikuviutus oikeuksiinsa, keksimiskyky voi liikkua täydessä vapaudessa."*¹⁶⁸ Churbergille ja von Falkelle on yhteistä ajatus, että jäljittely edeltää luovaa suunnittelua, mutta siihen ei saa pysähtyä. Myös Semper moittii niitä, jotka imitoivat vierailta kansoilta tai kaukaisista ajoista suurimmalla mahdollisella kriittisellä ja tyyllillisellä tarkkuudella. Jäljittelyssä käytetyt arkeologisia tutkimuksia kuvaavat kirjat eivät ole tehty taiteellisesti ja mielikuviutuksella, joten ne eivät voi stimuloida luovuutta. Tämä ajatus voidaan yhdistää Churbergin käsitykseen, että vanhonen mallien hyödyntäminen tapahtuu usein vain vaiston avulla. Semperin mukaan suunnittelijoiden pitäisi antaa tehtävän ratkaisun kehittyä vapaasti nykyajan tarjoamista edellytyksistä, mutta ottaa kuitenkin huomioon vuosituhansien kuluessa kehittyneet perinteiset muodot. Vanhat mallit ovat arvokkaita, koska niissä on ajan testin kestäneitä ilmauksia tietyistä tilallisista ja strukturaalisista muodon käsitteistä. Vasta kun esikuvan todellinen olemus ja käyttötarkoitus on ymmärretty, on mahdollista luoda tuote, joka vastaa uuden ajan odotuksia, ja jossa säilyy yhteys esikuvana olleeseen muototraditioon.¹⁶⁹

Luovuuden vaatimus pelkän vanhonen mallien jäljittelyn sijasta ei ollut pelkästään saksalaisen kirjoittelun aihe, vaan se on myös Arts and Crafts -liikkeen piirre. Liikkeessä kritisoitiin englantilaista taideteollista koulutusta liian mekaaniseksi ja yksilöllisyyttä väheksyväksi. Aikansa taideteollista koulutuksesta poiketen Morris ei hyväksynyt suoranaista vanhonen mallien jäljittelyä. Hän piti vanhonen mallien tutkimista välttämättömyy-

¹⁶⁷ Smeds 1989, 59 ja Smeds 1996, 201.

¹⁶⁸ Von Falke 1885, 51.

¹⁶⁹ Semper 1989, 191.

tenä modernille suunnittelulle, ja tässä mielessä museoiden roolia keskeisenä. Vanhoja malleja tulee tutkia viisaasti, ymmärtämällä eikä vain toistamalla niitä. Persoonallinen suunnittelu sisältää sekoituksen traditionaalisia mallistruktuureja ja teemoja luonnosta.¹⁷⁰ Morris korosti myös tekijän yksilöllisyyttä sanomalla eräässä luennossaan: "*Älä ajattele liian paljon tyyliä, vaan pyri siihen, mitä itse ajattelet kauniina, ja ilmaise se ---*"¹⁷¹ Eeva Maija Viljon mukaan tällainen jako jäljittelyn, tyylielementtien säännönmukaisen käytön, ja tyylin vapaan käytön välille tuli mahdolliseksi 1800-luvulla, kun oli syntynyt tyylien normatiiviset ideaalityypit (tietyt piirteet, joilla tyylin tunnisti). Arkeologisen ja historiallisen tutkimuksen yleistymisen kehitti historistista menetelmää eli uutta luovaa metodologiaa, jossa hyödynnettiin perinteeseen sidottuja vanhoja muotoja.¹⁷²

Churberg käyttää luovasta suunnittelusta sanoja: vapaus ja keksimiskyky (*uppfinningsförmågan*), yksilöllisyys, itsenäisyys ja vapaa sommittelu sekä itseluominen (*sjelfskapande*).¹⁷³ Luovalle suunnittelulle on tiettyjä edellytyksiä. Luovuus vaatii aina jonkin perustan, johon tukeutua ja tietyt lait, joiden rajoissa liikkua. Näitä voidaan etsiä usein vain vaiston avulla kansallisesta perinnöstä, joka löytyy yksilöstä itsestään tai opiskelemalla eri aikakausien teoksia muinaisajasta nykypäivään ja primitiivisistä esineistä taideteoksiin.¹⁷⁴ Miten Churberg sitten kuvaa luovasta suunnittelusta saatavaa hyötyä? Vastauksessa on erotettavissa hyviä seuraamuksia kansakunnan, yksilön ja lopputuloksen kannalta. Jokaisella kansalla on erityiset kauneutta koskevat tapansa ja tarpeensa ilmaista ja kehittää perinteisiä muotojaan eteenpäin. Kansakunta, joka on huomannut ominaisuutensa, taipumuksensa ja makunsa, vahvistaa yksilöllisyytään ja voittaa toisten huomion, kunnioituksen ja hyväksymisen. Maailmannäyttelyt ovat vahvistaneet tätä itsenäisyysperiaatteiden (*sjelfständighetsprinciper*) suuntausta, sillä niissä huomataan originaalisuus ja yhtenäinen tyyli eikä vain teosten tekninen täydellisyys. Yksilön ja teoksen kannalta Churberg tarkastelee luovaa suunnittelua sananlaskun "*Itsetehty on hyvintehty*" kautta. Hän tulkitsee sen tarkoittavan, että teos on hyvä silloin, kun tekijän yksilöllisyys kuvastuu teoksesta ja se siten erottuu muista. Hän kirjoittaa jossain sanotun, että kun taide on pelkää jäljittelyä, niin se menettää kasvattavan luonteensa ja luovan kykynsä. Luovuus on "*melkein kokonaan teoksen merkitys*".¹⁷⁵

¹⁷⁰ Stansky 1985, 27 ja Thompson 1991, 106-107.

¹⁷¹ Morris, *Art and the Beauty of the Earth* (1881), teoksessa Naylor 1988, 213.

¹⁷² Viljo 1985, 14-15.

¹⁷³ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888 ja *Finsk Ornamentik*. Finland 13.10.1887.

¹⁷⁴ Churberg, *Finsk Ornamentik*. Finland 13.10.1887.

¹⁷⁵ Churberg, *Finsk Ornamentik*. Finland 13.10.1887 ja *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

Entä miltä Churbergin käsitys luovasta suunnittelusta näyttää *Pirkko Anttilan* luovasta tuotesuunnittelusta esittämien asioiden valossa? Anttilan mukaan tuotesuunnittelussa on keskeisenä luovuuden käsite, jossa nykyisin korostetaan ihmisen ja hänen ympäristönsä välistä luovaa vuorovaikutusta. Luovaa toimintaa säätelee vuorovaikutus tekijän ja kohteen välillä, yksilön aikaisemman elämänhistorian ja vallitsevan yhteiskunta- ja kulttuuritilan välillä. Luova muotoilija on sellainen, joka tuottaa toiminnan alansa välittämän informaation avulla uusia variaatioita ja pystyy vakuuttamaan toimintakenttensä niiden hyvydestä.¹⁷⁶ Vaikka Churberg ei käytäkään sanaa vuorovaikutus, siitä on kuitenkin kysymys, kun hän kirjoittaa luovuuden edellyttävän näkemyksen kansallisesta perinnöstä. Hänen aikanaan suunnittelijan toiminnan alaan kuului tiedon hankkiminen vanhoista tyyleistä ja siitä, kuinka niitä tulee hyödyntää. Luovuutta tarvittiin vanhojen mallien muokaamiseen, sillä tuotesuunnittelun tuli vastata uuden ajan vaatimuksia. Anttilan mukaan luovuus muodostuu neljästä alueesta, joista monet käsityön alalla toimivista tekijöistä hallitsevat ainoastaan kyvyn aistihavaintojensa avulla luoda muiden aistittavaksi tuotteita. Uutta luovilla tekijöillä täytyy olla luova kyky myös ajattelun ja tunteiden alueella sekä intuitiivisuutta (korkeamman tietoisuuden taso, alitajunta).¹⁷⁷ Churberg korostaa näistä alueista erityisesti tunnetta ja alitajuntaa: nostalgista suhtautumista esisiemme perintöön ja kansanhengen etsimistä karjalaisista teksteistä vaiston avulla.

2. Museot ja kansainväliset näyttelyt suunnittelun edistäjinä

2.1. Taide- ja teollisuusnäyttelyiden merkitys

Kuvaukset Kööpenhaminan (1888) ja Hampurin (1889) taide- ja teollisuusnäyttelyistä antavat tilaisuuden tarkastella, mihin Churberg kiinnitti huomionsa käyntiensä aikana. Kööpenhaminan näyttelystä hän kuvasi kaikkia tärkeimpiä osastoja ja Hampurissa näyttelyn kokonaisuutta. Hampurin näyttelyalue joutui esteettisen tarkastelun kohteeksi, ja selvisi siitä esimerkillisenä tuotoksena. Puutarha- ja rakennustaiteen värikkäät ja koristeelliset saavutukset yhdessä lainehtivan ihmismassan kanssa toivat hänen mieleensä melkeinpä itämaisen tunnelman. Päärakennuksesta hän toteaa sen laajuuden ilmoittamalla sen mitat ja päättää, että ei halua rasittaa lukijaa kuvauksella ilman logiikkaa järjestetyistä vitriineistä, pöydistä ja kojuista. Näyttelystä ensisilmäyksellä saamansa vaikutelma oli kuitenkin positiivinen. Näyttelyssä toteutui *"luotettavuus, täsmällisyys ja tyylin korrektiius, yhdellä sanalla sanoen taideteollinen puhtaus"*.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Anttila 1993, 67-68.

¹⁷⁷ Anttila 1993, 68-69.

¹⁷⁸ Churberg, *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889.

Näyttelytilan toimivuus oli asia, johon Churberg kiinnitti huomiota myös uudessa *Ateneumissa* vuonna 1889 olleeseen näyttelyyn tutustuessaan. Ensimmäisessä Ateneumia käsittelevistä kirjoituksistaan hän kritisoi tuohtuneena talon pitkiä portaikkoja, oikean, avoimen oven löytämisen vaikeutta ja pintojen likaisuutta. Kirjoituksen toisessa osassa hän puuttuu jo paljon tärkeämpään asiaan eli näyttelytilojen suunnitteluun. Kunnollinen ennaltasuunnittelu oli hänen mielestään jäänyt tekemättä. Ateneumiin oli saatu hieno juhlasali, joka on enimmäkseen tyhjillään tai sitä joudutaan käyttämään näyttelyiden järjestämiseen. Tuolloin saliin on tuotava näyttelysermit, koska seinille ei voi ripustaa. Seinämien takia esineet, jotka tulisi voida nähdä tarkasti, jäävät puolivarjoon. Paremmalla suunnittelulla olisi voitu saada riittävästi käytännöllistä tilaa ja valoa kaikille esineille. Näyttelyn kokonaisuudelle on hyväksi myös se, että seiniä kiertää kaunis kattolista ja vitriinit ovat "*kunnioitusta herättävällä lattiapinnalla*". Churberg päättää kommenttinsa sanoihin: "*Kävellessään sitä ajattelee, että pitäisi rakentaa koko talo uudestaan! - Mutta Jumala varjelkoon siltä tehtävältä! Se on vaikea. Nyt kokemuksien myötä kuitenkin helpompaa.*"¹⁷⁹

Hampurin näyttelystä Churberg raportoi huomioitaan myös yleisöluennon vaikutuksesta: kuulijat innostuivat valtavasti ja tuntui tapahtuvan jotain suurta, kun suuret massat oivalsivat yhtäaikaan puhujan sanoman.¹⁸⁰ *Bo Grandienin* mukaan maailmannäyttelyille muodostui Lontoon vuoden 1851 näyttelystä alkaen vahva pedagoginen tarkoitus, sillä niillä tarjottiin mahdollisuus tarkastella teollisuuden, tieteen, historiallisen tutkimuksen ja suunnittelun saavutuksia omassa ja muissa maissa. Näyttelyillä pyrittiin antamaan kokonaisnäkemys 1800-luvun maailmasta: uudesta tietämyksestä, osaamisesta, toiveista ja toiminnasta.¹⁸¹ Churberg korostaa tätä monipuolisuutta kuvaamalla Hampurin näyttelyn syntyä. Sinne saivat kutsun käsityöläiset, teollisuuden ja teknologian edustajat sekä taiteilijat. Näyttelyllä pyrittiin kattamaan kaikki taideteollisuuden ja arkkitehtuurin alueet, ravinto- ja nautintoaineteollisuus, kemian teollisuus, tekstiili-, paperi-, nahka- ja raakakumiteollisuus, metalli-, puu-, keramiikka- ja lasituotteet, koneiden ja liikennevälineiden sekä tieteen ja musiikin instrumenttien valmistaminen sekä insinööriyön, merenkulun ja terveydenhuollon välineet. Luettelon lopuksi Churberg mainitsee erikseen myös opetuksen.¹⁸²

"Puolustuspuheessaan" Suomessa järjestettävän suuren teollisuusnäyttelyn tuomasta hyödystä Churberg tarkastelee näyttelyä yleisön valistamisen sijasta tuotesuunnittelijan

¹⁷⁹ Churberg, *Ateneum. ja Ateneum. II*. Finland 3.4. ja 4.4.1889.

¹⁸⁰ Churberg, *Från Industri-expositionen i Hamburg*. Finland 11.9.1889.

¹⁸¹ Grandien 1989, 7-11.

¹⁸² Churberg, *Från Industri-expositionen i Hamburg*. Finland 11.9.1889.

näkökulmasta. Läänien maaseutunäyttelyiden kehittyminen pieniksi käsityön ja teollisuuden näyttelyiksi on hänelle mieluisa osoitus lisääntyneestä taideteollisuuden merkityksen ymmärtämisestä kulttuurin kehittämisessä. Paikallisilla näyttelyillä ei kuitenkaan saavuteta sitä, mitä yleinen näyttely voi tarjota. Kun kaikkien läänien tuotteet tuodaan esille yhteen paikkaan, muodostuu erilaisuuksista vertailuun kannustava kokonaisuus. Ilmoituksien, esitteiden ja tilastojen tarkastelu ei ole ollenkaan niin tehokasta kuin konkreettisten tulosten tarkastelu omilla aisteilla. Vertaileminen antaa inspiraatiota ja vaikuttaa kehittävästi terävöittämällä itsekritiikkiä ja herättämällä halun muutokseen. Uutuuksien näkeminen lisää innostusta ja pitää kehityksen tasalla.¹⁸³

Näyttelyt tarjoavat hyvän mahdollisuuden myös kontaktien luomiseen. Churberg korostaa, että käsityöläiset ja teollisuudessa toimivat tarvitsevat toisten käsityön ja teollisuuden alan edustajien asiantuntemusta. Näyttelyt tuovat heidät toistensa tietoisuuteen. Hän näkee tärkeän merkityksen olevan myös hintojen vertailumahdollisuudella. Laadultaan ja kooltaan samanlainen kudonnainen maksaa hänen huomionsa mukaan toisessa kylässä kaksi kertaa enemmän kuin toisessa. Joissain paikoissa pyydetään aivan liikaa ja toisissa aliarvioidaan kotitekoista materiaalia ja työtä. Yleisen näyttelyn mahdollistama vertailu olisi Churbergin mielestä siis hyvinkin tarpeellista käsityötuotteiden hinnoittelulle.¹⁸⁴

2.2. Taideteollisuusmuseot kouluttajina

Churbergin mielestä museot ovat tuotesuunnittelulle kuin maaperä, josta kasvu saa alkuvoimansa. Käsityökoulutuksella voidaan vaikuttaa vain tekniseen valmiuteen. Ainoastaan museokäynnit voivat herättää uusia ideoita - siihen koulu ei pysty koskaan. Koulutuksen tehtävä on sen sijaan opettaa ne lait, joiden mukaisesti luodaan uutta.¹⁸⁵ Churberg tuo näin esiin taideteollisen koulutuksen ja museotoiminnan läheisen suhteen. Hän kuvaa yhteistyötä esimerkeillä South Kensington Museumista ja Hampurin taideteollisuusmuseosta. Tapa, jolla Englannissa on yhdistetty koulu ja museo, tuo Churbergin mielestä suuren hyödyn kotimaiselle teollisuudelle. Oppilaat saavat historiallisista kokelmista käsityksen maansa saavutuksista, ja voivat siksi jatkaa kehitystä kansallisesti yhtenäiseen suuntaan. Hampurin käsityön ja teollisuuden kukoistaminen on vuonna 1765 perustetun "isänmaallisen seuran" ansiota. Seura ylläpitää taideteollisuusmuseota ja jo

¹⁸³ Churberg, *Önskvärdheten af en finsk industri exposition*. Finland 25.10. ja 3.11.1888.

¹⁸⁴ Churberg, *Önskvärdheten af en finsk industri exposition*. Finland 3.11.1888.

¹⁸⁵ Churberg, *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889.

noin 4000 oppilaalle teknisen opetuksen antanutta koulua sekä järjesti Hampurin laajan teollisuusnäyttelyn. Seura on tohtori *Justus Brinckmannin* johdalla pystynyt edistämään sekä teknisiä, esteettisiä että kaupallisia asioita.¹⁸⁶

Churberg tarkastelee myös pohjoismaisia museoita "kansallisen hyödyn" kannalta. Tanskalaisten museoiden kokoelmat olivat hänen mielestään aikaansaaneet sen, että tanskalainen taideteollisuus huomattiin jo Lontoon ja Pariisin maailmannäyttelyissä. Churberg painottaa, että se oli mahdollista, koska uusi suunnittelu oli voitu tehdä vanhojen, *kotimaisten* esikuvien pohjalta. Hän lainaa artikkeliinsa myös Kristianian taideteollisuusmuseon konservattorin ja johtajan *Henrik Groschin* puhetta. Groschin mielestä oli jo yhdestoista hetki alkaa kerätä säilyneitä norjalaisia esineitä. Tuhoutumisen lisäksi hän nosti ongelmaksi taantumisen, sillä talonpoikien kiinnostus käsityöhön oli jo kauan ollut vähäistä. Kotiteollisen kokoelman toteuttamisella oli siis suuri tieteellinen ja käytännöllinen merkitys.¹⁸⁷ Kristianian (nyk. Oslon) taideteollisuusmuseota tutkineen Thuen mukaan vuonna 1876 perustettuun museoon kerättiin esineitä kolmeen perusryhmään: 1. norjalaisen kansantaiteen ja 2. muiden maiden taideteollisuuden kokoelmiin sekä 3. teollisuuden edistämiseksi tarkoitettuun uusien tuotteiden mallikokoelmaan. Groschin toiseen ja kolmanteen ryhmäänkin hyväksymien esineiden lähtökohtana oli usein ollut kansantaiteen ornamenttiikka. Museoon ei siis kerätty pelkästään kansallisia aarteita, kuten Churberg antaa ymmärtää. Thue kuitenkin korostaa, että von Falken levittämän ihanteen mukaisesti ulkomaalaisia, uusia esineitä ei saanut kerätä jäljittelyä varten, vaan ne kelpasivat malliksi vain laadullisesta tasosta.¹⁸⁸

Kuvauksillaan eri maiden kansallisten kokoelmien tuomasta hyödystä Churberg pohjustaa kritiikkiään Suomen Taideteollisuusmuseota kohtaan. Museon kokoelmien kartuttaminen perustui Estlanderin ajatuksiin. Sinne 1870-luvulla hankitut esineet olivat esimerkkejä kertaustyyleistä, arkeologisten löytöjen innoittamista muinaistyyleistä, perinteisestä käsityöstä ja suosituista itämaisyydestä. Tekstiilikokoelmiin kuului japanilainen rullakaihdin, bambukoreja, kreikkalaisia asuja, espanjalaisia ja venäläisiä pitsejä ja villaisia peitteitä.¹⁸⁹ Churbergin mielestä taideteollisuusmuseon järjestämisessä ei oltu huomiota suomalaisten olosuhteiden poikkeamista Euroopan maista. Ulkomaalaisten esineiden sijasta museoon pitäisi hankkia parhaimmat esimerkit suomalaisesta käsityöstä ja teollisuudesta. Syyksi hän esittää sen, että ulkomaisten esineiden kauneutta ei voi

¹⁸⁶ Churberg, *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889 ja *Om konstindustri. III*. Finland 1.2.1889.

¹⁸⁷ *Om konstindustri. III*. Finland 1.2.1889.

¹⁸⁸ Thue 1989, 51-54.

¹⁸⁹ Woirhaye 1984, 20 ja 29.

ymmärtää, jos ei voi verrata niitä oman perinteensä ihanteisiin. Museoon pitäisi hankkia kotimaisia teoksia myös siksi, että siten voidaan tukea suomalaisia tekijöitä, antaa heille tilaisuus kehittymiseen ja elantoon.¹⁹⁰

Vaikka Churbergin mielestä Suomen Taideteollisuusmuseon kokoelmat onkin kerätty väärin, hän pitää museolle asetettua tavoitetta hyvänä. Sen mukaan museo pyrkii vaikuttamaan käsityöläisten ja oppilaiden kehittymiseen ja yleisen maun parantamiseen. Churbergin mielestä museoilla on tärkeä rooli kansallisten käsitöiden säilyttäjänä ja tietoisuuden levittäjänä kansallisen perinnön arvosta ja sen merkityksestä tulevaisuudelle. Museo toimii vaikutteiden antajana oppilaille ja tarjoaa heille näkemyksen maansa taideteollisuudesta kokonaisuutena. Kokoelmat toimivat myös ulkomaalaisille osoituksena kansan omaperäisyydestä. Churberg kehoittaa huomioimaan näyttelyn rakentamisessa museoon tutustuvan ihmisen tietämyksen. Esimerkiksi työläinen ei ymmärrä ehkä ainoastaan museossa näkemiään taide-esineitä, koska niillä ei ole yhteyttä päivittäisiin kulutustavaroihin. Museoilla on kuitenkin tärkeä rooli esteettisen kyvyn kasvattajana. Taidekäsityö tarvitsee tukea taidetta ymmärtäviltä tilaajilta ja avoimilta vastaanottajilta.¹⁹¹

Ingeborg Glambekin artikkeli (1994) sovelletun taiteen museoista ennen ja nykyisin antaa hyvän pohjan tarkastelulle siitä, kenelle ja millaiseen käyttöön taideteollisuusmuseot tarkoitettiin Churbergin elinaikana. Museoiden perustaminen 1800-luvulla liittyi valistusajan ideologiaan, jonka mukaan tieto johtaa suurempaan ymmärrykseen ja parempaan arviointikykyyn. Tästä ei hyödy ainoastaan yksilö, vaan myös yhteisö. Sovelletun taiteen museoita perustettaessa vaikutti tarve erottua muista vanhaa säilyttävistä ja yleisön kasvattamiseen tähtäävistä museoista. Erottavaksi tekijäksi muodostui se, että taideteollisuusmuseoille asetettiin taloudelliset seuraukset huomioiva käytännöllinen tavoite. Museot eivät siten olleet esimerkiksi "kokemuksien antajia" ihmisille. Itseasiassa yleisön maun kasvatuskin asetettiin tavoitteissa vasta toiselle sijalle. Yleisöstä huomioitiin erityisesti varakkaat kuluttajat, joita ei suoranaisesti houkuteltu ostamiseen, vaan neuvottiin oikeanlaisen tuotteen valitsemisessa. Museot suunnattiin ennen kaikkea käsityöläisille ja tehtailijoille. South Kensington Museumin johtaja *Henry Cole* piti museota kuin hyödylliseen toimintaan keskittyvänä koululuokkana, jossa opitaan kriteerit hyvän käsityön ja taiteen erottamiseen. Museon tuli Colen mielestä palvella elinkeinoelämää ja

¹⁹⁰ Churberg, *Om konstindustri. III*. Finland 1.2.1889 ja *Finsk konstflit*. Finland 1.6.1887.

¹⁹¹ Churberg, *Finsk konstflit*. Finland 1.6.1887, *Om konstindustri III*. Finland 1.2.1889 ja *Från Industriutställningen i Hamburg*. Finland 19.9.1889.

teollisuutta estetiikan ja "hyvän maun" avulla. Samanlainen käytännöllinen tavoite oli myös Norjan, Ruotsin ja Tanskan museoilla.¹⁹²

Glambekin mukaan 1800-luvun loppua kohden hyödyllisyyden periaate pehmentyi ja puhtaasti esteettiset ja kasvatukselliset tavoitteet valtasivat alaa. Vuosisadan vaihteessa Semperin ajatukseen perustuneet tekniikan ja materiaalin mukaan ryhmitellyt näyttelyt muutettiin muiden museoiden tapaisiksi kronologisesti eteneviksi kokonaisuuksiksi.¹⁹³ Churbergin pohdintoja taideteollisuusmuseon merkityksestä tarkasteltaessa voidaan havaita hänen mielestään hyödyn periaatteen olleen keskeinen. Hän korosti museon roolia suomalaisen tuotesuunnittelun edistäjänä ja ideoiden antajana suunnittelijalle. Museon kuluttajan esteettistä makua kasvattava ja siten taideteollisuutta edistävä rooli nousee myös esille. Hallitsevin piirre Churbergin kirjoituksissa on kuitenkin vaatimus taideteollisuusmuseon kokoelmien kotimaisuudesta.

