

Maalaustaiteen ”lapsi vuodepotilaana” -teokset yhteiskunnan kuvana

Johanna Mikkola

doi.org/10.23995/tht.113569



Artikkeli käsittelee kolmen esimerkkimaalauksen kautta muutosta lapsen kuvauksessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen Suomessa. Ennen vuosisadan vaihdetta lapsuutta kuvattiin lähes yksinomaan tyypitellen. Lapsi esitettiin joko pienikokoisena aikuisena ylhäisön jälkikasvustaan tilaamissa muotokuvissa tai vanhempiensa auttajana maaseudulla laatukuvissa, joissa

lapsi eli hänelle suotuisissa olosuhteissa. Ihanteellinen näkemys lapsesta säilyi maalaustaiteessa pitkään, mutta sai 1800-luvun lopun realismin myötä rinnalleen uudenlaisen tavan kuvata lasta, johon sairasta lasta esittävät teokset voidaan liittää.

Artikkelissa tarkastelen Magnus Enckellin (1870–1925) öljypastellia *Lapsi kuolinvuoteella* (1910), Hanna Frosterus-Segerstrålen teosta (1867–1946) *Pieni potilas* (1889) ja Helene Schjerfbeckin (1862–1946) maalausta *Toipilas* (1888) tekoajankohdan taide- ja sosiaalihistoriallista taustaa vasten. Sairasta lasta esittävät kuvat saattoivat olla muistoesineitä tai ilmentää lapsen elämään vaikuttaneita sosiaalisia ilmiöitä, kuten kaupungistumista ja teollistumista. Kuvaustavan muutos näyttäytyy osana yhteiskunnallisessa ajattelussa virinnyttä yleisempää huolta lapsista ja lasten asemasta.

Avainsanat: *Magnus Enckell, Hanna Frosterus-Segerstråle, Helene Schjerfbeck, lapset taiteessa, sairaudet taiteessa, muistoteokset, yhteiskunnallinen äiti, toipilas, maalaustaide, realismi, naturalismi, sosiaalhistoria*





Kuva 1. Magnus Enckell, *Lapsi kuolinvuoteella*, 1910. Öljypastelli. Yksityiskokoelma. Kuva: Kristiina Mikkola, kaikki oikeudet pidätetään.

Magnus Enckell (1870–1925) maalasi 1900-luvun alussa kuvan yhdeksänvuotiaana aivokalvontulehdukseen kuolleesta Carin Ehrnroothista. Tilaustyönä valmistunut maalaus oli lapsen vanhempien pyyntö ikuistaa kuolevan tytön kasvopiirteet. *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta (1910) tuli taiteilijan kunnianosoitus hänen itsensäkin tuntemalle lapselle, jonka kasvot selkeästi erottuvat valkoisten vuodevaatteiden keskellä.¹

1800-luvulla taiteellisen vaikutelman tavoittelua ei pidetty sopivana teoksissa, joihin taiteilijat piirsivät, maalasivat ja valokuvasivat kuolleita ihmisiä. Visuaalisesti karsitut muistoteokset eroavat vuosisadan lopun muusta taiteesta, jossa ulkoista todellisuutta oli alettu rekisteröidä mahdollisimman todenmukaisesti ja yksityiskohtaisesti. Muistoteoksissa ei pyritty kasvojen

muotokuvamaisuuteen, sillä täydellinen yhdennäköisyys ja naamiomainen toisinto yhdistyivät ihmisten mielikuvissa kuoleman pelkoon, joka haluttiin torjua.²

Kuoleman ja sairauden kuvaaminen oli osa yleistä, taiteen realistisen suunnan ja yhteiskuntakriittisten asenteiden nousua Pohjoismaissa ja muualla Euroopassa. Tämä sai monet taiteilijat hylkäämään teoksissaan romantiikan kiiltokuvamaisuuden ja uskonnollisen ihanteellisuuden. Taiteilijat osoittivat myötätuntoa naisia ja lapsia kohtaan teoksissa, joissa yhdistyivät uudenlainen maalaustekniikka ja ajankohtaiset aiheet. Teoksissa näkyi se kurjuus, jota nälkää näkevät, maalta kaupunkiin muuttaneet työttömät ja kodittomat kaupungissa kohtasivat. Ne kuvastivat myös vaarallisia työskentelyolosuhteita, jotka