3. Luonnon rooli tekstiilisuunnittelussa

3.1. Kansantaiteen ja luonnon yhteys

Churbergin kirjoitusten analysoimisen taustatietoina toin esiin, että Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksessä suosittiin tekstiilisuunnittelussa geometrisia kuvioiteja. Maunulan mukaan karjalaisten kansantekstiilien tunnistettavia eläin- ja ihmisfiguureja ja osittain kasviaiheistakaan ei hyväksytty mallistoon. Kysymys siitä, miksi suosittiin nimenomaan kansantekstiilien geometrista ornamenttiikkaa, on herättänyt monenlaista pohdintaa. Konttisen mukaan karjalaisten ompelu- ja kudontamallien käyttämisessä oli kysymys aatteellisesta kannanotosta, kansallisen identiteetin ja "alkusuomalaisuuden" kokemuksista. Kansallisaatteeseen liittämisen ja muoti-ilmion seuraamisen sijasta *Kerstin Smeds* pitää pääsyynä muinaispohjoismaisen tyylin korostamiseen sitä, että sen geometrisuus erosi selvästi naturalistisista aiheista, joita ei haluttu sisustukseen. Tätä tukee Maunulan huomio siitä, että yhdistyksessä ei hyväksytty malleihin Laatokan pohjoispuolen tekstiileissä esiintyviä lintuja, kukkia ja ihmishahmoja, vaan ainoastaan Karjalan kannaksella toteutetut geometriset kuviot.¹⁹⁴ Ruotsin yhdistystä tutkineen *Sofia Danielsonin* mielestä kansantekstiilejä suosittiin siksi, että niitä pidettiin ilmauksena rationaali-

¹⁹² Glambek 1994, 108-111.

¹⁹³ Ibid., 111.

¹⁹⁴ Maunula 1967, 51 ja 59, Konttinen 1994, 146 ja Smeds 1996, 175-176.

sesta ideasta, mitä tekstiilitekniikat ja -materiaalit vaativat, kun taas naturalistiset mallit tulkittiin vain romanttiseksi pinnan koristeluksi.¹⁹⁵

Kun tietää painotuksen kuvioiden geometrisuuteen, voi tuntua yllättävältä, että Churbergin kirjoitukset sisältävät runsaastikin ajatuksia luonnon hyödyntämisestä tekstiilien suunnittelussa. Yhdistyksen perustamiseen johtaneessa artikkelissa Churberg kehuu esivanhempiemme kykyä: *"Se turmeltumaton kauneudenaisti ja se luontoperäinen keksintövoima, millä hän muodosti yksinkertaisimpia, suurimmaksi osaksi kotitekoisia aineitaan, sai aikaan ainiaan malleiksi kelpaavia teoksia, omituisia kansallisia muotoja..."*¹⁹⁶ Suunnittelun yhteyden luontoon tärkeys tulee esille erityisesti kirjoituksessa *Den qvinliga konst-slöjden på utställningen i Köpenhamn III* (1888), jossa Churberg tarkastelee eri vuodenaikoina saatujen luontokokemusten hyödyntämistä tekstiilisuunnittelussa. Muotojen ja värien lähteinä ovat kevään ja kesän kukkaniityt, talven jääkitytymät ja tähtitaivas sekä syksyn väriloisto. Hän jatkaa: *"Heidän mallinsa ovat siksi täynnänsä luonnon runoutta, niille jotka ymmärtävät niitä lukea, omanlaatuisensa kansanlaulu."*¹⁹⁷

Churberg tekee selväksi, että luonto oli ollut kansantekstiilien esikuvana, mutta tarvitaan myös taitoa lukea tuo yhteys malleista. Geometrinen kuvioiden ja luonnon yhteys oli muidenkin kirjoittajien korostama asia, esimerkiksi *J.J.Tikkanen* totesi kirjoituksessaan suomalaisesta tekstiiliornamentiikasta (1901), että geometrinen mallien ja sommittelukyvyn perusta on luonnossa, vaikka alkuperästä onkin edetty kauas.¹⁹⁸ Tarkastelen seuraavassa karjalaista kirjontaa koskevan tutkimuksen kautta kysymystä geometrian ja luonnon suhteesta, vaikka tämä tutkielma onkin varsinaisten tekstiilien tutkimuksen ulkopuolella.

Karjalaisen kirjonnän ääriyhtymän erotetaan naturalistiset aiheet, joita on mielikuvitusrikkaasti ja omia kokemuksia ja toiveita ilmaisevasti käytetty Laatokan pohjoispuolella, ja geometriset mallit, joista on Karjalan kannaksella sommiteltu kurinalaisia, hallittuja kokonaisuuksia.¹⁹⁹ Geometrisen kirjonnän kuvioista tyypillisimmät ovat runsaina muun-

¹⁹⁵ Danielson 1991, 184. Tällainen arvottaminen paljastaa mielestäni sen, että tekstiilitaiteelta haluttiin mahdollisesti muutakin kuin mallipiirtämistä. Esim. Eeva Maija Viljon mukaan ennen vuosisadan vaihdetta taideteollisuutta pidettiin vain koristeluna eikä vakavammin otettavana tuotteiden suunnitteluna ja valmistuksena. Viljo 1987, 65.

¹⁹⁶ Churberg, (*Helsingistä.*). Uusi Suometar 2.4.1879.

¹⁹⁷ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

¹⁹⁸ Tikkanen 1901, 4.

¹⁹⁹ Komulainen 1979, 21, 39-42. Terttu Komulainen on koonnut karjalaisen käsipaikan (pitkän, kapean pyyhinliinan ja kulttiesineen) tutkimista varten tietoja perinteisen karja-

nelminä esiintyvät *vääräpää*, joka on karjalainen nimitys hakaristille, *kannuksenpyörä*, neliöistä koostuva *hannunvaakuna* ja koristeita ympäröivät kehykset, *aidat* (ks. kuva 13). Se, onko geometrisilla malleilla ollut luonnosta lähtenyt alkuperä, voi useimmissa tapauksissa selvitä vain kuvioiden nimien perusteella. Kuvioita kutsutaan mm. nimillä: omenainen, haravainen, linnunsilmä ja kananvarpaat (ks. kuva 14). Luonnon muotojen tyyllittelyyn johtaneet syyt ovat mielenkiintoinen asia, johon ovat varmasti osaltaan vaikuttaneet tekniikan sanelemat vaatimukset. Kansanomaisen kirjonta tapahtuu lankoja laskien, kuteen ja loimen suuntaa noudattaen tai tiettyjen sääntöjen mukaisesti diagonaalisesti. Varsinkin yhdessä yleisimmistä tekniikoista, luotoksittain ompelussa (etupistokirjonta) pistot seuraavat toisiaan sarjajärjestyksessä niin, että neliöjono syntyy neliöiden sivu kerrallaan (ks. kuva 15). Nämä seikat vaikuttavat väistämättä muodon geometrisoitumiseen. Lisäksi geometrisissa malleissa on kyse vinoruuduin, rastein ja viivoin tapahtuvasta kuvioalueiden täyttämistä eikä esimerkiksi vapaammasta piirretyn viivan seuraamisesta pistoin.²⁰⁰

3.2. Luonto ja sen tyyllittely muotoilukeskustelun aiheena

Churbergin luontoa koskevia ajatuksia voidaan lähteä tarkastelemaan myös laajemmassa kansainvälisen muotoilukeskustelun kentässä. Lähtökohtana voisi olla esittämäni *Gunilla Frickin* tulkinta, jonka mukaan vuoden 1888 aikoihin tajuttiin luonnon esikuvallisuuden merkitys muotoilun uudistumisen keinona, aikaisemman tyylimitaatioihin keskittymisen sijasta. Tällaista näkökohtaa voidaan tukea tarkasteltaessa, mihin yhteyteen Churberg on kirjoittanut luonnon esikuvallisuudesta. Kööpenhaminan näyttelyä käsittelevästä artikkelista nousee keskeisenä sanomana esiin halu päästä vanhojen mallien jäljittelystä eroon ja kohti "yksilöllisyyttä, itsenäisyyttä ja vapaata sommittelua". Keinona edetä jäljittelystä, "aakkosten oppimisesta" hän korostaa nimenomaan luonnon tarjoaman malli-

laisen kirjonnin tekniikoista ja malleista. Lähteinä ovat mm. Theodor Schvindtin, U.T. Sireliuksen, Tyyni Vahterin ja Bo Lönnqvistin tutkimukset. Kysymys kuvioiden alkuperästä on tekstiilien tutkimukselle ominaisesti laaja asia. Tyypillisesti karjalaisina pidettyjä kuviotyyppejä, kuten kehystettyjä eläinaiheita, on esiintynyt jo Egyptissä, josta ne ovat Bysantin silkkikudonnan (800-1200) kautta levinneet Venäjälle ja Pohjoismaihin. Geometriset kuviot ovat syntyneet pääosin itsenäisesti, mutta niihin on saatu vaikutteita 1500-luvun keskieurooppalaisista mallikirjoista. Keskiajan ja renessanssiajan vaikutteiden muodostuminen karjalaiseksi tyyliksi johtuu alueen myöhemmästä eristäytyneestä asemasta.

²⁰⁰ Komulainen 1979, 19, 50-51. Lähteenä on myös *Theodor Schvindtin* (1851-1917) *Suomalaisia koristeita* -teos, joka ilmestyi vuonna 1895. Schvindt oli kansatieteen uranuurtaja, joka toimi kauan Suomen Käsityön Ystävissä, jossa hyödynnettiin myös hänen keräämäänsä karjalaisten tekstiilien mallikokoelmaa. Aspelin 1904, 10.

kirjan puoleen kääntymistä, sillä luonto on yhä uudelleen uusien sukupolvien käytettävissä.²⁰¹ Churberg haluaa aikaansaada muutoksen, parantaa tekstiilisuunnittelua luonnon tarkastelun hyödyntämisen kautta. Hän ei kuitenkaan esitä kääntymistä luonnon puoleen uutena oivalluksena. Pikemminkin Churberg näyttää halunneen korostaa luonnon hyödyntämisen selvää yhteyttä perinteeseen.

Luonnon esikuvallisuus on saattanut olla korostetusti esillä Kööpenhaminan näyttelyn yhteydessä, mutta luonnon merkityksen korostaminen ilmeni muotoilukeskustelussa jo paljon aikaisemmin. *Annika Waenerberg*, joka on tutkinut kasviornamenteja koskevia teorioita 1800-luvulla, pitää oleellisena taideteoksen ja orgaanisen käsitteen yhteyttä. Hän nimittää taidetta ajalta varhaisromantiikasta 1900-luvun alkuun orgaaniseksi, koska taide oli tuolloin erityisellä tavalla tekemisissä luontokappaleiden kanssa. Taideteoksen osien ajateltiin olevan samoin kuin elävän olion, kasvin osien jäseneltävissä ja jokaisen osan tulee olla tarkoituksenmukainen ja harmoniassa kokonaisuuden kanssa. Vaatimus taideteoksen orgaanisuudesta on jo Platonilta peräisin, mutta orgaanisen käsitteeseen tuli vuoden 1800 tienoilla tärkeä visuaalisuuteen liittyvä lisä. Goethen kirjoitusten myötä orgaanisen käsite yhdistyi ornamentteja koskevaan teoriaan. Hän muodosti luonnontarkastelun menetelmäksi morfologian eli opin muodosta, muodon kehityksestä ja muutoksista. Goethe pyrki alkukuvalliseen uskoen salaisiin, kaikenkattaviin luonnonlakeihin. Hänen esikuvanaan oli kreikkalainen taide, jossa ei jäljitelty luontoa sellaisenaan, vaan luonnonlakien mukaisesti. Luonnonlait ovat kasvulakeja, joista keskeisin oli kasvin kehittyminen yhdestä pisteestä niin, että erilaiset osat liittyvät yhteen tai jokin osa toistuu. Ornamenttien yhteydessä korostui säännönmukaisuuden (geometrian) idea, jonka mukaan osat järjestetään keskustan ympärille osien koon ja määrän mukaisesti. Tässä oli kyse kasvissa havaitun geometrisen lain paljastamisesta eikä kasvin muotojen geometrisoisimisesta, johon se helposti käytännössä johti (ks. kuvat 16 ja 17).²⁰² Semper, joka sai vaikutteita myös Goetheltä, määritteli *Der Stil* -teoksessaan luonnon sisäiset lait symmetriaksi, proportionaalisuudeksi ja suuntautuneisuudeksi.²⁰³

Churbergin voidaan osoittaa olleen tietoinen 1800-luvulla luonnon ja tuotesuunnittelun yhteyden ympärillä käydystä keskustelusta. Hän pohtii oikeaa luonnon hyödyntämisen tapaa *C.A. Ehrensverdiltä* lainaamansa maun käsitteen kautta. Määritelmän mukaan "*maku on tunne luonnon salaisimmista totuuksista*", joiden ymmärtäminen vaatii Churbergin mielestä harjoituksen kautta kehitettäviä teräviä aisteja. Luonnonlakeihin

²⁰¹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

²⁰² Waenerberg 1992, 17-22, 28-35, 51, 121. Goethen kasvimorfologiaa käsittelevä teos *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* ilmestyi vuonna 1790.

²⁰³ Semper 1989, 197-198.

hän viittaa myös vaatimalla, että luontoa tulee seurata suurpiirteisesti, yleiseen tukeutuen, mitä on noudatettu kansantaiteelle tyypillisessä "naivissa jäljittelyssä".²⁰⁴ Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistystä tutkinut Sofia Danielson pohtii myös luonnon osuutta yhdistyksen ideologiassa. Hän osoittaa, että von Falkelta ja Dietrichsonilta on peräisin yhdistyksen perustajan *Sophie Adlersparren* ajatukset naturalismin vastustuksesta, luonnonlakeihin pohjautuvasta tyyllittelystä ja luonnosta inspiraationlähteenä. Churbergin ajatus luonnon yleisten piirteiden käyttämisestä on verrattavissa Adlersparren sanoihin, että luonnosta tulee "lainata motiivi, johtava ajatus", jota kehittää itsenäisesti eteenpäin. Esikuvana olleen Dietrichsonin mukaan luontoa ei saa käyttää suoraan, vaan ihmisen täytyy työstää sitä, tyyllitellä, muotoilla uudelleen ja kultivoida. Tätä vapautta ei saa kuitenkaan käyttää väärin ja asettaa omia lakejaan luonnonlakien tilalle. Ruotsin yhdistyksen ideologiaan liittyy kuitenkin piirre, jota ei esiinny Churbergilla. Tämä on auktoritaarinen ja hierarkkinen näkemys, jonka mukaan taiteilija saa tärkeimmän oppinsa luonnonlaeista Jumalalta, hänen luomastaan luonnosta. Taiteilijat taas voivat tulkita "kansalle" näitä kauneuden perustana olevia lakeja.²⁰⁵

Luonnon tyyllittelyyn liittyen Churberg painottaa myös, että jos yleisestä, tyypillisestä loitotaan vain jonkin sievän ja kauniin kuvaamiseen, teos ei voi saada taiteen arvoa.²⁰⁶ Tämä käsitys liittyy ajatukseen, että luonnon ideaalin lainomaisuuden toteuttaminen edustaa yksilöllistä tekemistä, mitä naturalistisen jäljittelyn ei ajateltu olevan.²⁰⁷ Ajatus taiteen synnystä tyyllittelyn kautta on voinut päätyä Churbergille von Falken kautta, koska hän kirjoitti aiheesta hyvin selkeästi. Von Falken mukaan tyyllittelyn ja naturalismin käsitteet ovat merkityksellisiä nykyiselle taideteollisuudelle, sillä kaikki uudistusvaatimukset riippuvat näiden välisestä erosta. Hän määrittelee naturalismin luonnon sattumanvaraisuuksien jäljittelyksi ja sanoo sen lamaannuttaneen mielikuvituksen ja keksimiskyvyn sekä värien, viivojen ja sommittelun vapauden. Tyyllittely sen sijaan vapauttaa luonnonaiheen palauttaen sen takaisin puhtaaseen, lainomaiseen alkukuvaan. Von Falke kutsuu säännönmukaiseksi tekemistä vapaasti luomiseksi, jossa luonnonmuodot muunnetaan taideteokseksi.²⁰⁸

²⁰⁴ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888. Maun määritelmän ja "naiva härmningen" -ilmauksen osalta ks. Ehrensward 1925, 124, 127. Ehrenswardin mukaan ideaalisen kuvaustavan esikuva on antiikin taiteessa, mutta Churbergin mielestä se löytyy kansantaiteesta.

²⁰⁵ Danielson 1991, 202-203, 207-208.

²⁰⁶ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

²⁰⁷ Waenerberg 1992, 102.

²⁰⁸ Von Falke 1885, 162-168.

Churbergin naturalismin ja ylikoristeellisuuden vastustus on yleisintä ornamenttien suunnittelun ympärillä käytyä keskustelua. Tyypillisyydestä on paras esimerkki seuraava artikkelin kohta: *"Ruusu pitää kuvata niin kuin luonnonlapsi sen piirtää oleellisimpine piirteineen, niin että sen viereen uskaltaa istua ilman että kukka litistyy tai kauniisti järjestetyt terälehdet muuttuvat! Ommellun ruusun edessä ei koskaan pidä voida luulla haistavansa sen tuoksua, pitää vain värin ja muutaman pyöreän viivan kautta muistuttaa ruusun ideasta."* Selityksenä Churberg viittaa arkkitehtuurin ruusuikkunaan.²⁰⁹ Churberg saattoi nähdä mielessään sohvan, joka on päällystetty naturalistisella kukkakan-kaalla (ks. kuva 18). 1800-luvun muotoilun uudistajat korostivat Puginilta peräisin olevaa sääntöä, joka kielsi kolmiulotteiset, illusionistiset ornamentit epäloogisina. Plastilisten ornamenttien sijasta suosittiin litteitä, geometrisesti tyyliteltyjä ornamentteja. Esimerkkinä toistettiin Puginin esittämää vaatimusta maton kuvioiden litteydestä, geometrisesta tyylittelystä, jotta matolle voisi astua.²¹⁰ Vaatimus luonnon tyylittelystä johti Englannissa South Kensington -koulutusjärjestelmässä tarkkaan sääntöjen hallitsemaan, symmetriaan ja geometriaan pohjautuvaan suunnitteluun. Tieto ornamenttien suunnittelun säännöistä levisi erityisesti Jonesin *The Grammar of Ornament* -teoksen kautta, joka ilmestyi vuonna 1856 ja käännettiin saksaksi ja ranskaksi 1860-luvulla.²¹¹ Varoituksellaan naturalismin sopimattomuudesta tekstiileihin ja viittauksellaan geometriseen ja symmetriseen ruusuikkunaan Churberg yhdistyy englantilaiseen ornamenttisuuntaukseen. Siihen viittaa myös Churbergin korostus, että suunnittelun lähtökohtana olevan luonnon tulee olla kotimaista, sillä kunkin maan luonto muokkaa ihmisten kauneudentarvetta ja luontokokemusten tulkintaa.²¹² Englannissa oli 1800-luvulla yleistä kiinnostus puutarhaan, mikä Morrisin ansiosta suuntautui erityisesti kotimaisiin kasveihin ja niiden hyödyntämiseen ornamenttien suunnittelussa.²¹³

Ruusuikkuna -vertausta lukuunottamatta muut Churbergin kirjoitusten kohdat sotivat vastaan ajatusta, että hän olisi kannattanut Englannissa yleistynyttä mekaanista, geometriaan pohjautuvaa ornamenttien suunnittelua. Kirjoituksissa korostuvat pikemminkin omakohtaiset luontokokemukset ja sisällön ilmaiseminen. Churberg kannattaa geometrisen piirtämisen sijasta vapaampaa, suoraan luonnosta tapahtuvaa piirtämistä. Hän pitää koulutuksessa tärkeänä perusteellista piirustuksenopetusta, että suunnittelija osaisi *"piirtää kukan luonnon mukaan eikä saksalaisen onnittelukortin avulla"*.²¹⁴ Hän myös

²⁰⁹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...* Finland 30.9.1888.

²¹⁰ Gombrich 1984, 34-39, 45-54.

²¹¹ Macdonald 1970, 227-231, 245 ja Waenerberg 1992, 111, 126.

²¹² Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

²¹³ Parry 1988, 35.

²¹⁴ Churberg, *Är allt som sig bör?*. Finland 7.6.1889.

kirjoittaa, että kun ympyrä piirretään esteettisenä muotona eikä matemaattisena kuviona, piirtämisessä on mukana yksilöllisyys, tunteet ja mielikuvitus. Tällöin esteettinen muoto olioistaa (inlägga) henkisen sisällön.²¹⁵

Waenerberg tuo tutkimuksessaan esiin niitä suunnittelijoita ja teoreetikkoja, jotka pyrkivät korostamaan kasvimorfologista idealismia (luonnonlakien yhteyttä korkeampaan taiteeseen), vaikka geometrinen tarkkuus ja mekaaniset ornamenttisarjat yleistyivät. Yksi heistä oli South Kensingtonin edistyneimpiin suunnittelijoihin kuulunut *Christopher Dresser* (1834-1904) ja toinen *Gottfried Semper*.²¹⁶ Churbergin tavoin Dresser korosti vahvasti ornamentin sisällöllisyyden merkitystä. Hän määrittelee kirjoituksessaan, että ensimmäisenä ornamenttien suunnittelun yleisenä periaatteena on se, että dekoraation tulee ilmaista tekijäänsä ja kollektiivista käsitystä aikakaudesta. Hänen mielestään ornamentti on vain pelkkä mekaaninen tuotos, jos sen tekijä ei ole läsnä työssään. Ornamentti herättää ihmisten kiinnostuksen, se kommunikoi silloin, kun sen tekijä osaa käyttää sitä ajatustensa, tietojensa ja tunteidensa välittämiseen.²¹⁷ Churbergin tietoisuus Dresserin ajatuksista on mahdollista, koska hän julkaisi runsaasti kirjoja ja lehti-kirjoituksia ornamenttitaiteen periaatteista ja kasvimorfologiasta 1850-70-luvuilla.²¹⁸

Myös Semper korosti ornamenttien sisällön merkitystä, mutta hänen teoriansa vaikeatajuisuuden takia on epätodennäköistä, että Churberg olisi saanut häneltä suoraan vaikutteita. Semper kritisoi suunnittelijoita, jotka ajattelevat että muodot ovat riippuvaisia vain rakenteellisista ja materiaalisista tekijöistä. Semperin mielestä tulisi korostaa ideaa ja symbolisia viestejä. *Mallgraven* tulkinta, että Semper kritisoi materialisteja, on yllättävä, sillä Semperiä on perinteisesti pidetty pelkästään materiaalien ja tekniikoiden ominaisuuksien korostajana suunnittelussa. Kreikkalaiseen arkkitehtuuriin pohjaten Semper kuitenkin tulkitsi, että koristelun rooli on todellisuuden, materiaalsen perustan peittämistä ja näin symbolisten viestien välittämistä. Materiaali katoaa koristelun alla ja tulee puhtaaksi muodoksi.²¹⁹

²¹⁵ Churberg, *Teckningsundervisningen i skolorna*. Finland 12.1.1888.

²¹⁶ Waenerberg 1992, 122 ja 126.

²¹⁷ Dresser 1978, 6-9. Kyseessä on kirjoitus *Development of Ornamental Art in the International Exhibition* vuodelta 1862.

²¹⁸ Waenerberg 1992, 107. Dresserin teoksia ovat mm. *Unity in variety* (1859), *The Art of Decorative Design* (1862) ja *Principles of Decorative Design* (1873).

²¹⁹ Semper 1989, 190 ja Mallgrave 1989, 37-40.

VI TEKSTIILITAITEEN TEORIA

1. Tekstiilitaiteen teorian kivijalka

1.1. Muotoilun periaatteet

Om konstindustri I -kirjoituksessaan Churberg kuvaa nykyisen suunnittelun ja entisajan käsityön tekemisen välistä eroa lauseella: *"Taideteollisuus, jota meidän aikanamme kunnioitetaan tiettyinä harkittuna tietoisuutena päämäärästä ja välineistä, oli muinoin enemmän luonnollista, vapaata toimintaa (mera en friluftts planta)."* Mitä hän tarkoittaa tällä tietoisuudella päämäärästä ja välineistä? Mielestäni sitä voi ymmärtää parhaiten tarkastelemalla viime vuosisadalla kehittynyttä käsitystä, jonka mukaan taideteollisuuden kuului oleellisena osana suunnittelun osatekijöiden teoretisoiminen. Suunnittelun ja tuotteiden arvioimisen haluttiin pohjautuvan ajatteluun (tieteeseen) eikä maun arvioon. Suunnittelun säännöt olivat yksinkertaisuudessaan helposti muistettavia, mikä *Gombrichin* mielestä kuvastaa viktoriaaniselle ajalle tyypillistä epävarmuutta hyvästä mausta. Periaatteita tuli tavaksi havainnollistaa rinnastamalla mauttomia esineitä ja arvokkaina pidettyjä esineitä. Mauttomuuden tunnusmerkeinä olivat ylikoristeellisuus ja dekoraatioiden illusionistinen tyyli, joita vastaan taisteltiin funktionalistisilta kuulostavien ja moraaliseen asenteeseen perustuvien periaatteiden avulla.²²⁰

Aikaisemmin suunnittelua olivat ohjanneet lähinnä vain visuaaliset säännöt, tyylien konventiot. Toki esimerkiksi väri ja tekstuuri olivat edelleenkin tärkeässä asemassa suunnittelussa, mutta ne tulkittiin vain makua miellyttäväksi efekteiksi "tieteellisten sääntöjen" rinnalla. Muotoilun periaatteilla pyrittiin "säännöstelemään" ornamenttien käyttöä vaati-
malla muodon ja koristelun yksinkertaistamista. Pelkistäminen vaikuttaa nykykatsojasta hyvin suhteelliselta, sillä esineet olivat tästä tavoitteesta huolimatta erittäin koristeellisia. Se olikin romantisoitu käsite, joka yhdistettiin kansantaiteen ihannointiin. Periaatteisiin kuului myös geometrian ja symmetrian avulla tehtävä luonnon tieteellinen analysoiminen, jolla pyrittiin eroon kolmiulotteisesta, naturalistisesta koristelusta. Tämä näkyi ornamenttien mallikirjoissa, joissa ornamentteja ei enää järjestetty aiheiden mukaan, vaan visuaalisesti (geometrisiin, kaareviin jne.). Lukija haluttiin eroon perinteisten tyylien yhdistämisestä ornamentteihin ja saada näkemään ornamentti yksittäisistä, ilmaisevista osista koostuvana.²²¹

²²⁰ Gombrich 1984, 17, 35-37.

²²¹ Brodin 1985, 130-159, 173-175.

Periaatteisiin kuului "rehellisen ilmaisuuden" antaminen ajan hengelle, millä haluttiin korostaa, että esineiden suunnittelu ilmaisee yhteiskunnan moraalisen tilan. Uskottiin, että kunkin aikakauden ornamentit ilmaisevat sille ajalle ominaisia tunteita ja (kristillistä) uskoa. Ilmaisuu välittyy meillekin, mutta rajoitetummin. Ornamenttien suunnittelijan on pyrittävä siihen, että hänen työnsä herättäisi vastakaikua oman aikansa ihmisissä. Kun hän ilmaisee itsensä kautta ajan henkeä, ornamentit eivät ole vain mekaanisesti tuotettuja koristeita. Suunnittelijan tuli antaa rehellinen ilmaisuus myös esineen struktuurille ja käyttötarkoitukselle. Hyödyllisyyden tuli edeltää kauneutta. Esineen rakenne määräsi periaatteiden mukaan ornamentin sijainnin. Tällä tavoin yritettiin saada ornamenttien tekeminen käytännölliseltä kuulostavaksi asiaksi. Kun esimerkiksi naulat, joilla lauta kiinnitetään, ymmärretään koristeiksi, koristelu perustuu välttämättömyyteen. Tällä periaatteella haluttiin myös kiinnittää huomiota koristelun sijoittamiseen. Koristelu ei saanut nousta pääasiaksi, ornamenteilla oli taiteellinen arvo vain silloin, kun ne palvelivat tuotteen muotoa, rakennetta ja käyttötarkoitusta.

Tärkeä vaatimus oli myös noudattaa materiaalin ja tekniikan ominaisuuksia muodon ja koristelun suunnittelussa. Siksi yhteen materiaaliin tehtyä ornamenttia ei saanut siirtää suoraan toiseen materiaaliin. Tästä syntyi iskulause materiaalin totuudesta, joka tarkoitti, että puun tulee näyttää puulta, metallin metallilta jne. Materiaalilla on siis erityinen luonne, jonka mukaisen muodon se ottaa helposti ja jota vastaan ei saisi toimia. *David Pyen* mukaan tämä objektiivisena totuutena esitetty periaate voi tarkoittaa vain jonkun ideaa materiaalista. Esimerkiksi "metallinomainen" on subjektiivinen ilmaus tuotteen laadusta, jokaisella on siitä oma käsityksensä. Ilmauksella materiaalin ominaisuuksien toteuttamisesta / kunnioittamisesta yritetään kuitenkin rationalisoida omia mieltymyksiä. Vaatimuksessa materiaalille ominaisen toteuttamisesta unohdettiin myös käsityöläiselle tyypillinen halu koetella materiaalinsa rajoja.²²²

1.2. Periaatteiden kehittyminen

Brolin esittää kirjassaan *Flight of Fancy* (1985) teorian siitä, millaisen kehityskulun seurauksena suunnittelijan työhön yhdistettiin vaatimus "tietoisuudesta päämäärästä ja välineistä". Hän lähestyy aihetta kysymyksellä, miksi perinteiset ornamentit, jolla oli vuosituhansia ollut tärkeä rooli kauneuden tarpeen tyydyttäjänä, esineiden koristajana, hävisivät 1900-luvun alussa. Brolinin selitys ornamentaalisuuden "häviöstä" perustuu renessanssista alkaneeseen kehitykseen ja siihen, kenen haluttiin määräävän hyvästä mausta.

²²² Brolin 1985, 130-155 ja Pye 1968, 45-48. Ks. myös Dresser 1978, 7-9, 35, 54-56.

Brolinin mukaan asenteemme ornamentaalisuuteen perustuu käsitykseen taiteilijasta ja kaunotaiteista. Renessanssin aikana taiteilijan ja käsityöläisen ammatit alkoivat eriytyä, kun taiteilijat halusivat nostaa statustaan korostamalla, että heidän työnsä ovat älyn tulosta. Tämän myötä käsityöläisten työssä korostui mekaanisuus ja suunnittelu määrittyi pelkkien ornamenttien tekemiseksi. Ornamentit alettiin "nähdä" eri tavoin. Aikaisemmin kaikki taide oli dekoratiivista ja ornamentteja ei ajateltu erillisinä, vaan rakennuksiin ja esineisiin kuuluvina. Taiteiden erottamisen jälkeen ornamenttien tekemisestä tuli epä-älyllistä käsityöläisten työtä, ja siksi siitä tuli myös haavoittuvaista huonolle maulle. Jako kauneutta luoviin taiteilijoihin ja käytännöllisyyden ohjaamiin käsityöläisiin vaikiintui kuitenkin vasta 1700-luvun lopussa Kantin taideteorian myötä, koska kaunotaiteet saivat siitä älyllisen perustan. Kantin teoria loi käsityksen, että vain kaunotaiteen edustaja on nero ja hänen työnsä on originaalia. Taiteilijoiden oletettiin siten hylkäävän konventionaalisen maun. Teoria vapautti taiteilijat kaupallisuudesta, suuren yleisön maun noudattamisesta.²²³

Henkilökohtainen maku oli tullut hallitsevaksi kauneuden määrittelyssä, kun taideteoriassa korostettiin, että kauneus ei ole objektin ominaisuus, vaan katsojan subjektiivinen reaktio. Kiinnostus makuun selittyy myös kansainvälisen kaupan kasvulla, sillä kauppiat toivottivat tervetulleiksi muodin vaihtelut, mitkä lisäsivät myynnin ohella keskusteluja hyvästä mausta. Brolinin mukaan tärkein selitys makuun keskittymiselle on kuitenkin uuden ja varakkaan keskiluokan muodostuminen. Kun taloudellisesti ja kulttuurisesti voimakkaan ja yleensä kouluttamattoman keskiluokan maku alkoi vaikuttaa kauneuden määrittelyyn, kaunotaiteet pyrittiin "suojelemaan" taideteorialla eli vaatimuksella neroudesta ja originaalisuudesta. Sen sijaan suunnittelijan työ jäi kaupan vaikutuksen ja ornamentteja rakastavan keskiluokan maun alaiseksi. Keskiluokalle runsaskoristeiset esineet symbolisoivat Kulttuuria ja Taidetta sekä parempaa sosiaalista asemaa, rikkautta.

Koska muotoilulta puuttui filosofinen suoja keskiluokan makua vastaan, sen huono taso alkoi pian huolestuttaa varsinkin Englannissa. Kuluttajien huonon maun kritisointi huipentui vuoden 1851 maailmannäyttelyyn. Uudistajille suunnittelun parantaminen ei ollut vain taide-eliitin tehtävä, vaan se nähtiin koko yhteiskunnan talouteen vaikuttavana asiana. Päättävöiteeksi asetettiin yleisön maun parantaminen, koska sitä pidettiin tämän tilanteen aiheuttajana. Uudistajat uskoivat, että kauneudelle on olemassa universaalit standardit, jotka voidaan opettaa. Yleisö haluttiin opettaa "näkemään oikein" ja rakastamaan

²²³ Brolin 1985, 8-9, 13, 78-79.

taidetta. Tämä ei kuitenkaan onnistunut, koska keskiluokan edustaja ei halunnut hyväksyä ajatusta, että hänellä on huono maku (se on vain muilla).²²⁴

Voittaakseen kilpailun siitä, kuka saa määritellä hyvän maun, uudistajat tarvitsivat samanlaisen asean kuin kaunotaiteen filosofian "nerous ja originaalisuus" olivat. Yhtenä keinona oli tehdä sovelletut taiteet kaunotaiteiden kaltaisiksi: originaalisuutta alettiin pitää tärkeänä ominaisuutena myös suunnittelijoille ja oivallettiin, että dekoratiivinen taide voi vaikuttaa katsojaan samoin kuin kaunotaidekin. Suunnittelijoille alettiin opettaa taidetta taideakatemioiden tavoin. Sovelletujen taiteiden tasoa pyrittiin siis parantamaan kuten kaunotaiteiden aikaisemmin eli suunnittelijan arvoa nostamalla. Paras keino kontrolloida huonoa makua oli kuitenkin tehdä kauneuden arvioinnista älyn ja moraalin asia. Se suojausi suunnittelua maun yksinkertaisilta argumenteilta.²²⁵

Muotoilun periaatteet perustuivat *A.W.N. Puginin* teokseen *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. Se oli kirjoitettu 1830-luvulla, vaikka julkaistiinkin vasta vuonna 1841. Puginin oletetaan saaneen periaatteisiin vaikutteita aikaisemmista arkkitehtuurin teorioista.²²⁶ Niistä hänet kuitenkin erotti paikallisen ja kansallisen tyylin sekä perinteisten muotojen kunnioittaminen sekä katolilaisen uskon värittämät sosiaaliset arvot. Hänen teoksensa eivät olleet keskiajan arkkitehtuurin historiaa, vaan keskiaikaisen ideaalin luomista. Ruskinin ja Morrisin kirjoituksissa toistui samanlaisen tapa kritisoida nykyistä teollisuuden, materiaalisten arvojen, sosiaalisen eriarvoisuuden ja työnjaon yhteiskuntaa. Pugin vaikutti uusgotiikan asemaan, mutta vielä suurempi maine oli hänen abstrakteilla suunnittelun periaatteillaan. Hän pyrki luomaan keinoja, joilla rakennuksen erinomaisuus voitaisiin määritellä ilman, että tarvitsisi luottaa vain makuun. Pugin ilmaisi periaatteet näin: 1. Ornamenttien tulee perustua rakennuksen konstruktiin. 2. Konstruktio on riippuvainen käytetyistä materiaaleista. 3. Pienimmillään yksityiskohdilla on oltava merkitys ja niiden tulee olla tarkoituksenmukaisia. 4. Koristelun tulee korostaa hyödyllisiä osia eikä kätkeä niitä.²²⁷

²²⁴ Brolin 1985, 57-59, 86, 95, 104-106.

²²⁵ Ibid., 112-127.

²²⁶ Antiikin ajan arkkitehti *Vitruvius* määritteli teoksessaan *De architectura libri decem* arkkitehtuurin kolmeksi lähtökohdaksi käyttötarkoituksen huomioimisen, kestävyuden ja kauniin, harmoniaan perustuvan osien järjestelyn (*utilitas, firmitas, venustas*). Vitruviukselta on peräisin myös sopivuus- eli *decorum*-periaate, jonka mukaan rakennuksen sijoittelussa tulee huomioida ilmaston ja luonnon olosuhteet sekä kuvastaa rakennuksen koolla ja koristelulla asukkaiden sosiaalista asemaa.

²²⁷ Stanton 1971, 79-83 ja Belcher 1994, 105-110.

Puginin määrittämät periaatteet levisivät yleiseen tietoisuuteen South Kensington -taide-teollisuusinstituution teoreetikkojen tekstien ja opetuksen kautta. Ne saivat ilmauksensa Jonesin, Redgraven, Dresserin, Morrisin, Semperin ja von Falken kirjoituksissa, vain muutamia mainitakseni. Tutkimusaineistoni kautta kiinnostukseni suuntautuu erityisesti siihen, miten tämä uudenlainen asenne suunnitteluun vaikutti Churbergin tapaan kommentoida näyttelyissä näkemäänsä tekstiileitä. Mielestäni näissä arvosteluissa voidaan nähdä tekstiilitaiteen teorianmuodostuksen alku, varsinkin kun niitä tarkastellaan yhteydessä muihin 1800-luvun loppupuolen kirjoituksiin tekstiileistä. Vertailukohteina käytän Morrisin kirjoitusta *Textiles* (1893), Semperin *Der Stil* -teosta²²⁸ ja von Falken *Konststilar och konstslöjd* -kirjan (1885) tekstiilejä koskevaa osaa. Von Falken teos luo yhteyden myös Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistyksessä vallinneeseen ajattelutapaan. Lisäksi von Falken teoksen merkitys suomalaiselle tekstiilitaiteelle korostuu siksi, että sen tekstiilisuunnittelua koskeva osa julkaistiin *Kotitaide*-lehdessä otsikolla *Kangaskudokset taideteollisuuden yhtenä osana* vuonna 1905. Lopuksi pyrin kokoamaan ne piirteet, joiden perusteella tekstiiliä kutsuttiin *taidetekstiiliksi*. Kysymys taideteoksen aseman antamisesta näyttää tulleen entistä tärkeämmäksi 1900-luvun alun kirjoituksissa tekstiileistä. Kirjoitusten vertailu käytännön tuloksiin olisi laajentanut tätä tutkielmaa liikaa. Puginin ja Morrisin suunnittelemissa tekstiilejä koskevat tutkimukset raottavat kuitenkin tätä mielenkiintoista kysymystä. Ristiriita hyvien periaatteiden ja käytännön vaatimusten välillä on usein ollut ilmeinen. Jonkin verran vertailukohtia periaatteiden toteuttamisesta löytyy myös Suomen Käsityön Ystäviä koskevista tutkimuksista.

2. Tekstiilitekniikoita ja lopputuloksen arvioinnin kriteereitä

Churberg keskittyi tekstiilien tarkasteluun parhaiten kolmiosaisessa kirjoituksessaan *Den qvinliga konst-slöjden på utställningen i Köpenhamn* (1888). Hänen kommenttinsa koskevat eri maiden näyttelyosastojen tekstiilikokoelmia. Esimerkiksi Venäjän osastosta palstatilaa saivat taidekirjonta (konstbroderiet), pietarilaisesta *Ecole des Deutellierestä* peräisin olevat hämähäkki-malliset nypläystyöt, kansanomaiset pellavalangalla toteutetut pitsit, itämaiset ketjusilmukoilla värilliselle silkipohjalle tehdyt kirjonnat ja etelävenäläiset kudotut matot. Sanoista, joilla Churberg ilmaisee ihailunsa näkemästään, paljastuu joitain arvioinnin kriteereitä. Nypläyksistä hän tarkastelee niiden *kauneutta* ja

²²⁸ Käyttämäni kappale Semperin *Der Stil* -kirjasta yhdistyy yllättävälläkin tavalla Suomen Käsityön Ystäviin. Jyväskylän yliopiston kirjaston kokoelmissa oleva kirja on kuulunut alunperin *O.E. Tudeerille* alkulehdellä olevan nimikirjoituksen perusteella. Leena Svinhufvudilta olevan tiedon mukaan Tudeer toimi yhdistyksen puheenjohtajana 1890-luvun alussa.

variaatioiden runsautta ja kansanomaisista pitseistä niiden *kestävyyttä* ja liian edullista hintaa, mitkä ovat edesauttaneet näiden pitsien tunnettavuutta. Ketjusilmukoilla tehtyjen kirjontatöiden etu on myös hyvissä käyttöominaisuuksissa, mutta niiden arvo nousee Churbergin mielestä myös *omaperäisyyden* vuoksi, sillä niitä ei voida matkia muualla. Etelävenäläisten mattojen maineen hän liittää siihen, että ne ovat *käsintehtyjä*, perustuvat *ikivanhoihin malleihin* ja niiden värit ovat aitoja ja *kotityönä värjättyjä*. Muulle mattoteollisuudelle ne edustavatkin jäljittelynarvoisia ihanteita.²²⁹

Ruotsin osastosta huomiota sai tietysti Handarbetets Vänner. Churberg pitää yhdistyksen tekstiilien tunnusmerkkeinä mallien valinnassa ja käytetyissä materiaaleissa ja tekniikoissa ilmenevää *järkevyyttä* ja *aitoutta*. Tyyleistä hän mainitsee sen, että yhdistyksessä ei hyödynnetä vain ruotsalaisia kansantekstiileitä, vaan pidetään esikuvina myös renessanssiajan tekstiileitä ja itämaisia malleja. Yhdistyksessä tehdään kuitenkin paljon työtä vanhojen Ruotsissa aikaisemmin käytettyjen tekniikoiden ja mallien säilymisen ja kehittämisen puolesta. Hän määrittelee mielenkiintoisesti yhdistyksen toiminnan luonteen vertaamalla sitä lundilaisen *Thora Kullen* kutomoon. Kullen tekstiilit ovat *"ehkä enemmän talonpoikaisia kuin Svenska Handarbetets Vännerin tekstiilit, joissa pikemminkin toteutuu täysin luovallinen, esteettinen hienostuminen"*. Kullen kudonnaisten lisäksi hän mainitsee Lundin *Kulturhistoriska föreningenin* 1400-luvun flaamilaisiin malleihin perustuvat, gobeliinin- ja *mosaiikinomaiset* pystypuissa tehdyt kudonnaiset, joissa on kuvattu *tyyliteltyjä* kasveja, eläimiä ja ihmisiä.²³⁰

Oman yhdistyksensä Kööpenhaminaan lähettämiä tekstiileitä Churberg tarkastelee ulkomaalaisten lehtien antaman palautteen kautta, jota Suomen lehdistö myös kommentoi. Keskeisimmäksi tekijäksi nousevat tekniset heikkoudet kehräyksessä, värjäyksessä ja viimeistelyssä²³¹. Churbergin vastaus kritisoijille osoittaa, että hän piti teknistä taitoa ja tarkkuutta tärkeänä asiana. Viimeistelyn lujuus ja kömpelyys sekä vähäinen rypyyisyys on hänen mielestään tyypillistä suomalaiselle työlle. Syy siihen on lähtöisin jo kouluopetuksesta. Churberg vakuuttaa, että yhdistyksessä aiotaan nyt vakavissaan kiinnittää tähän tapaan huomiota ja nujertaa se totaalisesti.²³² Myös toinenkin Churbergin kirjoitus korostaa teknisen laadun tärkeyttä. Hän kirjoittaa: *"Hätiköiden ja huonosti valmistettu teos, joka jo ennen valmistumistaan on likaisen ja rypistyneen näköinen, tekee yhtä tuskallisen vaikutuksen kuin ruusuteränen, joka on madonsyömä ennen kukaksi puhkeamis-*

²²⁹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden... II*. Finland 2.10.1888.

²³⁰ Sama.

²³¹ Ruotsiksi *"spånad, färgning och montering"*, jotka Aspelin on suomentanut sanoilla kehräys, värjäminen ja kokoonpano. Aspelin 1904, 15.

²³² Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888.

taan. Etupäässä on siis puhtaus ja huolellinen valmistus, s.o. sievä ommel, virkkaus eli kutoma, teoksen paras kaunistus. Yksinkertainen kuosi riittää silloin sen kauneuden lisäämiseksi.²³³ Joistakin muista kirjoituksista välittyy kuitenkin myös toisenlainen suhtautuminen. Näiden kirjoitusten rivienvälistä voi lukea, että Churbergin mielestä pelkkä tekninen taituruus ei ole riittävää ja taitoa voidaan myös käyttää väärin.²³⁴

Kirjoitusten tarkasteleminen osoittaa, että Churberg pystyi tunnistamaan tarkasti erilaisia tekniikoita ja hän piti tärkeänä, että myös teknisten asioiden suhteen yhdistyksen tekstiilit olisivat malliesimerkkejä kouluille sekä tekstiilejä ammatikseen ja harrastukseen tekeville. Teknisen laadun parantamisen puolesta myös työskenneltiin käytännössä. Varsinkin Ruotsin yhdistyksestä haettiin oppia mallipiirustukseen ja uusiin työtapoihin. Aspelinin mukaan yhdistyksen palveluksessa vuodesta 1889 lähtien toiminut kutoja *Alina Hellén* lähetettiin v. 1902 Norjaan oppimaan kasvivärjäystä ja kuvakudontaa, minkä jälkeen perustettiin oma värjäämö. Yhdistyksen työpajassa annettiin vuosisadan alusta lähtien värjäyksen lisäksi taidekudonnan opetusta.²³⁵ Kudonta- ja kirjontatekniikoiden kehittäminen ei kuitenkaan näytä olleen niin keskeisenä osana uudistustyössä kuin mitä se oli ruotsalaisessa yhdistyksessä. Kilpailuissa ei rajattu käytettävää tekniikkaa, ja jos taiteilija oli määrännyt tekstiilimalliinsa käytettävän tekniikan, sitä ei välttämättä noudatettu. Svinhufvudin mukaan naiset eivät siis voineet hyötyä kilpailuissa käsityötaidoistaan, koska sommittelutaito korostui materiaalin ja tekniikan hallinnan sijasta.²³⁶ Churbergin näyttelyteoksista käyttämiä arvioinnin kriteereitä tarkasteltaessa tekninen taito onkin vain yksi monista tekijöistä, jotka vaikuttavat hyvän lopputuloksen syntymiseen. Tärkeä rooli on mallien kauneudella, alkuperäisyydellä ja moninaisuudella sekä hyvillä käyttöominaisuuksilla ja käsityönä toteuttamisella. Lisäksi onnistunut tekstiiliornamentiikka syntyy vain vanhoja kansantekstiilejä ja luonnon antamia malleja hyödyntäen.

²³³ Churberg, *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

²³⁴ Churberg, (*Helsingistä.*) *Uusi Suometar* 2.4.1879 ja *Den qvinliga konst-slöjden...* Finland 30.9.1888.

²³⁵ Churberg, (*Helsingistä.*) *Uusi Suometar* 2.4.1879 ja Aspelin 1904, 12, 27-31.

²³⁶ Svinhufvud 1995, 66, 75 ja Toikka 1994, 28-29. Vertailukohdaksi käsityökouluista esimerkiksi *Fredrika Wetterhoff* toimi Hämeenlinnan Työkoulussa erityisesti kudonnan teknisen taidon kehittämisen puolesta. Sen seurauksena koulussa otettiin käyttöön konepuut, jotka mahdollistivat monimutkaistenkin mallien toteutuksen. Hänen mielestään teknisten välineiden kehittäminen oli edellytys, että taiteilijoiden suunnittelemien mallien avulla voitaisiin nostaa käsityön tasoa. Silpala & Heinänen 1985, 34, 40. Ks. myös Wetterhoffin kirjoittama vuosikertomus 1899-1900. HMA.