1 Pepita Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012. Haastattelija Johanna Mikkola.

2 Tutta Palin, *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Taide, 2004), 87–90.



lisäsivät työläisten riskiä sairastua.³ Korkea lapsikuolleisuus oli aiheuttanut huolta Suomessa jo 1700-luvun loppupuolella, sillä sen yhteys väestön kehitykseen ja kysymyksiin työvoimasta, lasten suojelusta ja köyhyydestä, oli ilmeistä. Vielä 1800-luvun lopulla lapsuus oli vaarallista aikaa, ja lapsen vakava sairastuminen johti lähes aina kuolemaan. Tieteen kehittyminen ja valistus muuttivat tilannetta vähitellen ja lisäsivät lapsen sosiaalista asemaa koskevia poliittisia kannanottoja.⁴ Yhä useampi vanhempi alkoi ymmärtää, että sairastuneella lapsella oli mahdollisuus parantua, jos häntä hoidetaan hyvin.⁵ 1800-luvun lopun yhteiskunnallisessa keskustelussa naisen ja lapsen sosiaalinen asema yhdistettiin toisiinsa, ja esimerkiksi naisen työssä käymistä pidettiin syynä perheiden hajoamiseen ja lasten heitteille joutumiseen. Maalaustaiteessa naisen ja lapsen aseman lähempi tarkastelu sai aikaan sen, että nämä ennen lähes kokonaan unohdetut ihmisryhmät saivat nauttia osaa taiteen sankareina, jotka katsovat rohkeasti ulos kuvatilasta ja haastavat uhmallaan yhteiskuntaa.⁶

Lasten elämää kuvattiin taiteissa monin tavoin koko 1800-luvun ajan. Maalaustaiteen laatu- ja muotokuvista tuttu topeliaaninen näkemys suomalaislapsesta säilyi 1800-luvulla pitkään, mutta alkoi vuosisadan lopulla saada rinnalleen rosoisemman kuvan kaupunkilaislapsesta, joka eli suurperheen sijaan vanhempiensa kanssa, ja jota lainsäädännön avulla

kasvatettiin osaksi sivistynyttä yhteiskuntaa.⁷ Vuosisadan puolivälin jälkeen yleistyneet sairaan lapsen kuvat eroavat omaksi ryhmäkseen muusta lapsen kuvauksesta. Artikkelini käsittelee sairaan lapsen kuvia suomalaisessa maalaustaiteessa 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuvuosikymmeneen. Se pohjautuu vuonna 2015 valmistuneeseen pro gradu -tutkielmaani, jossa selvitin esimerkkiteosten avulla, miksi lasta alettiin 1800-luvun puolivälin jälkeen kuvata sairaana, ja oliko uudenlainen käsitys lapsesta yhteydessä yhteiskunnassa tapahtuneisiin sosiaalisiin muutoksiin kuten kaupungistumiseen ja teollistumiseen. Sairasta lasta esittävät teokset saattoivat olla kuin mikrokosmos, ”vähäpätöiseltä vaikuttava ilmiö”, joka lähemmin tarkasteltuna, taide- ja sosiaalishistoriallisessa viitekehyksessään, saattoi ilmentää yleisempää näkemystä lapsesta.⁸

Sairaan lapsen kuvat kiehtoivat taiteilijoita syvällisyydellään.⁹ Enckellin lisäksi niitä maalasi moni muukin suomalainen taiteilija, kuten Hanna Frosterus-Segerstrålen (1867–1946) *Pieni pottilas* ja Helene Schjerfbeckin (1862–1946) *Toipilas* osoittavat. Käsittelem artikkelissani Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* teoksen ohella näitä kahta maalausta.

3 Riitta Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus: Nais-taiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1991), 172.

4 Oiva Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys: Suomen lastensuojelun historia* (Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto, 1987), 302–306; Kai Häggman, *Perheen vuosisata: Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun lopun Suomessa* (Helsinki: Suomen historiallinen seura, 1994), 71–75.

5 Panu Pulma, *Suomen lastensuojelun historia: Kerjuulavasta perhekuntoutukseen* (Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto, 1987), 15, 43 ja 89.