Tekniikka- ja materiaalitietouden opettelu ei ollut 1880-luvulla niin itsestään selvä osa tekstiilisuunnittelijan koulutusta kuin nykyään, koska koulutuksessa keskityttiin ornamenttien piirtämiseen. Käytännön opetteluun yhdistäminen suunnitteluun oli Arts and Crafts -liikkeen keskeinen idea, joka on peräisin Morrisilta. Morris teki merkittävän työn palauttaessaan taidon ja tietouden, joka sisältyi unohtuneisiin käsityötekniikoihin. Hän otti käyttöön kasvivärjäyksen, laattapainon ja käsinkudonnan, joiden paluu oli todella tärkeää 1900-luvun tekstiilitaiteen kehitykselle. Nämä tekniikat levisivät varsinkin koulujen kautta.²³⁷ Materiaalitietouden lisäksi Morris korosti sitä, että tekstiilisuunnittelijan tulee hallita työprosessin jokainen vaihe ja kokonaisuus. Morris itse oli esimerkki taiteilijasta, joka opetteli tekniikan ennen kuin alkoi suunnitella mitään. Hän myös opetti työntekijöilleen koko metodin, eikä vain yhtä vaihetta siitä.²³⁸

3. "Textilfel" - mitä ne ovat?

Eräs Helsingin Käsityökoulusta Kööpenhaminaan lähetetty kirjontatyö sai Churbergin tuhtumaan. Hän kirjoittaa: *"Ja tämä tekstiilivirhe (textilfel) häiritsi illuusiota kauniista, työläästä työstä. Se on kappale tapettia, ei mitään sen enempää! Tässä olisi tarvittu sommittelua käytetyn mallin pohjalta, mutta siihen ei oltu uskallettu - ehkä ei edes ajateltu sellaista!"* Kirjontaan oli käytetty mallina vanhaa kultaista nahkatapettia, jonka kuvioilla oli täytetty alkuperäistä pienempää tilaa ja lopetettu kun reuna tuli vastaan. Reunoille oli laitettu mustat puukehykset, jotka entisestään korostivat mallin loppumista kesken kaiken. Churbergin mielestä mallia olisi pitänyt muokata niin, että siinä olisi ollut keskiosa, jolle olisi annettu jonkinlainen lopetus esimerkiksi erillisen reunakuvioidin kautta.²³⁹ Sommittelun kautta olisi syntynyt itsenäinen teos eikä vain kehystetty pala mallia. Churbergin neuvot mallin sovittamisesta ja symmetriasta levisivät varmasti parhaiten Kansanvalistusseuran kalenterin kautta. Siinä hän kirjoittaa: *"Kaavan tulee myös olla hyvin laskettu, s.o. tasaisesti sovitettu joko teoksen keskeen, niin että se päättyy yhdellä tavoin molempiin päihin, esim. keimutuolin päällyysvaatteessa, taikka neliskulmaisessa esineessä, esim. lattiamatossa, niin että kaavan kulmat sattuvat yhtä kauvaksi reunoista kaikin neljin puolin. Tämä on laskettava, ennenkuin työ alotetaan. Kaava ei saa olla liian iso ja komea pientä esinettä varten, eikä myöskään liian pieni ja vähäpätöinen suurempaa varten."*²⁴⁰

²³⁷ Parry 1988, 54.

²³⁸ Thompson 1991, 105.

²³⁹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden... III*. Finland 3.10.1888.

²⁴⁰ Churberg, *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

Kun tarkastellaan muita 1800-luvun lopun kirjoituksia tekstiilisuunnittelusta, Churbergin käyttämä sana *textilfel* alkaa näyttää hyvinkin aikaansa sopivalta ilmaukselta. Tekstiilien suunnittelemisen teoria perustui paljonkin sääntöihin, joiden noudattamisen kautta teos pystyi saamaan taidetekstiilin arvon. Von Falken mukaan vanhemmista eurooppalaisista ornamenteista voidaan nähdä, että onnistuneessa lopputuloksessa ei ole toistettu koko alalle samaa kuviota, vaan esimerkiksi keskustaan ja reunoille on tehty erilaiset kuvioinnit.²⁴¹ Varsinkin Morris antoi paljon ohjeita mallien suunnittelusta luennoissaan ja kirjoituksissaan. Hänen mukaansa reunaornamentilla tulee perinteiden mukaisesti osoittaa keskialueen paikka, mutta kuitenkin niin, että reuna ei poikkea liikaa keskustasta. Siksi reunus tulee suunnitella käyttämällä joitakin keskialueen värejä ja muotoja. Toinen mahdollisuus on korostaa reunan asemaa käyttämällä siinä keskiosalle vastakkaisia värejä ja viivoja. Suunnittelussa tuli huomioida kankaan mitat myös siksi, että ne määräisivät mallin toistumisen.²⁴²

Kaikista yleisimmin toistettu tekstiilivirhe lienee ollut matto, jolle ei voinut edes astua kolmiulotteisten, naturalististen kuvioden takia. Morriskin välitti osaltaan tätä sääntöä korostaessaan selkeiden, geometriaan pohjautuvien mallien paremmuutta. Hänen mielestään varjostusta sai käyttää vain ymmärrettävyyden lisäämiseen, ei objektin muotoilemiseen kolmiulotteiseksi. Maton tuli näyttää täysin litteältä. Tämä vaatimus liittyi myös pelkistämisen ihanteeseen. *Textiles* -kirjoituksen mukaan Morris ei voinut hyväksyä 1700-luvun kudonnaisten ornamenteille tyypillisiä "*merkityksettömiä viivoja ja täpliä ja muita kiusankappaleita*". Pelkistämisen vaatimus liittyi myös sisustukseen. *The Beauty of Life* -luennossaan (1880) Morris kuvaa luuloa, että sivistys rakentuu uusien pehmustettujen tuolien, verhojen ja mattojen hankkimisen eikä suinkaan ihmisten perusoikeuksien arvostamisen kautta. Hän korostaa yksinkertaisen sisustamisen arvoa lauseella: "*Have nothing in your houses which you do not know to be useful or believe to be beautiful.*"²⁴³

Churberg ilmaisi pelkistämisen luoman arvokkuuden tärkeyden kritisoimalla Hampurin taideteollisuusnäyttelyn sisustusta. Näyttelytila tuo hänen mieleensä pikemminkin markkinat kuin luo esteettisesti arvokkaan vaikutuksen. Tähän on syynä katosta roikkuva kaidenlainen kirjava rihkama: nauhat, helmet, liput, viirit ym. Hän pitää sisustuksen rikasta verhoilua, monia punontoja ja tupsuja hyvin väsyttävänä ja ikävinä. Tällä tavoin hän ko-

²⁴¹ Von Falke 1885, 148.

²⁴² Parry 1983, 47, 75-76.

²⁴³ Morris, *The Beauty of Life* ja *Textiles*, teoksesta Naylor 1988, 210, 214-215.

Ks. myös Thompson 1991, 106-107. Thompson korostaa, että Morrisin suunnittelun teoria vastasi pääpiirteiltään muita viktoriaanisen ajan suunnittelijoiden näkemyksiä.

rosti arvostamaansa "*luonnollisuuden ja pakottomuuden periaatetta*" (*princip af naturlighet och otvungenhet*). Samaa yksinkertaisuuden ihannetta hän peräänkuulutti myös kansakoulun tekstiilitöiden näyttelyn yhteydessä. Siellä hänen silmänsä olivat kiinnittyneet valkokirjontatöihin yhdistettyihin komeileviin pitseihin, poimuihin, laskoksiin ja upotuksiin, joiden tarkoitusta hän ei voi ymmärtää. Kööpenhaminan näyttelyä käsittelevässä kirjoituksessaan hän hakee mielipiteelleen tukea lainaamalla *C.A. Ehrensvärdirn* ilmauksia. Vanhojen kansantekstiilien tekijät ovat vältäneet vaipumisen samanlaiseen leikkimiseen kuin mitä Helsingin Käsityökoulussa oli tehty. Churberg tarkoittaa vaaleansiniselle samettipohjalle villalangalla reliefimäisesti tehtyä kirjailua, jossa on kuvattu naturalistisesti lintuja. Hänestä tässä tekstiilissä toteutuu Ehrensvärdirn varoitukset vain sievään ja nättiin sortumisesta ja turhasta koreudesta (*flärden i expressionen*). Churberg kelpuuttasi teoksen vain sinisen usvan keskelle, mutta ei voisi koskaan antaa sille taidekoristeen arvoa.²⁴⁴

Tekstiilivirheen leiman saivat 1800-luvun lopulla myös tekstiilit, joissa oli käytetty aniliinivärejä. Churberg toivottaa tuhottavaksi aikansa synteettiset värit, joiden yleistymisen perustui niiden halpuuteen ja helppoon käyttöön. Aniliinivärit nähtiin syyllisiksi ihmisten huonoon värimakuun, joka ihanoi ruskeaa ja harmaata hienoimpina väreinä. Puhtaat ja aidot kasvivärit edustivat Churbergille ihannetta jopa siinä määrin, että hänestä kasvivärit ovat arvokkaan taidekudonnaisen synnyssä hyvin oleellinen tekijä. Aniliinivärien pahin ominaisuus on Churbergin mielestä niiden kovat ja raa'at sävyt, joita ovat harmaanvioletti, violettiin vivahtavat siniset ja punaiset, sinisenvihreät ja rikin- eli tulikivenkeltaiset. Hän ei kuitenkaan ollut voimakkaiden värien vastustaja, pikemminkin päinvastoin. Mahdollinen sävyjen haalistuminen samankaltaisiksi merkitsee hänelle samaa kuin teoksen täydellinen tuhoutuminen. Mutta hän kuitenkin ihailee tekstiilejä, joiden värit ovat ajan kauniisti pehmentämiä. Sitä ei yksikään värjari osaa jäljitellä, vaikka aina kannattaa yrittääkin. Churberg pitää värien valitsemista vaikeana tehtävänä. Siksi hän luettelee "varovaisille" tekijöille ohjeeksi parhaiten yhteensopivat värit. Ne ovat: "*Puhdas puna, karmosiinipuna, sinihallava, ja tummansininen (mariini), herne- ja sammalvihanta sekä kullan- ja oljenkarvaiset värit*". Sen sijaan ruskeita ja punasinisiä on vältettävä käyttämästä, "*kun tahdotaan koruteoksia*".²⁴⁵

Churberg tuskin tarkoitti, että hänen ehdottamansa värisävyt olisi otettava tekstiilisuunnittelun "sääntönä". Von Falken mukaan sääntöihin ja lakeihin nojautuminen ei ole edes

²⁴⁴ Churberg, *Hamburg. Finland 28.9.1889, Våra folkskolors bidrag...* 22.3.1889. ja *Den qvinliga konst-slöjden...III.* 3.10.1888. Vrt. myös Ehrensvärd 1925, 120.

²⁴⁵ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...II.* Finland 2.10.1888 ja *Suomalaiset kuosit...* Kansanvalistusseuran kalenteri 1888.

mahdollista värien valinnassa. Värien ja valöörien suuren määrän takia hänen mielestään tulee kyseenalaistaa tieteellinen väite, jonka mukaan komplementtivärit sopisivat hyvin yhteen. Värien valinta tuleekin perustaa värimakuun, jota voidaan kehittää luontoa, taidetta ja museokokoelmia tutkimalla.²⁴⁶ Churbergin väriluettelon taustalta löytynee pikemminkin hänen oma värimakunsa. Konttisen mielestä Churbergin tekstiileissä suosima väriasteikko on rinnastettavissa hänen maalaustensa kirpeisiin ruskan väreihin. Värityksen poikkese kansanomaisten tekstiilien väreistä.²⁴⁷ Sen sijaan aniliinivärien kritisoiminen ja kasvivärien ihannointi viittaa mm. Handarbetets Vänner -yhdistyksen antamaan esikuvaan. Suurin vaikutus kasvivärjäyksen teknisen osaamisen paluuseen ja arvostukseen on kuitenkin ollut Morrisilla. Hän vastusti aniliinivärejä, jotka hänen mielestään tuhosivat värjäyksen taiteena. Vuodesta 1875 lähtien Morris paneutui *Thomas Wardlen* kanssa kasvivärjäyksen saloihin. Heidän välisestä kirjeenvaihdostaan ilmenee, että Morris oli jopa valmis jättämään yrityksensä toiminnasta tekstiilit kokonaan pois, jos väriaineista ei saada kehitettyä niin virheettömiä kuin on mahdollista.²⁴⁸

4. Tekstiileille ominaisimmat käyttötarkoitukset ja materiaalin ominaisuudet

Churbergin Kööpenhaminassa näkemä kirjontatyö sai hänet kirjoittamaan seuraavaa: *"Yksi tanskalainen taidekirjonta pistää epäilemättä jokaisen käsityön ystävän silmään, mutta pitäisikö sille nauraa vai itkeä, sitä on kysyttävä?"* Lukemalla eteenpäin teoksen ongelmaksi selviää sen epätekstiilinomaisuus. Lasin taakse kehystetyn kirjontataulun käyttökelpoisuus on kyseenalainen. Sen tekeminen on vaatinut taitoa, jota on kuitenkin sovellettu väärin. Ensimmäkin materiaalivalinta on epäonnistunut, koska näin käsitellyistä helmistä ja silkistä syntyy teos, joka ei sovi kalkkiraappauksen tai tapetin päälle. Toiseksi Churberg haluaa korostaa, että tekstiileitä tekevien on mukauduttava tekstiileille ominaiseen käyttöarvoon. Hän määrittelee tekstiilien (kirjonnan) käyttötarkoitukset seuraavalla tavalla: *"Kirjonnan tulee pehmeästi piilottaa jotain pehmeää esim. tyyny, tai sen pitää rikkailla laskostuksilla kuten verhot täyttää tyhjyyttä, tai peittää kulmat ja puun kovuus kuten pöytäliina tai muussa tapauksessa esimerkiksi lämpimänä ja pehmeänä alustana kestää lampun, kirjoitus-alustan, tuolin tai ihmisjalkojen jne. kosketusta..."*²⁴⁹ Tekstiilille on siis ominaista kovuuden sijasta pehmeys ja muunlainen käsittely kuin suoraksi pingottaminen. Tekstiilin rooli on pehmeän koristelua, kovien sisustuksen elementtien peittämistä ja miellyttäväksi, lämpimäksi tekemistä sekä tyhjän tilan täyttämistä.

²⁴⁶ Von Falke 1885, 154-157.

²⁴⁷ Konttinen 1994, 143.

²⁴⁸ Danielson 1991, 200, Parry 1983, 38-39 ja Naylor 1988, 129-130.

²⁴⁹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...* Finland 30.9.1888.

Von Falken *Konststilar och konstslöjd* -kirjan kudonnaisia käsittelevässä luvussa määritellään (kudotuille) tekstiileille ominaiset esteettiset näkökohdat hyvin samantapaisesti. Tekstiilien tehtävä on vaatettaa, peittää ja suojata. Tätä ei useinkaan toteuteta pingottamalla kangasta, vaan antamalla kankaan olla sille ominaisilla poimuilla. Hän aloittaa pohdintansa erilaisille tekstiilimateriaaleille ominaisista poimutuksista lauseella: *"Jos irtaudutaan erikoisista taidekäsitteistä eikä panna, kuten nykyajan koristelijoilla on tapa, kankaalle mitään pakkoa ---"* Jos kangas pingotetaan tauluksi, se ei ole tekstiilille ominaisen toteuttamista. Kirjoittaja kuvaa puuvillakankaan poimuja luonteettoman keveiksi, ohuiksi ja pieniksi, villakankaan pehmeiksi, miellyttäviksi ja aaltomaisen pyöreiksi sekä silkin särmikkäiksi, teräväkulmaisiksi ja ohuissa silkeissä ryppyisiksi. Hän tarkentaa, että nämä ovat yleisiä ominaisuuksia, jotka muuttuvat kankaan laadun, painon ja tiheyden mukaan. Kudottaessa syntyy sileä pinta, mutta tekstiileille ominaisten käyttötarkoitusten myötä kangas laskostuu ja silloin syntyy valon ja varjojen kautta tekstiileille myös plastillinen elementti. Se vaikuttaa väriin ja ornamenttien suunnitteluun. Poimuilu ja materiaalin paino on huomiotava värien valinnassa siten, että esimerkiksi keveään puuvillaan sopivat vaaleammat sävyt, pellavan kiiltoon kylmät värit tai punainen vastakohtaisuuden takia, pehmeään villaan murretut ja lämpimät sävyt sekä silkkiin rikkaat, puhtaat ja voimakkaat värit, koska ne korostavat parhaiten silkin loistokkuutta.²⁵⁰

Tekstiilille ominaisten käyttötarkoitusten ilmaiseminen voi perustua Churbergilla ja von Falkella omien havaintojen kirjaamiseen, mutta sen taustalla voidaan nähdä myös Semperiltä peräsin oleva ajattelutapa. Semperin teoria neljästä muinaisesta käyttötaiteesta, joihin taiteen perustyypit ja motiivit perustuvat, vaikutti jopa taideteollisuusmuseoiden esinekokoelmien järjestämiseen materiaalien mukaisiin ryhmiin. Näiden neljän materiaalis-funktionaalisen kategorian ominaisuudet toteutuivat tekstiilissä, keramiikassa, puussa ja kivessä. Tekstiilien ryhmälle on ominaista taipuisuus / mukautuvuus, lujuus ja venyvyys. Semper määrittelee *Der Stil* -teoksessaan tekstiilin perusfunktioiksi peittäminen, suojaamisen ja eristämisen, joihin liittyvät muodot ovat pintaa koristavia. Riippuvissa pintamaisuuteen perustuvissa tekstiileissä, kuten seinävaatteissa, on huomioitava suunnitellessa poimuilemisen ominaisuus. Vaakasuorassa asennossa ja suorina olevien tekstiilien eli mattojen pintaornamentiikassa tulee korostaa keskustan asemaa ja järjestää kuviot geometristen peruslinjojen mukaan. Semperin mukaan tekstiilien käyttötarkoituksille ja tekniikoille on ominaista myös jonoon järjestäytyminen (nyörittäminen) ja yhteensitominen. Semper ottaa yhteenliittämisen käsitteestä esimerkiksi erilaiset nauhakoisteet, kuten helminauhat, seppeleet sekä vaatteiden saumat ja päärmeet. Nauhamaisten muotojen koristelun tulee olla lineaarisia, sillä siten koristelu ei häiritse nauhan funktio-

²⁵⁰ Von Falke 1885, 404, 407-409.

ta. Lisäksi värien ja kuvioiden suunnittelussa on otettava huomioon, ovatko nauhat liikkeessä, koska se tekee kuvioista helposti epäselviä.²⁵¹

Semperin kirjoitusta tekstiileistä tarkasteltaessa on muistettava, että se ei palvele pelkästään tekstiilisuunnittelua, vaan toimii perusteluna hänen väitteelleen arkkitehtuurin polykromiasta eli antiikin rakennusten värikkästä koristelusta. Suurin osa tekstiilisuunnittelun periaatteiden käsittelystä pohjautuu South Kensingtonin teoreetikkojen kirjoitukseen²⁵², Semperin omaa ovat *Bekleidung*-käsite ja teoria saumasta / päärmestä. Semperin mielestä arkkitehtuurin synty liittyy tekstiilien alkuperään. Kudonnan keksinnön synnytti tapa kietoa oksia yhteen aitauksiksi. Erilaisia malleja syntyi oksien värieroja hyödyntämällä. Vähitellen edettiin luonnon antamista keinoista materiaalien keinoitekoiseen valmistamiseen eli värjäykseen ja tekstiilikudonnaisiin. Lämpimissä maissa tekstiilien (teltojen ja seinävaatteiden) alkuperäinen funktio oli olla tilan jakajina. Kun alettiin tarvita lämpimämpiä ja kestävämpiä seiniä, tekstiilit korvattiin kovemmillä materiaaleilla ja tekstiilien rooliksi tuli seinän peittäminen, koristaminen. Tällaiseen kehityskulkuun nojaten Semper väittää, että antiikin kreikkalaisten seinämaalausten alkuperä ja merkitys on värikkäissä seinävaatteissa. Tekstiilille ominaisinta muotokieltä ei kuitenkaan ohjaa tilan jakamisen tarkoitus, vaan *Bekleidung*, vaatettaminen. Tulkinalla vaatteissa olevista saumoista ja päärmistä hän pyrki osoittamaan, että entisaikoina vaateen koristelu perustui välttämättömyyteen, funktioon, kun vaateen osat yhdistettiin toisiinsa koristeellisin pistoin. Teknisen kehityksen myötä on tullut mahdolliseksi kaikenlainen koristelu, josta voidaan jälleen tehdä käyttötarkoituksesta lähtevää vain järjen (teorian) avulla.²⁵³

Sen lisäksi että tekstiilin suunnittelussa tuli huomioida käyttötarkoitus, piti siinä noudattaa myös tekstiilimateriaalien ominaisuuksia. Churberg neuvoo: "*Sopeudu tekstiilien käyttökelpoisuuteen, älä vaadi enemmän kuin materiaali sallii, vaikka se olisi jotain vaatimatontakin, se on siinä itsessään, olemuksessa, jonka kautta tulee luoda omaperäinen ornamentti ottaen huomioon omat rajansa ja materiaalin antamat mahdollisuudet toteuttaa se.*"²⁵⁴ Lisäksi hän esittää materiaalien kotimaisuuden ja laadullisuuden vaatimukset. Hän ottaa esimerkiksi neuletyöt, joiden ulkonäkö tulee epäedulliseksi karhean, paksun ja huonosti kehrätyn langan takia.²⁵⁵ Churberg ei analysoi

²⁵¹ Mallgrave 1996, 284-286 ja Semper 1878, 12-21, 27-51.

²⁵² Semper referoi Redgraven *Supplementary Report on Design* -kirjoitusta (1852) ja Octavius Hudsonin tekstiä *Observations on Lace*. Tekstiilisuunnittelun periaatteet ovat peräisin opetuksesta *Department of Practical Art*issa. Mallgrave 1996, 291.

²⁵³ Semper 1989, 254-255, Mallgrave 1989, 24 ja Gombrich 1984, 47-49.

²⁵⁴ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...* Finland 30.9.1888.

²⁵⁵ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden...III*. Finland 3.10.1888 ja *Våra folkskolors bidrag...* Finland 22.3.1889.

kirjoituksissaan, mikä kullekin materiaalille olisi ominaista. Erityiset ominaisuudet on kuitenkin otettava huomioon. Näin hän halusi tapahtuvan myös Suomen Käsityön Ystävissä, kun ornamentteja siirrettiin esim. hevosloimesta, karjalaisesta päähineestä tai esiliinasta sisustustuotteisiin, jolloin mallin mittakaava, sommittelu, tekniikka ja materiaali muuttuvat.

Käyttötarkoitusta ja materiaalia kunnioittavan asenteen alkuperä voidaan *Linda Parryn* mukaan liittää tekstiilisuunnittelun osalta Puginiin. Parry on tarkastellut Puginin kirjoitusten ja hänen tekstiilisuunnitelmiansa suhdetta. Pugin saattoi käyttää kirjoittaessaan väärää teknistä termiä, mutta hän kuitenkin tunnisti materiaalien ja tekniikoiden erilaisuudet ja hyvän laadun valitessaan ja valvoessaan suunnitelmansa toteuttamista. Puginille oli hänen kirjeensä mukaan vastenmielistä käyttää samaa mallia sekä maallisiin että hengellisiin tarkoituksiin. Hän halusi, että niiden välillä olisi käyttötarkoituksen mukainen ero. Hänen kirkkoihin ja koteihin suunnittelemiensa kudonnaisten ja kirjontöiden tarkastelu osoittaa kuitenkin, että hän hyödynsi niissä samoja malleja. Parryn mielestä tämä ei osoita, että periaatteet olisivat vain sanahelinää. Monet englantilaiset tekstiilisuunnittelijat ovat omaksuneet Puginin vanavedessä asenteen, jota tarvitaan yritettäessä säilyttää tasapaino moraalisten ja esteettisten periaatteiden ja käyttöominaisuuksien sekä modernissa tuotannossa ja kaupassa vallitsevien olosuhteiden välillä.²⁵⁶

Esimerkiksi Morris ja Dresser pitivät erittäin suurena virheenä oletusta, että yhteen tarkoitukseen tehty dekoraatio sopisi johonkin toiseen tarkoitukseen. Ornamentin suunnittelu on aina parhaimman mahdollisen muodon etsimistä kyseessä olevaan tuotteeseen ja materiaaliin. Korostaessaan materiaalille ominaisimman toteuttamista, he vastustivat tuolloin yleistä tapaa yrittää saada materiaali näyttämään joltain toiselta materiaalilta. Morris poikkesi aikalaisistaan myös siinä, että hän ei suunnitellut tekstiiliä yhdistämättä sitä sen tulevaan käyttötarkoitukseen parhaiten sopivaan materiaaliin.²⁵⁷ Oman käytännön esimerkkinsä lisäksi Morris korosti luennoissaan materiaalien ensiluokkaisuuden ja materiaalitietouden hallinnan tärkeyttä: *"Älä koskaan unohda materiaalia, jonka kanssa työskentelet, ja yritä aina käyttää sitä siihen, mihin se soveltuu parhaiten: jos sinusta tuntuu, että materiaali estää sinua työskentelemästä, sen sijaan että se auttaisi, et ole vielä oppinut työtäsi... Materiaalin erityisten rajoitteiden pitäisi tuottaa sinulle mielihyvää, eikä esteitä: siksi suunnittelijan pitäisi aina täysin ymmärtää käyttämänsä*

²⁵⁶ Parry 1994, 211-213.

²⁵⁷ Dresser, 1978, 35 ja Morris, *Art and Beauty of the Earth* (1881), teoksessa Naylor 1988, 213. Ks. myös Parry 1983, 128.

*materiaalin erityinen valmistamisen prosessi, tai lopputulos on vain pelkkää voiman käyttöä (tour de force)."*²⁵⁸

Se, että Churberg korosti Morrisin tavoin materiaalien ja tekniikan tuntemusta tärkeänä osana tekstiilisuunnittelijan työtä, on keskeinen peruste Churbergin kirjoitustensa liittämiseen Arts and Crafts -liikkeeseen. Mutta myös saksankielisessä kirjoittelussa korostettiin samaa asiaa. Semper piti tyylilain (*Stilgesetz*) toteuttamisena sellaisia materiaalin työstämistapoja, jotka vahvistavat materiaalissa havaittavia ominaisuuksia. Von Falke toisti Semperin esittämän vaatimuksen ja käsitteli Semperiä matkien tekstiilimateriaalien ominaisuuksista nimenomaan kiiltoa. Tekstiilisuunnittelijan tulee huomioida materiaalin suhde valoon, koska materiaalit kiiltävät eri tavoin. Puuvilla kiiltää vähiten, silkki eniten ja näiden välille asettuu pellavan ja villan kiilto. Kullakin materiaalilla on tietty kiiltonsa, mutta sitä voidaan myös muuttaa. Silkkikankaan kiilto voidaan tehdä vielä voimakkaammaksi yhdistämällä siihen kultakirjailuja. Hyvin tumma ja kiilloton pinta saadaan aikaan ryijyssä, jossa villalangat imevät valon kokonaan. Materiaalien ominaisuudet tunteva tekstiilitaiteilija voi pohjata taiteellisen ilmaisunsa myös kiiltävien ja kiillottomien materiaalien yhdistämiseen. Kun kiiltävien ja sameiden alueiden eroa korostetaan vielä väreillä syntyy von Falken mielestä "*suurin mahdollinen taiteellinen vaikutus*". Myös yhtä materiaalia ja väriä käyttämällä voidaan damastisidoksella tehdä kuviointeja, jotka näkyvät toisten alueiden kiiltäessä ja toisten ollessa kiillottomia.²⁵⁹

Kiillon ja poimuilun korostuminen Semperin ja von Falken tulkinnoissa tekstiilimateriaalien ominaisuuksista on ehkä johtunut siitä, että niiden tarkasteleminen ei vaadi niin suurta teknistä osaamista kuin muiden ominaisuuksien pohtiminen. Semper myös toteaa, että hän keskittyy vain pariin periaatteeseen, koska hänellä ei ole edes teknistä perustietämystä.²⁶⁰ Semperin ja von Falken kirjoitusten ymmärtämistä haittaavatkin paikoin epätavalliset tai väärät tekniset ilmaukset.

²⁵⁸ Morris, *Textiles* (1893), teoksessa Naylor 1988, 215-216.

²⁵⁹ Semper 1878, 90-91, 124-160 ja von Falke 1885, 404-406.

²⁶⁰ Semper 1878, 179.

5. Taideteokseksi tehty tekstiili

Olen maininnut edellisissä luvuissa muutamasta tekstiiliteoksesta, jotka olivat joutuneet Churbergin kritiikin kohteiksi. Nämä ovat tanskalainen seinätauluksi lasitettu kirjontatyö ja Helsingin käsityökoulussa vaaleansiniselle sametille villalangalla kirjaillut linnut, jotka oli tehty *Magnus von Wrightin* maalauksen mukaan. Lisäksi Churberg kuvaa venäläistä mustalla silkillä valkoiselle pohjalle kirjailtua teosta. Tämäkin reessä istuvaa *Aleksanteri II* esittävä tekstiili on lasitettu ja kehystetty seinätauluksi. Teoksille on yhteistä Kööpenhaminan taideteollisuusnäyttelyyn osallistumisen lisäksi taulumaisuus ja naturalistisesti kuvattu esittävä aihe. Tanskalainen kirjontatyön kohdalla Churberg jyrähtää: *"Mutta koskaan ei pidä haluta korvata toista taidelajia! Maalaus on maalaus ja kirjailun pitää olla kirjailu."* Venäläinen kirjontataulu *"näyttää kuin karkeakarvaiselta litografialta --- ja sillä on melko kyseenalainen arvo."* Lintuteoksen edessä Churberg miettii, voiko teosta edes koskettaa. Eniten häntä näyttää vaivaavan se, että aihetta ei ole suunniteltu luonnon havainnoimisen avulla, vaan jäljitelty linnut suoraan ja vieläpä toisesta "materiaalista", öljymaalauksesta.²⁶¹

Se, että Churberg huomioi Kööpenhaminan näyttelystä peräti kolme samanlaista esimerkkiä, osoittaa taideteokseksi tehdyn tekstiilin olleen ajankohtainen "ongelma". Pohdinnalla näyttäisi olleen kauhisteleva ja kieltoihin pohjautuva leima. Tekstiilitekniikalla toteutettu teos ei saanut näyttää maalauksen tai muunkaan tekniikan kopiolta. Tähän asenteseen vaikutti osaltaan Morrisin uudistustyö kuvakudosten parissa. Hänen toiminnallaan antamansa esimerkin asiosta kuvakudosten suunnittelussa palattiin keskiajan kuvakudoksiin liittyneisiin arvoihin. Renessanssista lähtien kuvakudosten ilmaisussa oli alkanut tapahtua muutoksia, jotka olivat verrannollisia maalaustaiteen muutoksiin. Tilan käsittelyyn omaksuttiin perspektiivin käyttö ja päähenkilöiden lisäksi tuli tavaksi kuvata myös lukuisia sivutapahtumia ja -henkilöitä. Ilmaisuu muuttui naturalistisemmaksi myös värien käytön osalta, kun väriskaalaa laajennettiin. Kun kirkon lisäksi tilaajiksi tulivat myös kuninkaat, hovit ja aateliset, uudet hovielämään, ritaruuteen ja historiallisiin tapahtumiin liittyvät aiheet kuvattiin aikaisempaa eloisemmin ja värikkäämmin. Kutojan roolissakin tapahtui muutos. Hän ei enää tulkinnut pienikokoista luonnosta, vaan toisti suoraan loimen alle tai taakse laitettua valmiin työn kokoista luonnosta. Kudonnan muuttumisen manuaaliseksi työksi taustalla oli taiteen ja käsityön eriytyminen toisistaan ja taiteilijoiden arvostuksen kasvu. Kuvakudoksista haluttiin tehdä jokaista värisävyä myöten taiteilijoiden öljyvärimaalausten kopioita.²⁶²

²⁶¹ Churberg, *Den qvinliga konst-slöjden... I-III*. Finland 30.9.-3.10.1888.

²⁶² Ks. esim. Harris (ed.) 1993 ja Wiberg 1996, 166.

Morris piti keskiajan jälkeen kuvakudonnassa tapahtunutta muutosta rappiollisena. *Textiles* -artikkelissaan hän ylistää kuvakudoksia kudonnan jaloimmaksi muodoksi, jossa ei saa olla mitään mekaanista. Koska tekninen taito on tehnyt mahdolliseksi ihan millaisen luonnoksen kutomisen tahansa, Morris pitää tarpeellisena korostaa työhön liittyviä rajoituksia. Kuvakudoksen tulee olla luonteeltaan dekoratiivinen, se luodaan lankojen mosaiikinomaisena käsittelynä ja aiheiden tulee olla keskiajan kuvakudosten mukaisesti selkeästi, silhuettimaisesti kuvattuja. Hän käyttää ilmaisua: "*Gothic crispness and clearness of detail*" vastakohtana halveksimalleen naturalistiselle tyyliin.²⁶³ Tässä ei kuitenkaan ollut kyse vain tyylistä, jolla esittävä aihe tuli kuvata, vaan myös halusta löytää tekstiilille ominaisia ilmaisukeinoja. Ehkä tyyliin ilmaistun ajateltiin jättävän enemmän tilaa materiaalin ja tekniikan ominaisuuksien havaitsemiselle.

Morrisin lisäksi myös von Falke kirjoitti keskiajan kuvakudosten paremmuudesta myöhempiin luomuksiin verrattuna. Von Falken vuonna 1885 ruotsiksi käännetty teos *Konststilar och konstslöjd* on saattanut hyvinkin olla Kööpenhaminan näyttelyn aikoihin yleisen keskustelun ja Churbergin tekemien huomioiden suuntaajana. Von Falken mukaan nykyiset ranskalaiset ja belgialaiset kuvakudokset haluavat kilpailla öljyvärimalausten kanssa, olla tauluina eikä dekoratiivisina seinävaatteina. Ne ovat menettäneet varsinaisen, oikean tehtävänsä ja tulleet pelkiksi maalausten kopioiksi. Tätäkin vahingollisempana von Falke pitää 1700-luvun tapaa käyttää esimerkiksi maisemia ja rakennuksia esittäviä kuvakudoksia tuolien päällyskankaina. Topatulle pohjalle pingotetun kankaan kuva vääntyy ja sen päällä joudutaan istumaan. Tekstiilit, joiden aiheet on esitetty ilman toistoa, tulee ripustaa seinälle. Muihin käyttötarkoituksiin sopivat paremmin tekstiilit, joiden kuviointi perustuu toistoon, minkä von Falke sanoo johtavan välinpitämättömyyteen sisältöä kohtaan. Seinälle tehdyn tekstiilin ominaisuutena tulee siis olla sisällöllisten merkityksien välittäminen. Sisältö tulee kuitenkin kuvata keskiaikaisten kuvakudosten tapaan dekoratiivisesti eli esitystapa ei saa olla kolmiulotteinen ja kehystämisen sijasta kuva-aihe tulisi ympäröidä ornamentaalisella, esim. luonnonaiheita kuvaavalla kudotulla reunuksella.²⁶⁴

Tekstiilitaideteos syntyy siis sisällön välittämisen, dekoratiivisen ilmaisutavan, seinälle sijoittamisen sekä materiaalin ja tekniikan ominaisuuksien kunnioittamisen kautta. Lisäksi tekstiilitaideteosta määrittää Morrisin mukaan ei-mekaanisuus. Myöskin von Falken mielestä "*täiteellisesti täydellistyneempi*" teos saavutetaan käyttämällä tekniikoita, jotka eivät esim. vaadi ornamenttikuvioiden toistuvuutta. Varsinkin kirjonnalle

²⁶³ Morris, *Textiles* (1893), teoksessa Naylor 1988, 213, 215.

²⁶⁴ Von Falke 1885, 419-428.

on ominaista "*riippumattomuus mekaanisuudesta*". Von Falke varoittaa kuitenkin, että vaikka kirjonnalla onkin näin läheinen suhde maalaustaiteeseen, ei tule unohtaa sen olemista dekoratiivisena taiteena. Olemusta määrittää tekstiilimateriaalista teokseen saata-va lisäarvo.²⁶⁵ Semperin kirjoituksessa sama asia on ilmaistu vapauden käsitteen avulla. Hänen mielestään käsintehty kirjonta nousee vapauden myötä melkein kaunotaiteiden tasolle. Vapautta ei kuitenkaan määrää pelkästään käsityönä tekeminen. Tätä selvittääkseen Semper vertaa toisiinsa ristipistoilla ja laakapistoilla toteutettavaa kirjontatyötä. Ristipistokirjonta ei ole yhtä vapaata kuin laakapistoilla kirjoaminen, koska pohjakankaan rakenne määrää ristipistojen tekemistä. Ristipistotyöllä on geometrisuuden takia ornamentaalinen luonne, mutta viivaan perustuvilla laakapistoilla syntyy illustratiivinen teos. Laakapisto-ompeleella tuleekin Semperin mielestä ilmaista sen tyyliin kuuluvaa vapaata maalauskellisuutta. Materiaalisia, tilallisia ja käytännöllisiä vaatimuksia (eli tyyliä) ei kuitenkaan saa jättää huomioimatta. Hän määritteli korkeamman taiteen salaisuudeksi vapauden toteuttamisen tyylin rajoitteet huomioiden.²⁶⁶ Jos Semper ei olisi korostanut esittävyttä, tekstiilitaideos olisi saanut tästä avoimemman määritelmän jo 1800-luvulla. Tekstiilitaide ei olisi määrittynyt maalaustaiteeseen rinnastamalla, vaan käyttötekstiilikin olisi taidetta. Se tulisi olla tehty tekstiilitekniikalla, josta on löydetty vapaan työskentelyn mahdollisuus, ja käyttämällä materiaalia tekstiilille ominaisella tavalla.

Suomen Käsityön Ystävien historioitsija Aspelin liitti 1900-luvun alussa taiteellisuuden ennen kaikkea taiteilijoiden luovaan työhön ja varsinkin kuvakudoksiin, sillä näissä tapauksissa hän käyttää taide -etuliitettä.²⁶⁷ Mielestäni Churbergin kirjoituksista ilmenee, että hän olisi kannattanut laajempaa käsitystä tekstiilitaiteesta. Hän ei ihannoit ollenkaan seinälle asetettuja, maalauksenomaisia tekstiilejä. Hänestä ne ovat vähemmän arvokkaita taiteellisuuden kannalta kuin tekstiilit, joissa toteutuu käytännöllisyys ja materiaalin ominaisuuksien kunnioittaminen. Handarbetets Vänner -yhdistyksessäkin haluttiin von Falken ajatuksen mukaisesti laajentaa taiteen aluetta maalaustaiteen kaltaisista töistä käsityöhön ja arkielämään ja korostaa ajatusta, että kauneus ei ole este hyödyllisyydelle.²⁶⁸ Tällöin tekstiilitaide määrittäisi taiteen ja käsityön yhdistymisen kautta. Tekstiilitaideos ja taiteellinen käyttötekstiili olisivat molemmat yhtäläisiä tekstiilitaidetta. Morrisin, Semperin ja von Falken kirjoituksista ilmenee kuitenkin, että he asettivat lähimmäksi kaunotaiteita esittävän, seinälle sijoitettavan tekstiiliteoksen, vaikka nimittivätkin esimerkiksi kaikkia kudontana tehtyjä, taiteelliseen suunnitteluun pohjautuvia tekstiileitä kudontataiteeksi.

²⁶⁵ Von Falke 1885, 429-434.

²⁶⁶ Semper 1878, 181-188.

²⁶⁷ Aspelin 1904, 33, 34.

²⁶⁸ Danielson 1991, 77.

VII TEKSTILITAIATEEN TEORIAN MUUNTUMISESTA 1900-LUVUN ALUSSA

1. Kotitaide- ja Studio-lehtien kirjoitukset tekstiilitaiteesta

Churbergin artikkeleihin ja vertailukohdaksi ottamiini kirjoituksiin perehtyminen herättää kysymyksen niiden asemasta tekstiilitaidetta koskevan kirjoittelun edelläkävijöinä. Olen pohtinut vastausta etsimällä Suomessa 1900-luvun alussa²⁶⁹ julkaistuista taiteeseen, käsityöhön ja taideteollisuuteen keskittyneistä aikakauslehdistä tekstiilitaidetta koskevat kirjoitukset. Keskityn kuitenkin vain Kotitaide-lehdessä julkaistuihin artikkeleihin.²⁷⁰ Lukemissani kirjoituksissa ei mainita Churbergia tai tarkastella hänen näkemyksiään tekstiilitaiteesta. Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksessä 1800-luvun lopussa tapahtunut muutos on kuitenkin synnyttänyt muutaman kirjoituksen. Churbergin halusi yhdistyksen toiminnan suuntautuvan pois vanhojen tekstiilien jäljittelystä niin, että kansanomaiset tekstiilit ja luonnosta saatavat mallit olisivat oman luomisen perustana. Hänen käsityksensä ei kuitenkaan toistu muutoksesta kirjoittaneiden teksteissä.

Pohdintaa muutoksen suunnasta hallitsevat kysymykset kansallisesta tyylistä ja taiteilijoista suunnittelijoina. Eliel Aspelinin historiikista ilmenee negatiivinen asenne yhdistyksessä tapahtuneeseen tyylin muutokseen: Hänen mielestään muutokseen jouduttiin vain yleisön vaihtelevuuden tarpeen takia. Aspelin nimittää uutta tyyliä toteuttavia, yh-

²⁶⁹ Tekstiilitaidetta koskevia kirjoituksia, jotka olisi tehty 1890-luvulla ei löydy Suomessa julkaistuista aikakauslehdistä. *Suomen Teollisuuslehdessä* julkaistiin vuosina 1891-1900 joitakin kirjoituksia Suomen Käsityön Ystävien yhdistyksessä pidetyistä kokouksista ja kilpailuista. Lisäksi huomioni kiinnittyi pohdintoihin käsityön ja taiteen suhteesta ja alan koulutuksesta. Varsinaisesti tekstiilejä käsitteleviä kirjoituksia julkaisiin vain esim. värjäyksen tekniikasta (1892/19), "*Suomen taidekudontateollisuudesta*" (1895/15) ja uudesta kankaankudonnan oppikirjasta (1897/7). Aineistoa saattaisi löytyä sanomalehtikirjoituksina, joihin Churbergin kirjoituksia olisi myös tarpeen verrata kokonaiskuvan täydentämiseksi.

²⁷⁰ *Ateneum*-lehdessä, jota julkaistiin vuosina 1898-1903, käsiteltiin tekstiilejä vain esim. lyhyessä kirjoituksessa persialaisista matoista (1903/1). Arts and Crafts -liike ja suunnittelun periaatteet olivat yleisellä tasolla *Ateneum*-lehdenkin kirjoitusten aiheina (esim. Gustaf Strengell: *Nya skönhetsvärden* (1901/9-11). Sigurd Frosteruksen ja Gustaf Strengellin toimittamassa *Euterpe*-lehdessä (1901-1905) tekstiilitaide mainittiin vain kansainvälisen taideteollisuusnäyttelyn yhteydessä (esim. jaavalaisen batiikkitekniikan kuvaus, 1902/40). *Arkitekten*-lehti (1903-1910) julkaisi runsaasti kuvia Suomen Käsityön Ystävissä tehdyistä tekstiileistä. Kirjoituksia tekstiileistä olivat esim. Waldemar Wileniuksen (W.W.) "*Något om nutida finsk ornamentik. Enkannerligen den textila.*" (1903) ja "*Finska handarbetets vänner*" (1906/III).

distyksen kilpailuihin osallistuvia suunnittelijoita "taideniekoiksi", jotka kokeilevat keksimiskykyään, mutta saavat aikaiseksi vain *Studio*-lehdessä julkaistujen töiden kopioita. Aspelin ei halunnut, että alkuperäinen kansanomaisen tyyli jäisi uuden tyylin varjoon, vaan että ne olisivat yhtä tärkeitä.²⁷¹ Aspelinin pelko kansanomaisen tyylin syrjäytymisestä sai nimimerkin K. (mahdollisesti arkkitehti *Kalle Kontio*) puolustamaan Kotitaide-lehdessä "ulkomaisia vaikutuksia" näköaloja laajentavana tekijänä ja merkinä korkeammasta kulttuurista. *Arkitekten*-lehden kirjoittanut *Waldemar Wilenius*kin oli tyytyväinen, kun kansalliseksi tyyliksi kutsuttu "anarkistisen yrittämisen kausi" oli ohitettu. Hänen mielestään taiteeksi eikä myöskään kansalliseksi taiteeksi tule kutsua tekstiilejä, joissa ei ole sisältöä, kompositiota ja kokonaisuuden tajua. Aspelinin käsityksestä poiketen hän ei myöskään usko tekstiilitaiteen syntyvän vain siitä, kun taiteilija suunnittelee tekstiilin. Taiteilijoiden yhdistykselle tekemää suunnittelua hallitsee piittaamattomuus tekniikoista ja muotojen kömpelyys ja alkeellisuus. Hän kutsuu tekstiilejä "taiteelliseksi" päähänpistoiksi ja oppilaiden omituisuuksiksi ja haluaa niiden korvautuvan käytännöllisemmällä päämäärällä, "taiteella teollisuudessa".²⁷²

Kotitaide ilmestyi Suomen Teollisuuslehden kuuluvana erikoislehtenä vuosina 1902-1918. Lehteä toimittivat 1900-luvun alussa mm. arkkitehdit *Vilho Penttilä*, *Yrjö Blomstedt* ja *Jalmari Kekkonen*. Taideteollisuuden edustajina olivat mm. *Väinö Blomstedt*, *Louis Sparre* ja *Helena Wilenius*. Rakennustaiteen lisäksi kirjoituksissa esiteltiin lehden nimen mukaisesti kotien koristamiseen liittyvää taidetta. *Seija Heinänen* ja *Ritva Wäre* kuvaavat Kotitaiteen linjaa 1900-luvun alussa kansanomaista käsityötä ihannoivaksi, vaalivaksi ja edelleenkehittäväksi, mutta lehti oli myös vastaanottavainen ulkomaisille vaikutteille. Ensimmäisinä ilmestymisvuosina kirjoituksissa painottui englantilaisuus, sillä lehdessä julkaistiin mm. *Ruskinin* ja *Morrisin* kirjoituksia. Vuodesta 1905 alkoi myös saksankielisen alueen taideteollisuuden esittely. Artikkeleiden kuvituksen lisäksi lehdessä julkaistiin erillisiä kuvaliitteitä mallien ja piirustusten levittämiseksi.²⁷³ Myös Suomen Käsityön Ystävien tekstiilimallit levisivät piirustuksina ja valmiina töinä Kotitaide-lehden kautta.

Useimmat Kotitaide-lehden kirjoituksista tekstiileistä ovat tekniikkakeskeisiä, vain osa on *Churbergin* artikkelien tapaan näyttelyarvosteluja. Kotitaiteen kirjoituksissa tekstiili-

²⁷¹ Aspelin 1904, 25, 29 ja 34.

²⁷² W.W. (Waldemar Wilenius): *Något om nutida finsk ornamentik. Enkannerligen den textila*. *Arkitekten* 1903 ja *Finska handarbetets vänner*. *Arkitekten* 1906/III.

K. (Kalle Kontio): *Suomen Käsityön Ystävät*. *Kotitaide* 1905/I. Ks. myös *Wäre* 1991, 68, 89-90. *Wäre* arvelee nimimerkin K. tarkoittavan nuorta arkkitehtiä Kalle Kontiota.

²⁷³ *Heinänen* 1993, 109-117 ja *Wäre* 1991, 64-68.

taiteen ominaisuuksien pohtiminen ilmeneekin suuremmin kuin Churbergin artikkeleissa. 1900-luvun alussa julkaistiin eniten kirjoituksia kuvakudosten historiasta, tekniikasta ja ominaisuuksista sekä ryijyistä.²⁷⁴ Lukijoille tarjottiin perusteellinen tietopaketti kudonnaisten suunnittelusta neljänä osana julkaistulla kirjoituksella *"Kangaskudokset taideteollisuuden yhtenä osana"* vuonna 1905. Von Falken *Konststilar och konstslöjd* -teoksesta käännettiin Kotitaide-lehteen kudonnaisia käsittelevä osan lisäksi myös kirjoitus *"Pitseistä"*.²⁷⁵ Kirjontaa käsittelevistä teksteistä yksi oli *Arts and Crafts Essays* -kirjasta suomennettu *Selwyn Imagen* kirjoitus, joka julkaistiin otsikolla *"Taideompelusten luonnoksista"* vuonna 1903/IV ja uudelleen lehdessä 1915/7. Muut tekstiilejä käsittelevät kirjoitukset olivat näyttelyarvosteluja.²⁷⁶ Pisimmät kirjoituksista olivat von Falken lisäksi *Jalmari Kekkosen* ja *Lauri Mäkisen* käsialaa. Vuosina 1912-13 julkaistiin poikkeuksellisen paljon naisten elämänpiiriin, muotiin ja käsitöihin liittyviä artikkeleita, koska tekstiilitaiteilija *Ellinor Ivalo* kuului toimituskuntaan. Tuolloin ilmestyi mm. pitkä sarja nimeltään *Nainen taiteellisen käsityön suorittajana*, jossa annettiin ohjeita mallien suunnittelusta ja erilaisista tekniikoista. Kun tarkastellaan tekstiileitä käsittelevien kirjoitusten kokonaisuutta, tekstiileistä kiinnostuneet Kotitaide-lehden lukijat näyttävät saaneen runsaastikin virikkeitä, tietoa ja ohjeita työtänsä varten.