6 Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 33–35.

7 Kauko Kouvalainen, *Lapsuuden kuvat: Lapsi Suomen kuvataiteessa: Taide lapsen asialla* (Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 1988), 7–10; Saara Tuomaala, *Työtätekevistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi. Suomalaisen oppivelvollisuuden ja maalaislasten kohtaaminen 1921–1939* (Helsinki: Suomalainen kirjallisuuden seura, 2004), 251–257.

8 Peter Burke, *New Perspectives on Historical Writing* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004), 1–21, 43–45; Walter Benjamin, *Keskusta: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki, Tutkijaliitto, 2014), 59–61.

9 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 130.



Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* eroaa perinteisestä muotokuvasta

Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksessa Carin Ehrnrooth on esitetty yksin. Öljypastellityö ei ensisilmäyksellä mielly aatelistyön perinteiseksi muotokuvaksi, sillä suorakulmion muotoinen teos eroaa horisontaalisuudellaan niistä ovaalinmuotoisista rintakuvista, joihin taiteilijat kopioivat selkään suorana poseeraavan ja tuolilla istuvan mallinsa. *Lapsi kuolinvuoteella* teoksen tausta on ajaton ja paikaton, eikä kuvaan sisälly viitteitä Carinin ylhäisestä syntyperästä, kuten vaakunaa. Tytön kasvoissa on selkeää yksilöllisyyttä, kuten voimakkaat kulmakarvat ja tummat hiukset. Enckellin näkemyksessä Carinista voi nähdä samankaltaista kunnioitusta malliaan kohtaan kuin niissä usklassisissa hautamuistomerkeissä marmorienkeleineen, joita 1800-luvun lopulla tilattiin kuolleiden lasten haudoille.¹⁰ *Lapsi kuolinvuoteella* pitää yhä yllä Carin Ehrnroothin muistoa suvun keskuudessa, jossa teosta kutsutaan nimillä ”Cajan potretti” ja ”Carinin muotokuva”.¹¹

Carinin kuolema oli monella tavalla merkityksellinen tapahtuma hänen perheelleen. Se rikoki perheen yhtenäisyyden ja jätti pysyvän jäljen Carinin vanhempiin Ernst Ehrnroothiin (1871–1950) ja Karin Ehrnroothiin (1876–1958) sekä heidän neljään lapseensa. Ilmapiirin muutos kodissa johti lopulta oikeuslääketieteen professorin ja Kivelän sairaalan ylilääkärinä toimineen isän sekä äiti Carinin avioliiton päättymiseen. Aateliston avioliitot solmittiin 1800-luvulla usein rakkaudesta.¹² Niiden hajoamiseen johtaneet syyt liittyivät puolestaan usein luterilaisen mo-

raalin ohjaamiin sosiaalisiin sääntöihin, jotka koettiin rajoittaviksi. Perheestä, jonka käsitettiin muodostuvan lapsen syntyessä, oli vuosisadan kuluessa tullut tärkeä moraalinen toimija yhteiskunnassa.¹³ Valtion olemassaolo perustui perheen yhdessä pysymiseen ja siihen, että nainen ja mies noudattivat säätyyn ja sukupuoleen sidottuja tehtäviä. Aatelistaisella nämä tehtävät liittyivät etupäässä perheen sosiaalisten suhteiden hoitamiseen.¹⁴ Esimerkiksi Karin Ehrnrooth toimi Martta-liitossa. Kansalliseksi äidin esikuvaksi oli vähitellen alkanut muodostua sivistyneen äidin malli, joka välittyi naiselle käytännössä opettajien ja vanhempien sisarusten kautta. Lasten sairastapaukset olivat äideille mahdollisuus osoittaa tätä ihanteellisuutta. Aatelistmiehet saattoivat puolestaan toteuttaa itseään kodin ulkopuolella, valtion tai tieteen parissa.¹⁵ Ernst Ehrnrooth saavutti arvostetun aseman toimiesaan lääkärimiehenä sekä muun muassa perustamalla Helsingin yliopiston patologian laitoksen. Carinin vanhemmat olivat ennen hänen kuolemaansa toisiinsa sitoutuneita. Lapsen sairaus, jota yritettiin hoitaa parhaimpien asiantuntijoiden avulla, ja lopulta poismeno, synnytti kuitenkin epäilyksiä ja syytöksiä puolin ja toisin.¹⁶