Täydentääkseni kuvaa kirjontaa käsittelevistä kirjoituksista olen tarkastellut myös englantilaisen vuosisadan vaihteessa ilmestyneen *Studio*-lehden artikkeleita. Näistä yksi on *F.H.Newbryn* kirjoitus *"An Appreciation of the Work of Ann Macbeth"* (1902). Kirjoittajan vaimoa *Jessie R. Newberya* ja *Ann Macbethia* pidetään *May Morrisin* lisäksi tärkeimpinä kirjonnin uudistajina Arts and Crafts -liikkeessä. Macbeth oli kirjonnin

²⁷⁴ *Ryjyistä hiukan* (Kotitaide 1902/VI) kirjoitti nimimerkki A.L. (Armas Lindgren). Kuvakudoksia käsitteleviä kirjoituksia ovat S.S-n: *Gobeliinista ja kuvakudonnasta* (1902/VI), J.K. (Jalmari Kekkonen): *Kuvakutomuksista* (1904/I ja II), nimetön *Gobeliini-tekniikkaa* (1906/IV) ja *Elisabeth Thorman: Muutamia uudenaikaisia saksalaisia hautelisse kudoksia* (1911/3).

²⁷⁵ Kotitaide-lehden kirjoituksissa ei ole ilmaistu kirjoittajaa eikä lähdettä, mutta vertailu alkuperäisteokseen osoittaa, että kirjoitus on melko suora käänнос siitä. *Kangaskudokset taideteollisuuden yhtenä osana* julkaistiin Kotitaide-lehdissä 1905/ III, IV, V ja VII-VIII. Vrt. Falke 1885, 404-428. Vrt. myös Kotitaide-lehdessä 1906/IV ollutta kirjoitusta *Pitseistä* kohtaan von Falke 1885, 440-445. Sen sijaan kirjoituksessa *Ornamenttien eri muodot* (Kotitaide 1904/III) on maininta alkuperäislähteestä, joka on sama von Falken teos. Yhden von Falken kirjoituksen käännökseen *Hafva vi en egen stil?* oli voinut lukea jo vuonna 1891 *Teknikern*-lehdestä (Wäre 1991, 71).

²⁷⁶ Näyttelyistä ovat kirjoittaneet K. (Kalle Kontio): *Suomen Käsityön Ystävät* (1905/I), J.K.: *Naisten käsityöt Kuopion näyttelyssä ja Kuopion käsiteollisuusnäyttelystä* (1906/XI ja XII), ilman kirjoittajaa: *Suomen Käsityön Ystävien joulunäyttely* (1908/11), Lauri Mäkinen: *Kutoma-, ompelu- ja nypläystyöt Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä 1909* (1909/6 ja 7) ja J.K.: *Suomen Käsityön Ystävien kevätnäyttely* (1913/5).

professori *Glasgow School of Artissa*, jossa Newbery opetti kirjontaa vuosina 1894-1908. Heidän kirjontatyönsä poikkesivat varhaisimmista Arts and Crafts -liikkeen miespuolisten johtohenkilöiden suunnittelemista töistä, sillä Macbeth ja Newbery suosivat silkkiä halvempia materiaaleja ja yksinkertaisempia, vähemmän työtä vaativia malleja omista teoksistaan ja opetuksessaan. Kirjonnan opetuksessa tapahtui 1800-luvun lopulla myös muutos harrastuskeskeisyydestä arvostetuksi ammatiksi ja taidetekniikaksi.²⁷⁷

2. 1900-luvun alun näkemys tekstiilien taiteesta

Melkeinpä jokaisessa tekstiilejä koskevassa kirjoituksessa korostetaan materiaalin ja tekniikan ominaisuuksien huomioimista. Esimerkiksi *Jalmari Kekkonen* pohtii Kuopion tekstiilinäyttelystä (1906) tekemässään arvostelussa suunnittelun ja toteuttamisen välistä suhdetta. Hänen mielestään kudonnaisten mallien tulisi syntyä tekniikkaan täysin perehtyneen kutojan mielikuvituksessa. Hän hyväksyy taiteilijoiden suunnittelemien mallien käytön vain maun kasvatuksen takia ja silloin kun kutoja on syventynyt malliin niin hyvin, että siitä on tullut kuin hänen omansa. Parhaimmat tekstiilit syntyvät kuitenkin "*taidolla, jonka itse työ tekijälleen neuvo*" ja kauneimmat väriyhdistelmät vuosia värjäystä harjoittaneen ja luontoa ihailleen ihmisen tekemänä. Kekkonen mielestä kudonnassa saavutettu tekninen taso on hyvä, mutta kutojien työskentelystä puuttuu omintakeisuus. Hän on havainnut taiteilijoiden suunnittelemien mallien käytön yleistyneen.²⁷⁸ Valmiiden mallien lisäksi materiaali- ja tekniikkalähtöisen tekemisen uhkana pidettiin myös jugendiin liittyviä piirteitä. Jugend-tyylisten kirjontatöiden suunnittelussa korostui paperille piirtäminen, viivojen ja massojen sommittelu.²⁷⁹ Mallipiirtämisen ja työpajoissa oppimisen välisestä kiistasta on todisteena mm. lyhyt nimetön kirjoitus kirjonnasta, jossa kiistaa kuvataan "*taideteollisuusluonnostajan ja neulankäyttäjän*" väliseksi. Sen kirjoittaja vertaa moderneja kirjontatöitä venäläisiin vastaaviin töihin. Hänen mielestään modernit kirjontatyöt ovat dekoratiivisia luonnoksia, jotka on vain esitetty ompelutaidon avulla. Niissä arvostetaan enemmän mallipiirustusta kuin työn suoritusta ommellen, sillä piirroksen kirjoittaminen ei tuo työlle lisäarvoa. Kirjoittaja haluaa asettaa esikuvaksi venäläisen kansantaiteeseen pohjautuvan kirjonnan, koska siinä kuviointi muodostetaan materiaalin ominaisuuksia ja teknistä taituruutta hyödyntäen.²⁸⁰

²⁷⁷ Callen 1980, 114, 124-126.

²⁷⁸ J.K. (Jalmari Kekkonen), *Naisten käsityöt Kuopion näyttelyssä*. Kotitaide 1906/XI.

²⁷⁹ Esim. *Image, Taideompelusten luonnoksista*. Kotitaide 1903/IV.

²⁸⁰ *Uusia makusuuntia nykyisessä koruompelutyöskentelyssä*. Kotitaide 1912/7.

Kirjoituksissa toistuvat materiaalien ja tekniikan ominaisuuksien noudattamisen lisäksi muutkin muotoilun periaatteet. *Selwyn Image* pitää Kotitaide-lehdessä kahdesti julkaistussa kirjoituksessaan taiteilijaa kopeana, jos hän luottaa vain itseensä. Suunnittelijan tulee ymmärtää vanhojen mallien tutkimisen tärkeys ja luonnon oikeanlainen hyödyntäminen mallien lähteenä. Taiteilija ei saa myöskään olla liian arka, ettei hän uskaltaisi luoda uutta. Luonnon aiheiden tyyllittelyn sekä kuviointien ja materiaalien yksinkertaisuuden vaatimukset ovat oleellinen osa kirjoituksia. Hyvän lopputuloksen perusteena mainitaan myös kasvivärjätyn materiaalin käyttäminen.²⁸¹

Lauri Mäkinen jakaa Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä (1909) olleet tekstiilit kolmeen ryhmään: "*alkuperäisiin talonpoikaiskankaisiin, taiteellistettuihin kansanaiheisiin kankaisiin ja varsinaisiin taidekudonnaisiin*". Hänen kirjoituksessaan on havaittavissa joitakin perusteita taide -etuliitteen myöntämiselle. Ensinnäkin kansanomaisista malleista tulee "taiteellistettuja", kun toteutetaan Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistyksessäkin noudatettua ohjetta. Sen mukaan kansantekstiileistä ei tule hyödyntää niinkään muotoja kuin siirtää niistä saadut taiteelliset vaikutelmat uusiin kudonnaisiin. Varsinaisten taidekudonnaisten kohdalla hän kirjoittaa näyttelyn kuvakudoksista, joista pahimpana hän pitää koneella tehtyä kuvakudosta. Sellaisen ei hänen mielestään ole lainkaan mahdollista olla taideteos. Taidetta voi tehdä vain "*jumalisen hengen johtama sielukas ihminen*".²⁸² Taidetekstiilin tulee siis olla käsityönä ja ajatuksella tehty. Kuvakudoksista kirjoittaneiden teksteissä toistuu pohdinta kuvakudoksen ja maalaustaiteen suhteesta. Maalaamisen taidon hallitsevat suunnittelijat, jotka kolmiulotteisesti esitetyllä kuva-aiheellaan hävittävät tekstuurin ominaisuudet eivätkä noudata tekniikan tiukkoja lakeja, joutuvat kritiikin kohteeksi. Tekstiilitaideteos voi syntyä vain luovan mielikuvituksen ja materiaalin vuorovaikutuksesta sekä toteuttamalla pintamaisuuteen perustuva esittävä aihe. Ryijyistä nimimerkillä A.L. (*Armas Lindgren*) kirjoittanut pohtii, millainen aihe on sopiva seinätekstiilille. Hän korostaa, että vaikka yleisiä sääntöjä ei voikaan antaa, koristelulla tulee olla jotain sanottavaa. Hän haluaa, että tekstiili tuo katsojan mieleen ajatuksen tai ongelman, jota voi pohtia. Sanoma ei saa hänen mielestään kuitenkaan olla liian helposti, selvästi ilmaistu.²⁸³

²⁸¹ Esim. *Image, Taideompelusten luonnoksista*. Kotitaide 1903/IV.

A.L., *Ryijyistä hiukan*. Kotitaide 1902/VI.

²⁸² Mäkinen, *Kutoma-, ompelu- ja nypläystyöt Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä 1909*. Kotitaide 1909/6 ja 7.

²⁸³ Esim. *Thorman, Muutamia uudenaikaisia saksalaisia hautelisse kudoksia*. Kotitaide 1911/3. ja K., *Suomen Käsityön Ystävät*. Kotitaide 1905/I. sekä A.L. (*Armas Lindgren*), *Ryijyistä hiukan*. Kotitaide 1902/6.

Myös Studio-lehdessä julkaistuissa kirjontaa käsittelevissä kirjoituksissa pohditaan perusteita taiteena olemiselle. Kirjoituksista on nähtävissä selvä Arts and Crafts -liikkeen vaikutus. Kirjoittajien mukaan kirjontaa ei ole otettu vakavasti ja sitä on pidetty vain merkityksettömien ornamenttien tekemisenä. Aikaisemmin kirjontataiteeksi nimettiin teoksia, jotka olivat piirrosten kopioita. Nykyisin kirjontatöitä suunnittelevat tekevät ainoastaan sellaista, minkä voi toteuttaa vain kirjontana ja tekstiilimateriaalin ominaisuuksia hyödyntäen. Kirjontataiteen, jota määrittää originaalisuuden vaatimus, tekeminen pohjautuu piirustustaidon hallintaan sekä perinteisistä ornamenteista ja luonnosta oppimiseen. Materiaalin ja tekniikan parhaiten huomioiva teos on yleensä myös suunnittelijansa toteuttama. Morrisin näkemys arkipäivän taiteesta, joka tuo iloa tekijälleen ja käyttäjälleen, on myös otettu pohdinnan perusteeksi. Kirjontataiteeseen sanotaan kuuluvan kyseessä olevan käyttötarkoituksen ilmaiseminen. Kirjonta ei ole taidetta, jos se on merkityksettömien mallien mekaanista tekemistä, ilman kirjailtavan tilan koon ja muodon huomioimista. Kirjontataide ei siis ole tarkoitettu gallerioihin ihailtavaksi, vaan stimuloivan sisustuksen osaksi.²⁸⁴

1900-luvun alun tekstiilejä käsittelevien kirjoitusten pääsisältö vastaa Churbergin artikkeleissaan korostamia asioita. Yhdistävänä lenkkinä voidaan pitää myös Arts and Crafts -liikkeen ja von Falken kirjoitusten esikuvallista asemaa. Churberg välitti jo 1880-luvulla periaatteita, joita tekstiilejä suunnittelevien haluttiin noudattavan uuden vuosituhanen alussakin. Siksi on perusteltua pitää häntä suomalaisen tekstiilisuunnittelua koskevan kirjoittelun edelläkävijänä. Poikkeavana piirteenä on Churbergin puolustuspuhe kansallisen tyylin tärkeydestä. Muutenkin useat 1900-luvun alun kirjoitukset näyttävät olevan puhtaammin tekstiilisuunnittelun teoretisoimiseen keskittyviä. Churberg puuttui kirjoituksissaan paljon laajemmin suunnittelun kentän moninasiin asioihin ja käsitteli tekstiilien ulkonäköä vain suunnittelun alueen yhtenä osana.

²⁸⁴ Logan, *Hermann Obrist's Embroidered Decorations*. Studio 1896/9. ja Newbery, *An Appreciation of the Work of Ann Macbeth*. Studio 1902/27.

VIII ANALYYSIN KOKONAISUUDEN TARKASTELU

Churberg on tarjonnut lukijoilleen hyvin monipuolisen kuvan suunnittelijan ammatin osa-alueista. Hänen kirjoituksensa olisivat saattaneet olla vain kuvauksia näyttelyistä, mutta sen sijaan hän perehtyi kirjallisuuden ja matkojensa kautta laajasti aikansa muotolukeskusteluun ja levitti saamaansa käsitystä lukijoilleen. Churberg kirjoitti tekstiilisuunnittelusta koulutuksen, suunnittelijoiden, tuotannon, myynnin, kuluttajien, näyttelyiden ja taideteollisuusmuseoiden näkökulmista, unohtamatta myöskään varsinaisia tekstiilituotteita ja -teoksia. Hän halusi myös vaikuttaa kirjoituksillaan, joissa makukasvatuksella ja väärin käsitysten oikaisemisellakin oli oma roolinsa. Churberg ei vierastanut käyttämiensä käsitteiden pohdintaa, sillä hän määritteli tyylin ja maun sekä tarkasteli lähemmin käsitystä taideteollisuudesta. Hänellä oli myös taito rakentaa artikkeleistaan ajankohtaisuudellaan kiinnostusta herättäviä, monipuolisesti eteneviä ja napakkaan kommenttiin huipentuvia kokonaisuuksia.

Analyysini pohjautui Churbergin kirjoitusten vertaamiseen yleiseen, kansainväliseen kirjoitteluun taideteollisuudesta ja tekstiilisuunnittelusta. Suomalaisen tekstiilisuunnittelun tilanne 1800-luvun lopulla, kuten Suomen Käsityön Ystävien ja käsityökoulujen toiminta sekä mahdollisten muiden tekstiilejä koskevien kirjoitusten näkemykset eivät näy tarkastelukulmastani, minkä vuoksi tulkintojen monipuolistaminen ja varmistaminen jää tältä osin jatkotutkimusten tehtäväksi. Valitsemani näkökulma osoittautui kuitenkin hyödylliseksi, sillä ilman pohjoismaisen, englantilaisen ja saksalaisen kirjoittelun kehystä artikkeleista jää huomaamatta oleellinen osa. Aikaisempien tutkimusten mukaisesti Churbergille kaikkein tärkein asia eli kansantekstiileihin pohjautuvan, kansallisen tyylin ja kotimaisen suunnittelun tukeminen tulee mielestäni läpi hänen innostuneessa tavaan kuvata tai tulkita omasta näkökulmastaan yleisiä käsityksiä suunnittelusta. Esimerkiksi hän pyrki korostamaan tai löytämään selvän yhteyden perinteeseen taideteollisuuden käsitteen ja luonnon hyödyntämisen kohdalla. Hän ei esittänyt luonnon hyödyntämistä mallisuunnittelussa uutena periaatteena, vaan korosti, että niin ovat jo esivanhempammekin tehneet. Uuteen taideteollisuuden käsitteeseen hän yhdisti perinteisen kotiteollisuuden kauniit ja harmoniset tuotteet. Tavassa tarkastella taideteollisuusmuseoiden kokoelmia ja kauppojen valikoimia on myös havaittavissa tarve puolustaa kansallista tyyliä.

On kuitenkin syytä selittää suomalaisten kansantekstiilien merkityksen korostumista muullakin kuin fennomanian ja liberalismien vastaikkainasettelulla, sillä kansantaiteen ylivertaisuus ranskalaisen nykysuunnittelun antamaan esikuvaan verrattuna korostui

niin Morrisin, Semperin, von Falken kuin pohjoismaisten vaikuttajienkin kirjoituksissa. He kaikki arvostivat muinaisia tekstiileitä niiden aidon, terveen ja yksinkertaisen ilmaisuuden sekä materiaalin ja tekniikan ominaisuuksia kunnioittavan suunnittelun vuoksi. Churbergin käyttämät arvioinnin kriteerit yhdistyvät myös 1700-luvun lopulla Ehrensvärdin kirjoittamaan kauneuden määritelmään. Mutta Churbergille antiikin taide ei ollut se, jota tulisi pitää esikuvana tunteiden avulla tavoitetusta ja pelkistetysti ilmaistusta kauneuden ihanteesta, vaan esikuva löytyy omasta kansantaiteesta. Churbergin kirjoitukset yhdistyvät varsinkin Handarbetets Vänner -yhdistyksen ja von Falken kautta yleiseen mielipiteeseen siitä, että kansantekstiileissä on esteettisiä ominaisuuksia, joita tulee hyödyntää luovasti. Churberg toistaa omin sanoin von Falken mielipiteen, että kansantekstiilien hyödyntäminen johtaa aluksi jäljittelyyn, mutta sen tulee olla vain läpikulkuvaihe, jota vapaus ja keksimiskyky seuraavat. Tiedon hankkiminen museoiden kokoelmien avulla vanhoista malleista ja suunnittelun laeista, joiden mukaisesti niitä ja luonnosta löytyviä aiheita muokataan, oli tyypillistä 1800-luvun muotoilun teorialle.

Churbergin kirjoituksista on nähtävissä, että hän oli havainnut ja omaksunutkin 1800-luvun muotoilukeskustelulle ominaisen tavan esittää suunnittelun pohjaksi periaatteita, joiden noudattamisen kautta tuote nousi taiteellisen suunnittelun tasolle. Niissä kommentoissa, joita hän käytti näyttelyissä näkemistään tekstiileistä, on havaittavissa monia piirteitä, joihin mielestäni pohjautuu tekstiilitaidetta koskevan teorian muodostumisen alku. Teorian sisältöä määrittävät muotoilun periaatteiden vaatimukset tekstiileille ominaisimpien käyttötarkoitusten ja eri materiaalien olemuksen pohtimisesta. Churbergin antamasta kriittisestä palautteesta on havaittavissa myös kyseiselle ajalle tyypillinen tapa osoittaa, millainen tekstiilisuunnittelu on hyvää ilmoittamalla, mitä ei missään nimessä pidä tehdä. Naturalististen, kolmiulotteisten mallien kritisoimisen ja tyyllittelyn arvostamisen osalta esikuva voidaan löytää saksalaisista kasvimorfologisista teorioista ja Puginilta peräisin olevista periaatteista, jotka South Kensingtonin teoretikot kehittivät suunnittelun säännöiksi. Kasvivärjäyksen merkityksen korostamisessa näkyy mm. Morrisin ja Handarbetets Vännerin vaikutus. Se, millaisia tekstiilitaideteosten haluttiin olevan, määrittyi dekoratiivisesti tehdyn esittävän aiheen ja vapaan, ei-mekaanisen työskentelyn mahdollisuuden kautta. Oleellisinta oli ymmärtää, että tekstiilitaidteen on synnyttävä sen omista lähtökohdista käsin, jotka ovat erilaiset kuin maalaustaiteen. Churberg ei kuitenkaan ihannoinut aikalaistensa tai 1900-luvun alussa tekstiileistä kirjoittaneiden tavoin seinätekstiilejä vapaata taidetta lähestyvinä teoksina. Hän keskittyi arkeen ja juhlallisiin tilaisuuksiin valmistettavien tekstiilien suunnitteluun, jossa tuli huomioida sekä esteettisyyden että käytännöllisyyden toteutuminen.

Vaikka tarkastelinkin muotoilun periaatteita tekstiilisuunnittelua koskevien tarkennusten kautta, jäi yhteys varsinaisiin teksteihin silti avoimeksi. Pelkästään lehtikirjoituksiin keskittyvällä tutkimuksella ei pystytä tavoittamaan tekstiilitaiteen olemuksellisia piirteitä. Yhdistämällä käytännön esimerkkejä kirjoituksiin huomion voisi kiinnittää paremmin siihen, mihin näillä periaatteiksi nimitetyillä asioilla todella viitataan eri yhteyksissä.²⁸⁵ Suunnittelua koskevien kirjoitusten analysoimisen ongelmana on myös se, kuinka pitkälle muotoilun periaatteiden avulla voidaan tavoittaa nimenomaan 1880-luvun käsitystä suunnittelusta. Brolinin mukaan samoilla muotoilun periaatteilla on oikeutettu jokainen tyyli viimeisten 150 vuoden aikana uusgotiikasta postmodernismiin, vaikka niiden on uskottu todella määräävän tuotteiden ulkonäköä. *Mirja Kälviäisen* mielestä muotoilun kentän pelin pysyvyydestä todistaa se, että suomalaisessa taidekäsityössä ja taideteollisuudessa vaikuttivat vielä 1980-luvullakin samat periaatteet. Kälviäinen kysyykin, ovatko nämä periaatteet muuttuneet ajan myötä todellisiksi moraalisisiksi ohjenuoriksi, jotka määräävät myös tuotteen ulkonäköä. Hän päätyy korostamaan, että periaatteet eivät ole ulkokohtaisia, vaan aito, konkreettinen ydin sille, mitä on ammatillisen kentän hyväksi kokemaa. Ne liittyvät arvostuksiin, ideologiaan, jota kentän toimijat pyrkivät työssään toteuttamaan, ja jota tuotteiden ulkoasu ilmentää.²⁸⁶

Vertailu ei selvittänyt yksiselitteisesti, mistä Churbergin saamat vaikutteet ovat peräisin. Näyttää kuitenkin siltä, että ensisijaisina lähteinä ovat olleet von Falken kirjoitukset ja ruotsalaisten, norjalaisten ja tanskalaisten kirjoittajien tulkinnat oman aikansa yleisistä käsityksistä. Vaikutteet voivat kuitenkin olla osittain peräisin myös saksalaisista lähteistä. Luulisin, että Churberg olisi maininnut Morrisin, jos hän olisi käyttänyt hänen kirjoituksiaan suoraan hyödykseen. Churbergia voidaan silti pitää Arts and Crafts -liikkeen ideologiaa levittäneenä henkilönä jo ennen 1890-lukua, sillä hän korosti materiaalien ja tekniikoiden tuntemukseen sekä käyttöyhteyteen pohjautuvaa suunnittelua.

Mielestäni tärkein peruste Churbergin kirjoitusten yhdistämiseen Ruskiniin ja Morrisiin on kuitenkin sellaisen teollisen massatuotannon, joka perustuu työnjakoon ja vain taloudellisen edun tavoitteluun, kritisoiminen. Churberg hyväksyi Ruotsin Handarbetets Vänner -yhdistyksestä poiketen tekstiiliteollisuuden ja piti teollisuutta kansakunnan hyvinvoinnin perustana. Teollisen tuotannon vastustamisen sijasta Arts and Crafts -liikkeessä ja Churbergin käsityksessä oli pikemminkin kyse siitä, että uuden taideteollisuuden tulisi

²⁸⁵ Ritva Wäre huomasi tutkiessaan nationalismia arkkitehtuurissa, että lehtikirjoitusten analysointi jätti asetettujen tavoitteiden ja käytännön tulkintojen välisen suhteen avoimeksi. Hän piti tarpeellisena tapaustutkimusten kautta arvioida analyysin tuloksia ja aineiston riittävyttä. Wäre 1991, 139.