Magnus Enckell aloitti *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen Carin Ehrnroothin vielä eläessä ja jatkoi sen tekemistä hänen kuolemansa jälkeen valokuvan avulla. Valokuva otettiin perheen kotona, lasten yhteisessä huoneessa, jossa Carin sairasti ja myöhemmin menehtyi. Enckell käyttikin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta myös nimeä *Lastenkamari*.¹⁷ Carinista kuoleman jäl-

10 Liisa Lindgren, *Memoria. Hautakuvanveisto ja muistojen kulttuuri* (Porvoo: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2009), 10, 30 ja 35.

11 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

12 Anne Martin-Fugier, *A History of Private Life. From the Fires of Revolution to the Great War: The Actors* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 307.

13 Michelle Perrot, *A History of Privat Life: The Scenes and Places* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 73, 100, 321.

14 Philippe Ariès & Georges Duby, *A History of Privat Life* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 97.

15 Häggman, *Perheen vuosisata*, 109–117; Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys*, 387–404.

16 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

17 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.



keen otettu valokuva jakautuu kahteen osaan: kameran valottamaan etualaan ja hämäämpään taustaan, josta erottuvat ovi ja perheen toisten lasten vuoteet. Kuvassa kuollut Carin makaa kyljellään kuin nukkuen. Öljypastelliteoksen tavoin myös valokuvassa olevan tytön hahmosta jää näkyviin ainoastaan kasvot, jotka tytön äiti oli ehostanut kuvan ottamista varten, ja hiukset, jotka kammattiin auki.

Vaikka koti miellettiin 1800-luvulla yksityisen elämän tärkeimmäksi paikaksi, jossa aika pysähtyi, saattoi kuolema olla julkinen tapahtuma. Läheiset, sukulaiset ja naapurit tulivat hyvästelemään kuolevan usein kotiin, jossa monet vauraat ihmiset sekä syntyivät että kuolivat.¹⁸ Carin kuoli kodin yläkerran lastenkamarissa omassa sängyssään, mutta *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen tilasta ei välity vaikutelmaa tavallisesta huoneesta. Kuvan reunojen yllä lipuvat lakanat peittävät alleen huoneen ääriviivat ja kaikki siellä mahdollisesti olleet huonekalut ja esineet, joista myöhemmin saada lohtua ja etsiä muistoa kuolleesta henkilöstä.

Vaikutelma Carin Ehrnroothista *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksessa on kuin keskiaikaisen kuolemantanssin esittämä kuva ihmisten yhdenvertaisuudesta kuoleman edessä. Carin kohtaa elämän arvaamattomuuden aikana, joka lupasi vielä hyvinvoivien perheiden lapsille muita pidempää elinaikaa.¹⁹ Carinin sairastama tauti osoittautui myöhemmin aivokalvontulehdukseksi.²⁰ Sairaus oli yksittäinen tapaus perheessä, vaikka aivokalvontulehdus levisi usein epidemioina. Vielä 1900-luvun alussa aivokalvontulehdukseen ei ollut olemassa parantavaa hoitoa, jollaiseksi penisilliini 1940-luvulla vakiintui.²¹ Carinin tiedetään sairastaneen pidemmän aikaa, ja sairauteen

liittyneet oireet, kuten korkea kuume ja särky, muuttivat hänen olonsa tuskaiseksi.²²

Lapsi kuolinvuoteella -teoksessa on piirteitä Enckellin varhaistuotannolle ominaisesta symbolistisesta taidesuuntauksesta. Carinin kuolinvuode sijaitsee kaksiulotteisessa paikassa, joka kietoutuu himmeään valoon ja värien vähäisyyteen. Värittämyys on kuin symbolistitaiteilijoiden esittämä taivas, jossa aika ja paikka lakkaavat olemasta. Värittämyys on kuin Carinin alakuloinen tunnetila, mielenmaisema, jossa hän on aistein havaittavan konkreettisen maailman ulkopuolella. *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen sommittelussa on samankaltaisuutta Albert Edelfeltin (1854–1905) maalauksen *Taiteilijan poika Erik Edelfelt sairastuessa* (1905) kanssa. Sen luonnosmaista taustaa vasten piirtyvät lähes kokonaan vailla fyysistä kehoa kuvatut kasvot, jotka yhdistyvät ihmisen ajatteluun ja henkeen. Symbolisteille tunnusomaisten ”suljettujen silmien” sijaan Carinin silmät ovat auki ja katsovat pois päin.²³ Enckellin kuvaama Carin on enkeliäinen ilmestys, jonka voi ajatella viattomuudessaan siirtyvän muiden lasten tavoin suoraan paratiisinomaiseen onnellisuuteen taivaassa, jonne matkatessa kuolema oli vain yksi vaihe.²⁴

Hanna Frosterus-Segerstrålen *Pieni potilas* ja yhteiskunnallinen äitiys

Hanna Frosterus-Segerstrålen (1867–1946) *Pieni potilas* (1889) eroaa kuvatyypin Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta, jonka komposition keskiössä on yksi ihminen. *Pienen potilaan*

18 Ilona Pajari, *Kuoleman rituaalit Suomessa* (Helsinki: Gaudeamus, 2014), 394–395.

19 Ariès, *A History of Privat Life*, 331.

20 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

21 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys*, 429.

22 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

23 Riitta Stewen, ”Suljetut silmät,” teoksessa *Katsomuksen ihana: kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*, toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyri Kalliokoski & Mervi Kantokorpi (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1996), 18.

24 Philippe Ariès, *Omassa huoneessa: Yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 1986), 60.



Kuva 2. Hanna Frosterus-Segerstråle, *Pieni potilas*, 1889. Öljy kankaalle, 59,5 x 74,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Matias Uusikylä, kaikki oikeudet pidätetään.



kaltaisissa sairasta lasta vuoteessa esittävisä teoksissa, kuten Ida Silfverbergin (1834–1899) *Äiti lukee sairaalle lapselleen* (1862) tai Anna Sahlstènin (1859–1931) *Vastaanottoaika sairaahuoneella* (1893), on potilaan lisäksi usein muita henkilöitä kuten lapsen hoitaja tai hänen vanhempansa. Frosterus-Segerstrålen teoksessa itse vuodepotilas on vaipunut ajatuksiinsa ja pitelee käsissään tuliaisiksi saamiaan lahjoja.

Pieni potilas kuvaa tummatukkaista poikaa, jota diakonissa hoitaa.²⁵ Diakonissat, jotka tekivät 1800-luvun lopun Suomessa kristillissosiaalista työtä, auttoivat etupäässä köyhiä, sairaita, vankeja ja muita kärsiviä aikana, jolloin suurin osan väestöstä oli sairaalapalvelujen ja kättilön avun ulottumattomissa.²⁶ Diakonissat lievittivät hädänalaisten ihmisten aineellista puutetta, mutta heidän ensisijainen tarkoituksensa oli saada au-

tettava tekemään hengellinen parannus.²⁷ Diakonissan työn luonteeseen *Pienessä potilaassa* vihjaa pöydällä oleva Raamattu tai virsikirja.²⁸

Pieni potilas -teoksessa diakonissa istuu pojan vierellä sairaanhoitajan tavoin. Vaikka nämä uskonnollista työtä tekevät seurakuntasisaret eivät saaneet koulutusta sairaanhoitajan ammattiin, he tekivät käytännössä näille varattuja töitä. Viistosti alaspäin katsovan naisen tunnistaa diakonissaksi ammattikunnalle ominaisesta ja yhdenmukaisesta virkapuvusta, joka koostui mustasta mekosta, siihen kuuluvista valkoisista kauluksista ja esiliinasta. Diakonissat sitoutuivat työssään tunnepohjaiseen ja palkattomaan nöyryyteen, joka merkitsi luopumista avioliitosta ja omista lapsista.²⁹ Frosterus-Segerstrålen maalauksessa diakonissan ilme on myötätuntoi-

25 Solveig von Schultz, *Porträtt av Hanna* (Helsinki: Helsingin taidehistorian laitos, 1978), 26.

26 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 285–289.