²⁸⁶ Kälviäinen 1996, 9, 194-195.

ottaa esimerkkiä perinteisestä käsityöstä, joka tyydytti esteettisyyden ja luovuuden kautta työntekijän ilon tarvetta ja ylläpiti hänen hyvää makuaan. Churbergin artikkeleista ilmenee taideteollisuuden käsitettä koskevien kohtien lisäksi myös piirustuksenopetusta käsittelevistä kirjoituksista viime vuosisadan vaihteessa yleistynyt uusi ihmiskäsitys, jossa korostui tunteiden, yksilöllisyyden ja mielikuvituksen merkitys. Arts and Crafts -liikkeen yhdistyy myös Churbergin mielipide, että taide ei ole olemassa vain itseään varten eikä sitä tulisi nostaa erilliseksi päämääräksi suunnittelussakaan. Taiteen tulisi muodostua elämää ohjaavaksi tekijäksi, mikä tulee mahdolliseksi vain, kun taide yhdistetään käyttötuotteiden tekemiseen.

Käsitys siitä, mitä Arts and Crafts -liikkeen tavoitteena ymmärrettiin, näyttäisi muuttuneen 1910-20-lukujen kuluessa. *Gregor Paulsson*, ruotsalaisen *Vackrare vardagsvara* -julkaisun (1919) kirjoittaja, tulkitsi Morrisin halunneen käsityöläisistä yksilöllisiä taiteilijoita ja käsityön tuotteista taideteoksia. Suomessakin Arts and Crafts -liike tulkittiin koristetaiteen puolustajaksi ja asetettiin uudeksi tavoitteeksi hyötytaide, taiteen ja teollisuuden yhteistyö.²⁸⁷ Tulkintaan vaikutti ehkä se, mihin Arts and Crafts -liike oli johtanut: 1900-luvun alussa taiteilijat keskittyivät suunnittelemaan taideteokseksi tehtyjä esineitä, joihin vain eliitillä oli varaa. Niin Churbergin kuin Morrisinkin kirjoitusten lähempi tarkastelu osoittaa, että tämä myöhempi tulkinta ei ole se, mihin he pyrkivät. Kauniimpaa arkitavaraa -käsityksen edelläkävijäksi sopii Ellen Keyn tavoin myös Fanny Churberg, sillä hän korosti taiteellisesti suunniteltujen käyttötuotteiden ja teollisen valmistamisen merkitystä. Churbergin voidaan nähdä vaikuttaneen osaltaan myös siihen, miten vahva asema perinnekäsityöllä oli 1920-luvulla. Kansantaide käsitettiin samalla tavoin uuden taideteollisuuden esikuvana, sillä siinä nähtiin yhdistyneenä käytännöllisyys ja kaikkien ulottuvilla oleva kauneus sekä kansallisen suunnittelun perusta.

Marjo Wibergin mukaan renessanssin ajasta alkanut muutos, joka korostui romantiikan nerokultin ja estetismin kautta, on vaikuttanut siihen, että taiteellisuudesta on muodostunut suunnittelijan ammattia määrittävä tekijä. Tätä on korostanut edelleen modernin suunnittelun synnyn tulkitseminen 1700-luvulla alkaneen teollistumisen tai jo aikaisemman käsityöllisen tuotannon aiheuttaman työnjaon kautta. Suunnittelijoiden koulutus on myös pohjattu taiteellisuuteen ja korostettu tavoitetta saada taide ihmisten pariin. Suunnittelu on ymmärretty dekoratiivisena taiteena ja se, että suunnittelu vaatii paljon laajempaa teoreettista ja käytännöllistä tietämystä kuin vain esteettistä, on jäänyt syrjään.²⁸⁸ Wibergin pohdinnasta nousee kysymys, vaikuttivatko Churbergin kirjoitukset

²⁸⁷ Wiberg 1996, 49-65.

²⁸⁸ Ibid., 227-231.

osaltaan siihen, että suunnittelussa on korostunut taiteellisuuden, mallien piirtämisen asema. Churbergin käsitys suunnittelun alasta näyttäytyy kuitenkin monitasoisempiana, varsinkin kun hänen kirjoituksiaan verrataan 1900-luvun alun tekstiilejä käsitteleviin kirjoituksiin. Churberg toimi taiteellisemman suunnittelun puolesta, mutta hän ei pitänyt siitä, että taiteellisuus oli nostettu erityiseksi päämääräksi. Hän ei myöskään erottanut uutta taideteollisuutta vuosituhansia vanhasta perinteestä, käsityöstä, jossa oli läsnä niin henkisyys kuin materiaaliset ja käytännölliset asiatkin.

Mielestäni Churbergin kirjoitukset voivat tarjota tekstiilisuunnittelun maailmassa toimivalle nykylukijallekin monipuolisen, vaikkakin omaan aikaansa sidotun kuvan suunnittelun prosessin osatekijöistä. Tutustuminen 1800-luvun loppupuolella muodostuneeseen tekstiilitaiteen teoriaan voi toimia myös kiinnostavana vertailukohtana usein tiedostamattomien käsitystemme ymmärtämisessä. Miten Churberg kirjoittaisikaan nykyisistä tekstiilitaiteen näyttelyistä?

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet

Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Helsinki.

MAUNULA, LEENA, Suomen Käsityön Ystävät vuosina 1879-1900.

Pro gradu-tutkielma 1967.

SVINHUFVUD, LEENA, Suomen Käsityön Ystävien kilpailut 1880-1920.

Esitutkimus Suomen Käsityön Ystävien taiteellisesta toiminnasta.

Pro gradu -tutkielma 1995.

Hämeenlinnan maakunta-arkisto (HMA), Hämeenlinna.

Kotiteollisuusopisto Fredrika Wetterhoffin Työkoulu.

Vuosikertomukset ja tilastotiedot 1899-1948.

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos, Jyväskylä.

TOIKKA, EEVA, Helene Schjerfbeckin tekstiilimallit Suomen Käsityön Ystäville. Pro gradu -tutkielma 1994.

Kansallisarkisto (KA), Helsinki.

Suomen Käsityön Ystävien arkisto.

Taideteollisen korkeakoulun tekstiilitaiteen laitos, Helsinki.

WIBERG, MARJO, Kohti teollista tekstiilisuunnittelua. Suomalaisen tekstiilitaiteilijan koulutuksesta ja teollisen tekstiilisuunnittelun vaiheista.

Lisensiaatintyö 1992.

Painetut lähteet

CHURBERG, FANNY

Artikkeleita, jotka ovat nimimerkittömiä (-) tai kirjoitettu nimimerkillä -y. :

- : (Helsingistä.) Uusi Suometar 2.4.1879.
- y. : Finsk konstflit. Finland 1.6.1887.
- y. : Finsk Ornamentik. Finland 13.10.1887.
- y. : Suomalaiset kuosit ja muutamia neuvoja niiden käyttämiseen. Kansanvalistus-seuran kalenteri 1888. Helsinki, 1887.
- y. : Teckningsundervisningen i skolorna. Finland 12.1.1888.
- y. : Linealritningen i folkskolan. Finland 3.3.1888.
- y. : Den qvinliga konst-slöjden på utställningen i Köpenhamn. Finland 30.9.1888.
- y. : Den qvinliga konst-slöjden på utställningen i Köpenhamn. II. Finland 2.10.1888.
- y. : Den qvinliga konst-slöjden på utställningen i Köpenhamn. III. Finland 3.10.1888.
- y. : Önskvärdheten af en finsk industri exposition. Finland 25.10.1888.
- y. : Önskvärdheten af en finsk industri exposition. Finland 3.11.1888.
- y. : I industrifrågan ett litet inlägg. Finland 16.11.1888.
- : Om konstindustri I. Finland 24.1.1889.
- : Om konstindustri II. Finland 31.1.1889.
- : Om konstindustri III. Finland 1.2.1889.
- y. : Konstindustri i Finland III. Finland 2.2.1889.
- y. : En glädjande industriell företeelse. Finland 15.2.1889.

- y. : Våra folkskolors bidrag till Pariserutställningen. Finland 22.3.1889.
- y. : Ateneum. Finland 3.4.1889.
- y. : Ateneum. II. Finland 4.4.1889.
- y. : Är allt som sig bör? Finland 6.6.1889.
- y. : Är allt som sig bör? Finland 7.6.1889.
- y. : Från Industri-expositionen i Hamburg. Finland 11.9.1889.
- y. : Våra näsdukar. Finland 12.9.1889.
- y. : Från Industriutställningen i Hamburg. Finland 19.9.1889.
- y. : Hamburg. Finland 28.9.1889.

Kirjallisuus

- AHRENBURG, JAC.**, 1907. Människor som jag känt. II. Söderström & Co Förlagsaktieföretag, Helsingfors.
- A.L.** (Armas Lindgren), 1902. Ryijyistä hiukan. Kotitaide 1902/VI.
- AMBERG, ANNA-LISA**, 1984. Saarisen sisustustaide 1896-1923. Taideteollisuusmuseon julkaisuja 10. Oy Kirjapaino F.G. Lönnberg, Helsinki.
- ANTTILA, PIRKKO**, 1993. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. WSOY, Porvoo.
- ASLIN, ELIZABETH**, 1969. The Aesthetic Movement - Prelude to Art Nouveau. Elek Books Limited, London.
- ASPELIN, ELIEL**, 1904. Suomen Käsityön Ystävien yhdistys 1879-1904. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Osakeyhtiö, Helsinki.
- BELCHER, MARGARET**, 1994. Pugin Writing. Teoksessa Atterbury, Paul & Wainwright, Clive (ed.) Pugin. A Gothic Passion. Yale University Press, New Haven and London in association with The Victoria & Albert Museum.
- BERGH, GUNHILD**, 1916. C.A. Ehrensvarlds brev. Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- BRIGGS, ASA** (ed.), 1962. William Morris - Selected Writings and Designs. Penguin Books, Harmondsworth.
- BROLIN, BRENT C.**, 1985. Flight of Fancy. The Banishment and Return of Ornament. Academy Editions, London.
- BUCKLEY, CHERYL**, 1989. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. Teoksessa Victor Margolin (ed) Design Discourse - History, Theory, Criticism. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- CALLEN, ANTHEA**, 1980. Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914. First published in 1979: Angel in the Studio. Astragal Books, Architectural Press Limited, London.
- DANIELSON, SOFIA**, 1991. Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen. Nordiska museets Handlingar 111. Stockholm.
- DILNOT, CLIVE**, 1989. The State of Design History. Part I: Mapping the Field. Part II: Problems and Possibilities. Teoksessa Victor Margolin (ed) Design Discourse - History, Theory, Criticism. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- DRESSER, CHRISTOPHER**, 1978. Development of Ornamental Art in the International Exhibition. Reprint of the 1862 edition published by Day and Son, London. Garland Publishing, Inc. New York & London.

- EHRENSVÄRD, C.A.**, 1925. Resa till Italien och några essayer. Inledning av Gunhild Bergh. Söderström & Co Förlagsaktiebolag, Helsingfors.
- ESTLANDER, CARL GUSTAF**, 1871. Den finska konstens och industrins utveckling hittills och hädanefter. Hufvudstadsbladets tryckeri, K.E. Holms förlag, Helsingfors.
- von FALKE, JACOB**, 1885. Konststilar och konstslöjd. Handbok för hemmet, skolan och verkstaden. Kännös teoksesta Aesthetik des Kunstgewerbes (1883). C.E.Fritze's K. Hofbokhandel. Gernandt boktryckeri-aktiebolag, Stockholm.
- von FALKE, JACOB**, 1904. Ornamenttien eri muodot. Kotitaide 1904/III.
- (von FALKE, JACOB)**, 1905. Kangaskudokset taideteollisuuden yhtenä osana. Suomennus von Falken teoksesta Konststilar och konstslöjd (1885). Kotitaide III, IV, V ja VII-VIII / 1905.
- (von FALKE, JACOB)**, 1906. Pitseistä. Kotitaide 1906/IV.
- FLIEDL, GOTTFRIED**, 1986. Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918. Residenz Verlag, Salzburg und Wien.
- FRICK, GUNILLA**, 1978. Svenska Slöjdföreningen och konstindustri före 1905. Nordiska museets Handlingar 91. Lund.
- FORTY, ADRIAN**, 1986. Objects of Desire. Originally published Thames and Hudson Limited, London. Pantheon Books, New York.
- GAUSTAD, RANDI**, 1989. "Dette eiendommelige norske", Norge på den nordiske industri-, landbrugs- og kunststillingen i København 1888. Teoksessa Parko, Severi (toim.) Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888. Nordiskt forum för formgivningshistoria. Konstindustriella högskolan, Helsingfors.
- GELFER-JORGENSEN, MIRJAM**, 1982. Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.
- GLAMBEK, INGEBORG**, 1991. "One of the age's noblest cultural movements" - On the theoretical basis for the Arts and Crafts Movement. Scandinavian Journal of Design History, 1/1991. The Danish Museum of Decorative Art. Rhodos International Science and Art Publishers.
- GLAMBEK, INGEBORG**, 1994. Museums of decorative art in the service of industry and public enlightenment. Scandinavian Journal of Design History, 4/1994. The Danish Museum of Decorative Art & Rhodos International Science and Art Publishers.
- Gobeliini-tekniikkaa**. Kotitaide 1906/IV.
- GOMBRICH, E.H.**, 1984. The Sense of Order. A Study in the psychology of decorative art. Second edition. First published 1979. Phaidon Press Limited, London.
- GRANDIEN, BO**, 1987. Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet. Nordiska Museets Handlingar 107. Stockholm.
- GRANDIEN, BO**, 1989. 1800-talets stora utställningar som kulturföreteelse. Teoksessa Parko, Severi (toim.) Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888. Nordiskt forum för formgivningshistoria. Konstindustriella högskolan, Helsingfors.
- HARRIS, JENNIFER (ed.)**, 1993. 5000 Years of Textiles. British Museum Press in association with The Whitworth Art Gallery, The Victoria and Albert Museum, London.
- HEINÄNEN, SEIJA**, 1993. Kotitaide-lehti ja kansainvälistet aatevirtaukset. Taidehistorian tutkimuksia 13. Taidehistorian seura, Helsinki.
- IHATSU, ANNA-MARJA**, 1996. Craft, Art or Design? In Pursuit of Changing Concept of Craft. NordFo, Nordic Forum for Research and Development in Craft and Design.
- IMAGE, SELWYN**, 1903. Taideompelusten luonnoksista. Kotitaide 1903/IV.
- IMAGE, SELWYN**, 1915. Luonnosten laadinta taideompelussa. Kotitaide 1915/7

- IMMONEN, KARI**, 1993. Mennyt nykyisyytenä. Marjo Kaartinen, Katriina Mäkinen, Leena Rossi ja Totti Tuhkanen (toim) Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:16, Turku.
- J.K.** (Jalmari Kekkonen), 1904. Kuvakutomuksista. Kotitaide 1904/I ja II.
- J.K.**, 1906. Naisten käsityöt Kuopion näyttelyssä. Kotitaide 1906/XI.
- J.K.**, 1906. Kuopion käsiteollisuusnäyttelystä. Kotitaide 1906/XII.
- J.K.**, 1913. Suomen Käsityön Ystävien kevätnäyttely. Kotitaide 1913/5.
- JOKINEN, ARJA & JUHILA, KIRSI & SUONINEN, EERO**, 1993. Diskurssi-analyysin aakkoset. Jyväskylällä.
- K.** (Kalle Kontio), 1905. Suomen Käsityön ystävät. Kotitaide 1905/I.
- KEY, ELLEN**, 1899. Skönhet för alla. Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- KLINGE, MATTI**, 1976. Fennomania, liberalismi ja taideteollisuus. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosikirja 1976. Helsinki.
- KOMULAINEN, TERTTU & TIRRONEN, VARPU-LEENA**, 1979. Karjalainen käsipaikka. Pohjois-Karjalan Kirjapaino Oy, Joensuu.
- KONTTINEN, RIITTA**, 1988. Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta. Otava, Keuruu.
- KONTTINEN, RIITTA**, 1994. Fanny Churberg. Otava, Keuruu.
- KRUSKOPF, ERIK**, 1989. Suomen taideteollisuus - suomalaisen muotoilun vaiheita. WSOY, Porvoo.
- KUUSI, MATTI & ALAPURO, RISTO & KLINGE, MATTI** (toim), 1977. Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Otava, Keuruu.
- KÄLVIÄINEN, MIRJA**, 1996. Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaliteoksia. Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa. Väitöskirja Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos. Kuopion Käsi- ja taideteollisuusakatemia, Taitemia 4, Kuopio.
- LAINEN, KATRI**, 1931. Helsingin käsityökoulu 1881-1931. Helsingin Uusi Kirjapaino Oy, Helsinki.
- LEIWO, MATTI & PIETIKÄINEN, SARI**, 1996. Kieli vuorovaikutuksen ja vallankäytön välineenä. Kari Palonen & Hilka Summa (toim) Pelkkää retoriikkaa. Tampere.
- LINDSTRÖM, AUNE**, 1938. Fanny Churberg - elämä ja teokset. WSOY, Porvoo.
- LOGAN, MARY**, 1896. Hermann Obrist's Embroidered Decorations. Studio 1896 / 9.
- MACDONALD, STUART**, 1970. The History and Philosophy of Art Education. University of London Press Ltd., London.
- MALLGRAVE, HARRY FRANCIS**, 1989. Introduction. Teoksessa Semper, Gottfried, 1989. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Cambridge University Press, Cambridge.
- MALLGRAVE, HARRY FRANCIS**, 1996. Gottfried Semper - Architect of the Nineteenth Century. Yale University Press, New Haven & London.
- MANNERHEIM SPARRE, EVA**, 1951. Taiteilijaelämää. Otava, Helsinki.
- MAULA, MARNA**, 1988. Fanny Churberg ja taideteollisuus. Teoksessa Marna Maula (toim.) Fanny Churberg 1845-1892. Martinpaino Oy, Helsinki.
- MAUNULA, LEENA**, 1967. Gallen-Kallelan tekstiilit taideteollisuusmuseossa. Suomen Taide-teollisuusyhdistyksen vuosikirja 1967. Helsinki.
- MAUNULA, LEENA**, 1969. Fanny Churberg ja Suomen Käsityön Ystävät 1880-luvulla. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosikirja 1969. Helsinki.
- MAUNULA, LEENA**, 1971. Konstindustrin och "den finska stilen". Nordenson, Eva (toim) Finskt sekelskifte. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 18. Robin & Sjögren, Stockholm.

- MAUNULA, LEENA**, 1989. Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870-1910. *Ars Suomen taide* 4. Otava, Keuruu.
- MICHL, JAN**, 1989. *Industrial Design and Social Equality*. Teoksessa Parko, Severi (toim.) *Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888*. Nordiskt forum för formgivningshistoria. Konstindustriella högskolan, Helsingfors.
- MUNDT, BARBARA**, 1981. *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*. Keyser, München.
- MUTHESIUS, STEFAN**, 1974. *Das Englische Vorbild*. Prestel-Verlag, München.
- MÄKINEN, LAURI**, 1909. Kutoma-, ompelu- ja nypläystyöt Tukholman taideteollisuusnäyttelyssä 1909. *Kotitaide* 1909/6 ja 7.
- NAYLOR, GILLIAN**, 1971. *The Arts and Crafts Movement*. Studio Vista Publishers, London.
- NAYLOR, GILLIAN**, 1988. *William Morris by Himself - Designs and Writings*. Macdonald & Co (Publishers) Ltd, London.
- NEWBERY, F.H.**, 1902. *An Appreciation of The Work of Ann Macbeth*. Studio 1902/27.
- OITTINEN, RIITTA**, 1996. Pistoja yli ajan ja säädyn. Ompelu kahden naisen elämässä. Teoksessa Rahikainen, Marjatta (toim.) *Matkoja moderniin - lähikuvia suomalaisten elämästä*. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- PARKER, ROZSIKA**, 1984. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. The Women's Press Limited, London.
- PARRY, LINDA**, 1983. *William Morris Textiles*. Weidenfeld & Nicolson Limited, London.
- PARRY, LINDA**, 1988. *Textiles of the Arts and Crafts Movement*. Thames and Hudson, London.
- PARRY, LINDA**, 1994. *Textiles. II: Domestic Textiles*. Teoksessa Atterbury, Paul & Wainwright, Clive (ed.) *Pugin. A Gothic Passion*. Yale University Press, New Haven and London in association with The Victoria & Albert Museum.
- PEVSNER, NIKOLAUS**, 1960. *Pioneers of Modern Design - From William Morris to Walter Gropius*. Third edition. First edition 1936. Penguin Books, Harmondsworth.
- PRIHA, PÄIKKI**, 1991. *Pyhä kaunistus. Kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904-1950*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- PRIHA, PÄIKKI**, 1993. *Fanny Churberg - kymmenen vuotta Suomen Käsityön Ystävien hyväksi*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 13. Taidehistorian seura, Helsinki.
- PYE, DAVID**, 1968. *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge University Press, London.
- REITALA, AIMO**, 1977. *Nykyäikää etsimässä ja epäilemässä. Suomalainen kuvataide teollistumisen murroksessa*. Teoksessa Kuusi, Matti & Alapuro, Risto & Klinge, Matti (toim) *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Otava, Keuruu.
- REITALA, AIMO**, 1980. *Kuvataide ja taideteollisuus*. Teoksessa Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko (toim) *Suomen kulttuurihistoria 2. Autonomian aika*. WSOY, Porvoo.
- RINGBOM, SIXTEN**, 1980. *Finländsk konstflitdebatt före det konstindustriella genombrottet*. Skrifter utgivna av Historiska samfundet i Åbo X. Historiska uppsatser 27.XI.1980.
- RINGBOM, SIXTEN**, 1985. *Pohjoismainen 80-luku: Todellisuutta, ilmaa ja valoa*. Näyttelyluettelossa Grate, Pontus ja Hökby, Nils-Göran (toim.) *Pohjoismainen taide 1880-luvulla*. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.
- RUNEBERG, TUTTA & KRISTIAN**, 1975. *Jugend*. Tammi, Helsinki.

- RUUTU, MARTTI**, 1980. Kulttuurikehityksen yleislinjat. Teoksessa Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko (toim) Suomen kulttuurihistoria 2. Autonomian aika. WSOY, Porvoo.
- RÄSÄNEN, LIISA**, 1991. Jac Ahrenberg - en av pioniärerna inom den finska konstindustrin. Särtryck ur Finskt museum, 1990. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.
- SCHVINDT, THEODOR**, 1982. Ompelu- ja nauhakoristeita. Toinen painos. Ensimmäinen painos 1895. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 85. Tampereen Kirjapaino Oy, Tampere.
- SCOTT, M.H. BAILLIE**, 1903. Some Experiments in Embroidery. Studio 1903.
- SEMPER, GOTTFRIED**, 1878. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Erster band. Textile Kunst. Zweite, durchgesehene Auflage. Friedr. Bruckmann's Verlag, München.
- SEMPER, GOTTFRIED**, 1989. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Cambridge University Press, Cambridge.
- SILPALA, ELSA & HEINÄNEN**, Tuula, 1985. Wetterhoff - sata vuotta. Karisto, Hämeenlinna.
- SMEDS, KERSTIN**, 1989. "Den finskugriska urkvinnans brokiga bastulakan" - en ideologisk tvist i Finlands internationella utställningsdeltaganden under 1800-talet. Teoksessa Parko, Severi (toim.) Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888. Nordiskt forum för formgivningshistoria. Konstindustriella högskolan, Helsingfors.
- SMEDS, KERSTIN**, 1996. Helsingfors-Paris. Finland på världsutställningarna 1851-1900. Vammalan kirjapaino Oy, Vammala.
- S. S.-n.**, 1902. Gobeliinista ja kuvakudonnasta. Kotitaide 1902/VI.
- STANENOW-HIDEMARK, ELISABET**, 1991. Sub Rosa - När skönheten kom från England. Nordiska museets förlag, Stockholm.
- STANSKY, PETER**, 1985. Redesigning the World- William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- STANTON, PHOEBE**, 1971. Pugin. Thames and Hudson, London.
- Suomen Käsityön Ystävien joulunäyttely**. Kotitaide 1908/11.
- TAMMINEN, MARKETTA**, 1989. Teollistuvan vuosisadan taidekäsityö. Ars Suomen taide 3. Otava, Keuruu.
- TAYLOR, JOSHUA C.** (ed.), 1987. Nineteenth-Century Theories of Art. University of California Press, California.
- THOMPSON, PAUL**, 1991. The Work of William Morris. Third edition. First edition 1967. Oxford University Press, London.
- THORMAN, ELISABETH**, 1911. Muutamia uudenaikaisia saksalaisia hautelisse kudoksia. Kotitaide 1911/3.
- THUE, ANNIKEN**, 1989. På jaht efter det forbilledlige, Kunstindustrimuseet i Kristiania på innkjøpstur i København 1888. Teoksessa Parko, Severi (toim.) Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888. Nordiskt forum för formgivningshistoria. Konstindustriella högskolan, Helsingfors.
- TIKKANEN, J.J.**, 1901. Finnische Textilornamentik. Sonderabdruck aus "Finnländische Rundschau" I. 4. Duncker & Humblot, Leipzig.
- TOIKKA-KARVONEN, ANNIKKI**, 1971. Ryijy. Otava, Helsinki.
- TUOMIKOSKI-LESKELÄ, PAULA**, 1979. Taidekasvatus Suomessa I. Taidekasvatuksen teoria ja käytäntö koulupedagogiikassa 1860-luvulta 1920-luvulle. Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylä.
- Uusia makusuuntia nykyisessä koruompelutyöskentelyssä**. Kotitaide 1912/7.

- VILJO, EEVA MAIJA**, 1980. Jyväskylän seminaarin piirustuksenopetus 1863-1898. Piirustuksen asema cygnaeuslaisessa työkoulussa. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 1, Jyväskylä.
- VILJO, EEVA MAIJA**, 1985. Theodor Höijer. En arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 88. Helsinki.
- VILJO, EEVA MAIJA**, 1987. Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871-1905. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Taidehistorian seura, Helsinki.
- VIRRANKOSKI, PENTTI**, 1980. Taloudellinen ja sosiaalinen rakentuminen. Teoksessa Tommila, Päiviö ym. (toim) Suomen kulttuurihistoria 2. Autonomian aika. WSOY, Porvoo.
- WAENERBERG, ANNIKA**, 1991. Morfologinen kasviornamentiikka. Erään ornamentti-idean alku ja loppu. Teoksessa Reuter, Birgitte (toim) Kaipuu maisemaan - saksalaista romantiikkaa 1800-1840. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.
- WAENERBERG, ANNIKA**, 1992. Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki.
- WALKER, LYNNE**, 1989. The Arts and Crafts Alternative. Teoksessa Atfield, Judy & Kirkham, Pat (ed.) A View from the Interior. Women's Press Limited, London.
- WIBERG, MARJO**, 1996. The Textile Designer and the Art of Design. On the Formation of a Profession in Finland. University of Art and Design, Helsinki.
- WOIRHAYE, HELENA**, 1984. Kertaustyylejä ja eksotiikkaa - Taideteollisuusmuseon kokoelmat 1870-luvulla. Toim. Marianne Aav. Taideteollisuusmuseon julkaisu n:o 9. Vientipaino Oy.
- W.W. (Waldemar Wilenius)**, 1903. Något om nutida finsk ornamentik. Erkannerligen den textila. Arkitekten 1903.
- W.W. (Waldemar Wilenius)**, 1905. Finska handarbetets vänner. Arkitekten 1906/III.
- WÄRE, RITVA**, 1991. Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 95, Helsinki.
- YLIKANGAS, HEIKKI**, 1986. Käännekohdat Suomen historiassa. WSOY, Juva.

Aikakauslehdet

- Arkitekten 1903-10
- Ateneum 1898-1903
- Euterpe 1901-1905
- Kotitaide 1902-1918
- Suomen Teollisuuslehti 1891-1900
- Studio 1896-1902

Kuvaliite



1

Matto Lontoon maailmannäyttelyn katalogista, 1851.
(Gombrich 1984, 35.)



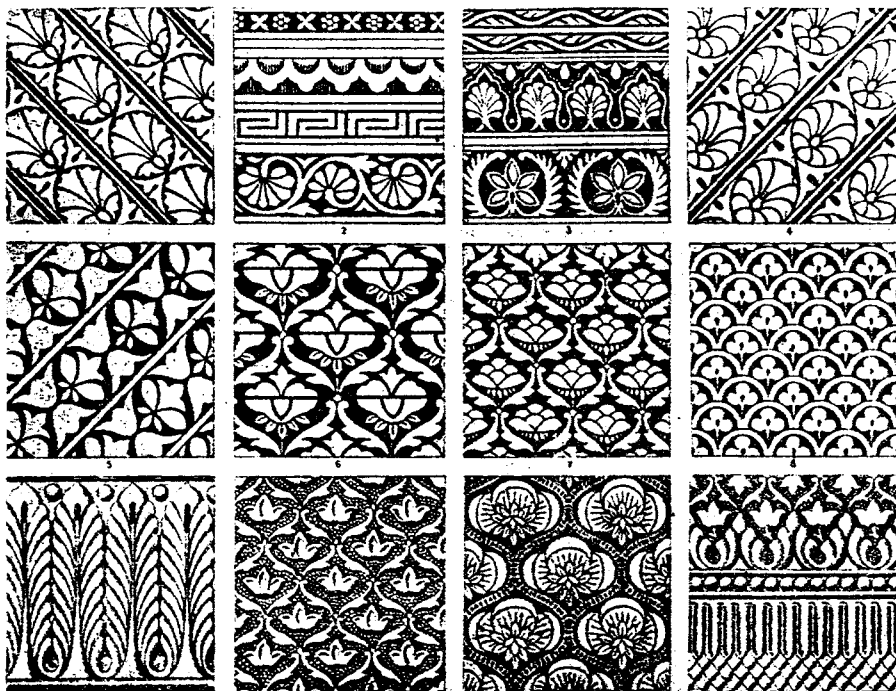
2

Painettu 1700-luvun tyylinen kangas.
Schwartz und Huguenin, Dornach 1853.
(Mundt 1981, 135.)



3

Matto Lontoon maailman-
näyttelystä v. 1851.
(Pevsner 1960, 41.)



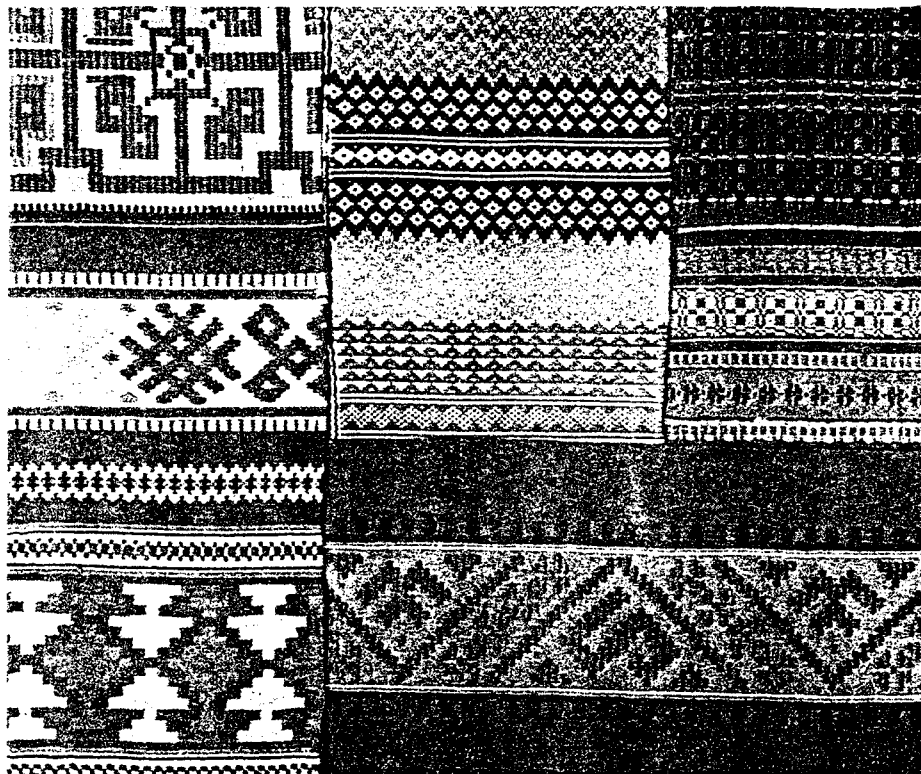
4

Intialaisia malleja Owen Jo-
nesin *Grammar of Ornament*-
kirjasta (1856). (Macdonald
1970, osa kuvasta 19.)



5

William Morrisin *Snakehead*-
nimistä painettua puuvilla-
kangasta, 1876.
(Naylor 1988, 175.)



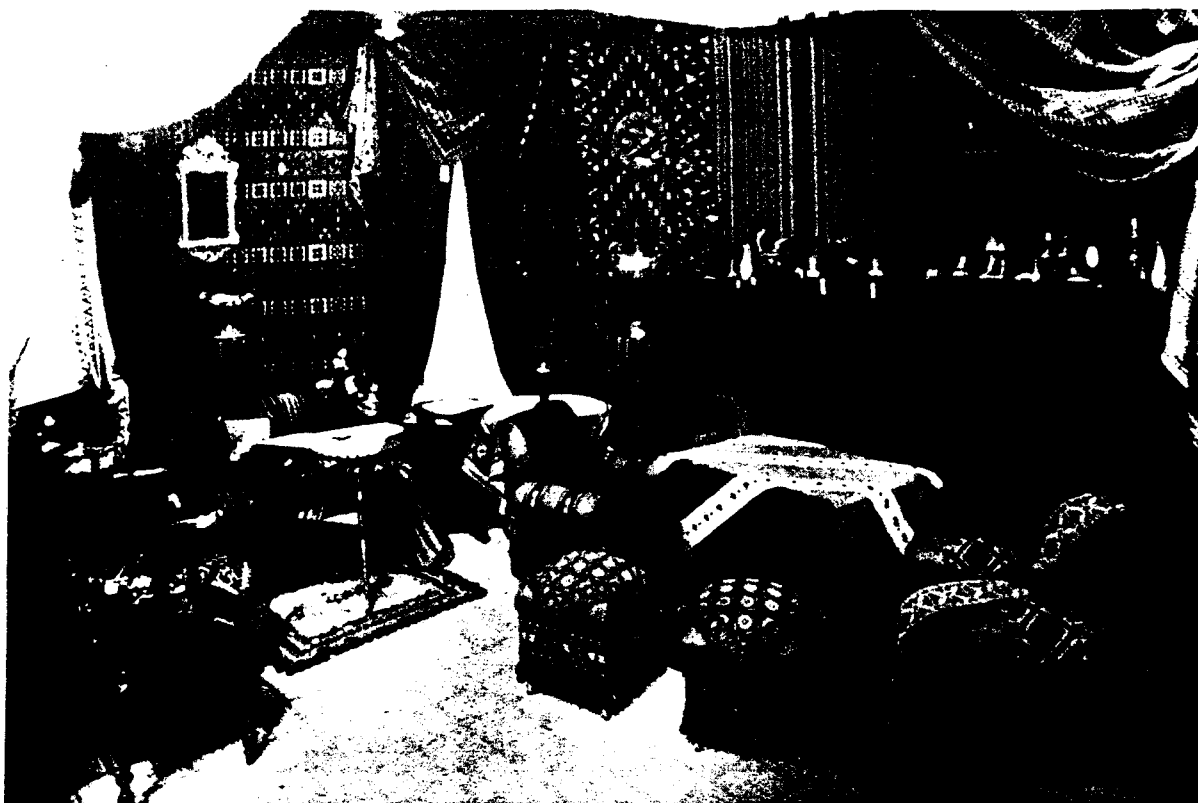
6

Esimerkkejä Suomen Käsityön Ystävien mallitilkuista. (Kruskopf 1989, 65.)



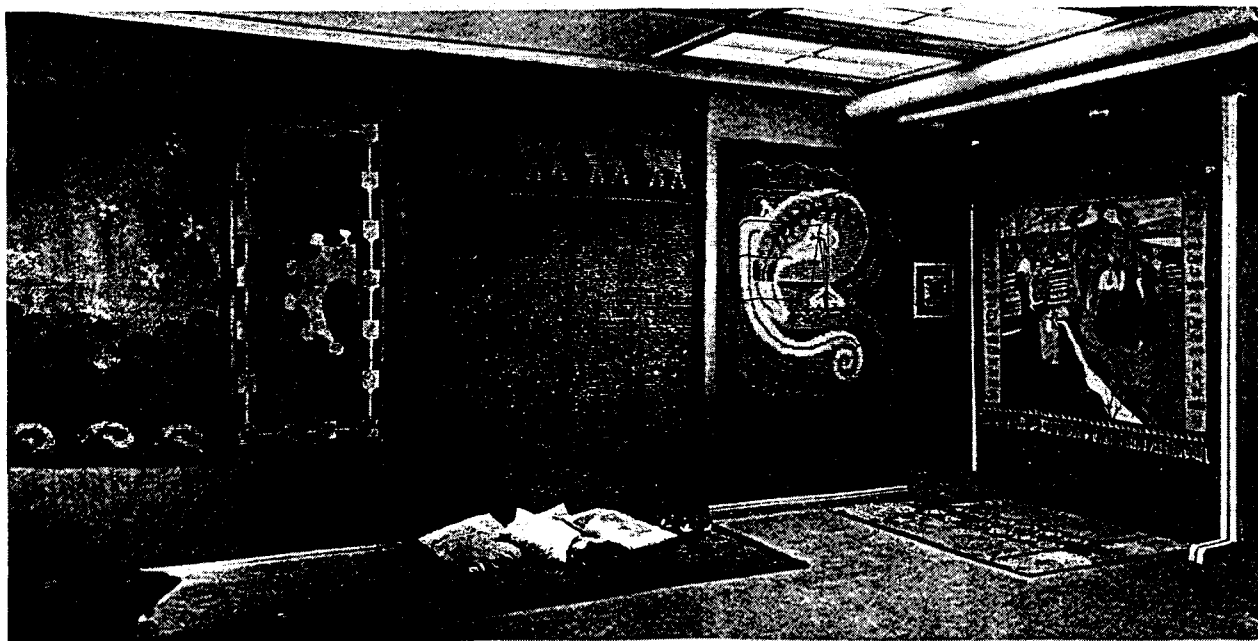
7

Suomen Käsityön Ystävien näyttely Helsingissä
1880-luvun lopulla. (Kruskopf 1989, 66.)



8

Suomen Käsityön Ystävien osasto Kööpenhaminassa 1888.
Osaston oli suunnitellut Jac. Ahrenberg. (Priha 1993, 92.)



9

Suomen Käsityön Ystävien 25-vuotisnäyttelyssä (1904)
oli esillä mm. Väinö Blomstedtin Hirvet -penkkiryijy
ja Axel Gallénin Spiraali -ryijy. (Toikka-Karvonen 1971, 304.)



10

Väinö Blomstedtin kuvakudos *Uhri*, 1901.
(Maunula 1971, 67.)

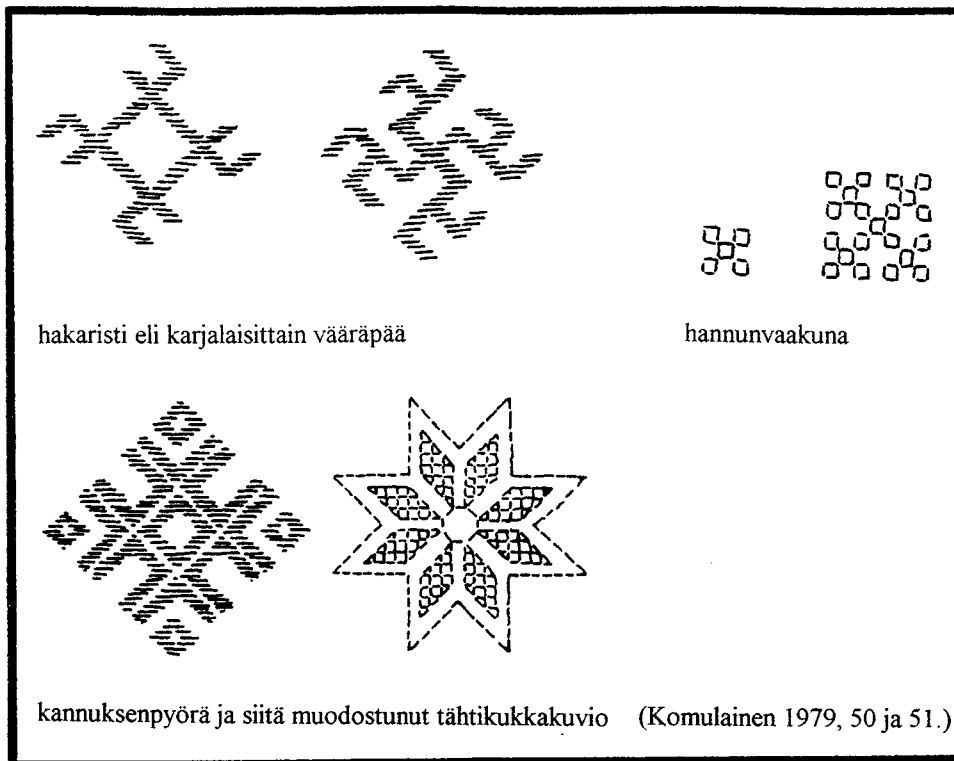


11

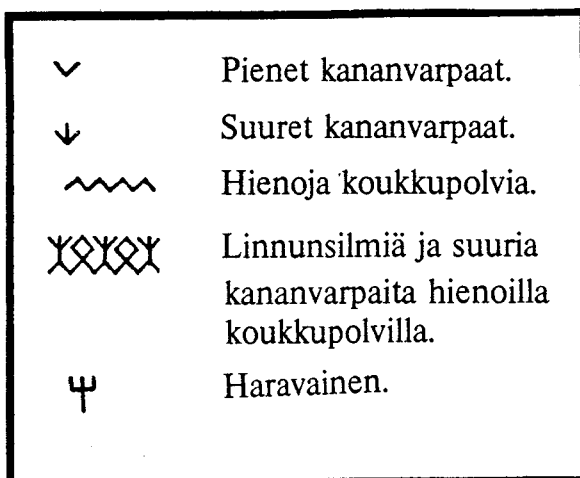
Axel Gallénin suunnittelema verhoilukangas.
(Runeberg 1975, 145.)



Fanny Churberg 44-vuotiaana (1889).
(Kontinen 1994, 159.)

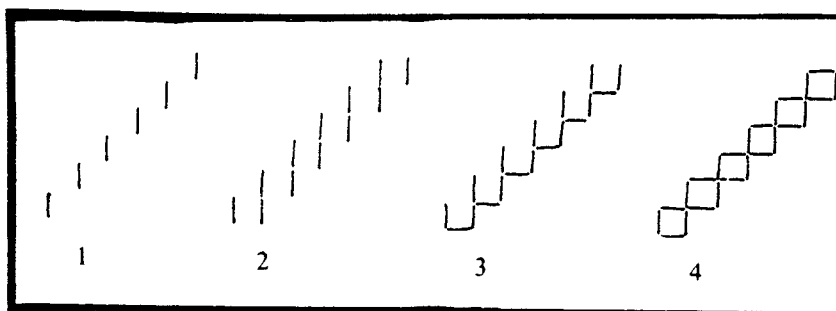


13



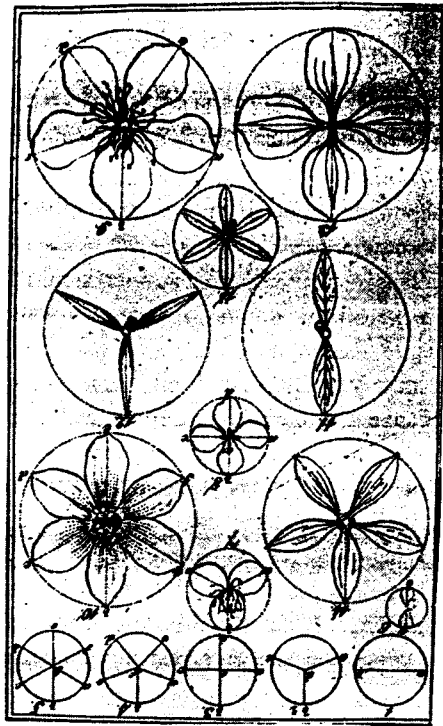
14

Esimerkkejä karjalaisista kirjontakuvioista Theodor Schvindtin vuonna 1895 julkaisusta tutkielmasta. (Schvindt 1982, 11 ja 12.)



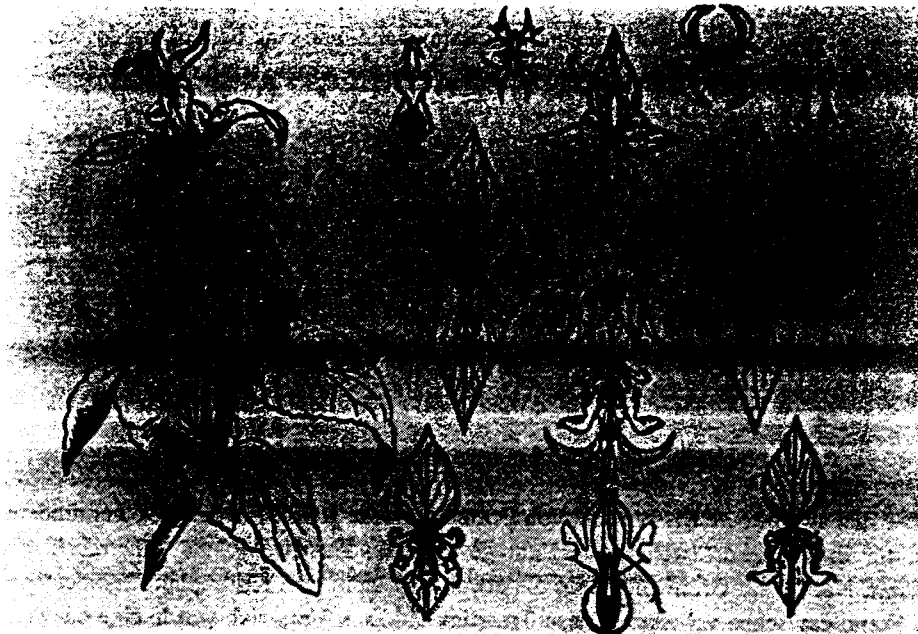
15

Luotoksittain ompelu eli etupistokirjonta. (Komulainen 1979, 20.)

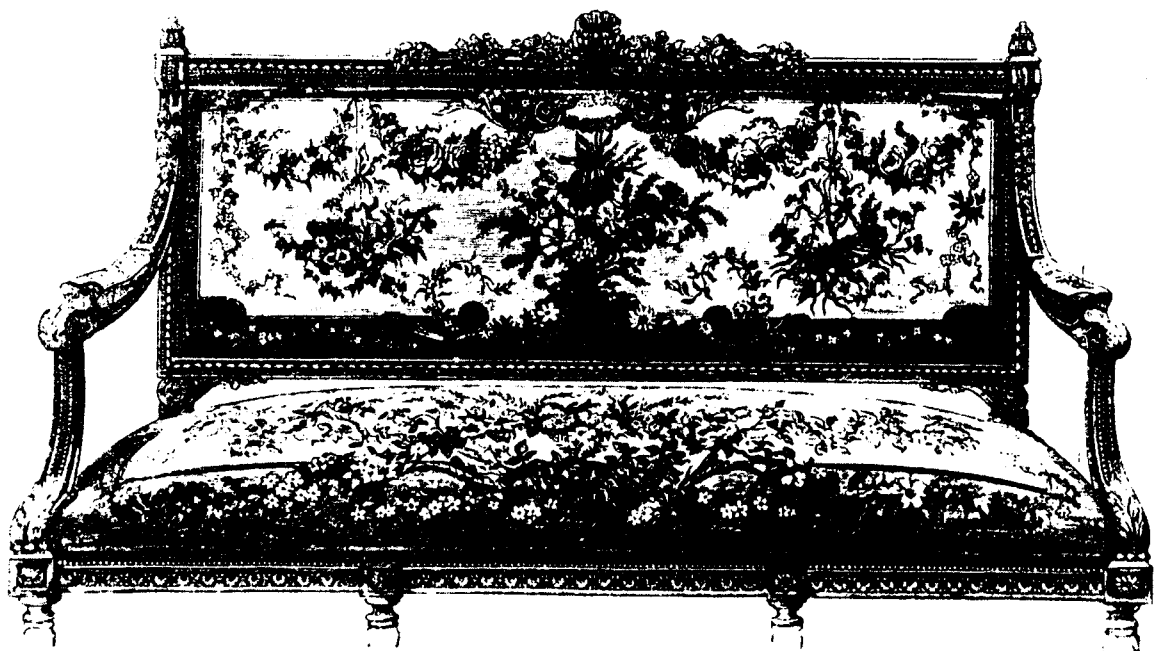


16

Luonnonmuotojen kuvaaminen
geometrinen lakien avulla:
Johann Metzgerin kehittämä laki
kukan kuvaamisesta ympyrässä, 1835 ja
South Kensingtonin oppilaan naturalistinen ja
geometrinen tutkielma nokkosesta, 1882.
(Waernerberg 1992, 122 ja 127.)



17



18

Naturalistisella kukkakankaalla päällystetty sohva.
Manufacture Impériale, Beauvais 1862. (Mundt 1981, 140.)