27 Pirjo Markkola, *Synti ja siveys: Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002), 10–11.

28 Elisabeth Lilius, *Hanna Frosterus-Segerstråle* (Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo, 2002), 26.

29 Markkola, *Synti ja siveys*, 282–283.



Kuva 3. Hanna Frosterus-Segerstråle, *Diakonissalaitos*, 1898. Öljy kankaalle. Helsingin Diakonissalaitoksen säätiö. Kuva: Matias Uusikylä, kaikki oikeudet pidätetään.

nen. Lohdullisessa läsnäolossaan hän mieltyy pojan biologisen äidin korvikkeeksi ja hänen hoivansa samankaltaiseksi, jota Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) kuvaa maalauksessaan *Äiti sairaan lapsensa vuoteen vierellä* (1888). *Pienen potilaan* diakonissan voisi ajatella toteuttavan työssään Frosterus-Segerstrålen ihaileman ruotsalaisen kulttuurivaikuttaja Ellen Keyn (1849–1926) näkemystä ”yhteiskunnallisesta äitiydestä”, jonka mukaan naisen muille antama rakkaus uudisti maailmaa ja muutti sen kodinomaiseksi paikaksi.³⁰

Frosterus-Segerstålen *Pienessä potilaassa* voi nähdä viittauksia suomalaisen sairaalalaitoksen kehitykseen, joka liittyi yhteiskunnan modernisaatioon, kuten teollistumiseen sekä sosiaalipolitiikan ja tieteen muutoksiin.³¹ *Pienen potilaan* kaunispiirteinen poika on diakonissan kanssa sairaalamaisessa huoneessa, jonka näkyvissä olevassa osassa on kaksi samansuuntaista sänkyä. Pojan takana toinen sänky on tyhjillään, eikä mikään näytä häiritsevän diakonissan ja po-

jan välistä tapaamista. Potilas lepää lähes asetelmanomaisesti kuvan etualalla. Uskonnollisen vakaumuksen omannut Hanna Frosterus-Segerstråle osallistui vapaa-ajallaan hyväntekeväisyyteen.³² Ehkä *Pieni potilas* kuvaa taiteilijalle itselleen tuttua seurakunnan sosiaali- ja palvelutyötä tilanteessa, joka olisi voinut tapahtua vaikkapa Helsingin diakonissalaitoksen orpokodissa, sairaalan lastenosastolla tai sen yhteydessä toimineessa ja köyhälistökorttelien lapsille tarkoitettussa lastenkodissa.³³ Vuonna 1891 maalattu Frosterus-Segerstrålen toinen teos, *Diakonissalaitos* (kuva 3), vahvistaa tätä näkemystä, sillä sen kahdeksan kuvakenttää esittelevät laitoksen toimintaa. Naisille ja lapsille erikseen rakennetuissa paviljonkiarkkitehtuurin mukaisissa sairaaloissa pyrittiin ottamaan 1800-luvun lopulla huomioon niiden tilojen tervehtymistä edistävät seikat, kuten rakennuksia ympäröivät piha-alueet. Pieni potilas lepää ikkunan luona, raikasta ilmaa ja auringon valoa tulvillaan olevassa huoneessa, jossa taudin siemenet ja

32 Von Schultz, *Porträtt av Hanna*, 26.

33 Pirkko Probst, *Nainen paikallaan: Diakonissoja kotona ja kentällä* (Helsinki: Helsingin diakonissalaitoksen museo, 2010), 5; Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 44–45.

30 Ellen Key, *Barnets århundrare* (Stockholm: Albert Bonnier's förlag, 1900), 86–99, 151–152.

31 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 278–280.

bakteerit katoavat.³⁴ Harmoninen sairaalahuone sähköjohtoinen on eri maailmasta kuin ne ahtaat ja epähygieniset olot kaupungin liepeillä, joissa sairaudet levisivät ja lapsia kuoli.³⁵

Moderni kaupunkimaisema alkoi 1800-luvun loppua kohden muuttaa muotoaan. Epävarmuudessaan se oli yhtä aikaa sekä vaarallinen että kiehtova.³⁶ Parhaimmillaan kaupunki tarjosi työväenluokan naisille ja heidän lapsilleen itsenäisen mahdollisuuden ansiotyöhön, mutta pahimmillaan se altisti naisen prostituutiolle ja lapsen pahantapaiselle elämälle.³⁷ Diakonissan hoitama poika mieltyy heikkoon asemaan joutuneeksi lapseksi, joka määriteltiin 1800-luvun loppulla turvattomaksi sosiaalisten ja taloudellisten syiden perusteella. *Pienen potilaan* poika saattaa olla turvaton, koska hänen toinen tai molemmat vanhempansa ovat sairaita tai kuolleet, tai siksi, että hän itse on sairas. Myös vanhempien kelvottomuus vanhempina ja lapsen aviottomuus ovat voineet saattaa pojan epätoivottuun asemaan.³⁸

Pienen potilaan poika ei ulkoisesti näytä sairaalta. Vain hänen kalpea ihonsa antaa ymmärtää, että hän saattaisi sairastaa työperäistä tautia, jonka kuumuudessa ja pölyssä, myrkyjen ja kaasujen keskellä tehty vuorotyö esimerkiksi lasi- tai tulitikkuteollisuudessa, on saanut aikaan. Maalauksen poika on ikävystyneen oloinen. Hänen sairautensa voisi yhtä hyvin olla mielen tylsistyttänyt liian helppo työ, jonka katsottiin vaikuttavan heikentävästi lasten moraalisiin ja johtavan kurittomaan elämään kaupungin

kaduilla.³⁹ Suomessa tämän kaltaisiin ongelmiin haettiin ratkaisua lapsen itsehillinnän kehittämällä ”kaveripiireissä”, jotka tarjosivat myönteisiä malleja yhteiskunnasta. Albert Edelfelt kuvasi teoksessaan *Poikien työkoti* (1885) tämänkaltaista toimintaa.⁴⁰ Vaikka lasten tekemän teollisuustyön haittavaikutukset ja lapsen maksama hinta ylellisyustuotteista tiedettiin, lasten tekemä työ miellettiin kuitenkin harmittomammaksi kuin irtolaisuus ja kadulle joutuminen.⁴¹ Joutilaisuuden ajateltiin vaarantavan lapsen terveyden ohella hänen omatuntonsa.⁴²

Monet naturalistit halusivat ihmisläheisellä taiteellaan muuttaa vallitsevia olosuhteita sisällyttämällä suurikokoisiin ja tarkkoihin teoksiinsa varoittavia viestejä esimerkiksi alkoholin käytön haitoista.⁴³ *Pieni potilas* -teoksen tulkintaa voi etsiä Frosterus-Segerstrålen taiteen moraalisten ja kristillisten opetusten vertauskuvallisuudesta.⁴⁴ Maalauksen tekoajankohtana sairaus miellettiin vielä paljolti rangaistukseksi syntisestä ja kevytmielisestä elämästä, josta saattoi uskon avulla toipua.⁴⁵ Olennaisena yksityiskohtana voi nähdä pojan lantion päällä olevat viinirypäleet, jotka olivat paitsi ylellisyyttä aikana, jolloin suuri osa lapsista söi pilaantunutta ruokaa,⁴⁶ myös Raamattuun viittaava ”hyvän hengen puusta”

34 Maarit Henttonen, *Kansakunnan parhaaksi* (Porvoo: Ws Bookwell Oy, 2009), 241–264.

35 Ellen Key, *Skönhet för alla* (Stockholm: Albert Bonnier's förlag, 1899), 3–18; Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 76.

36 Elisabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, The Control of Disorder and Women* (Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991), 22–35.

37 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 87–96; Wilson, *The Sphinx in the City*, 22–35; Markkola, *Synti ja siveys*, 110–122, 246–252.

38 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 175–177.

39 Key, *Barnets århundrare*, 53–64.

40 Pulma, *Lastensuojelun historia*, kirjan kansikuva.

41 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 54–57, 181–195.

42 Tuomaala, *Työtätekevistä käsistä puhtaiksi ja kirjoitettaviksi*, 77.

43 Gabriel P. Weisberg, *Arjen sankarit: Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa* (Bryssel: Mercatofonds, 2010), 13–19, 69–72.

44 Von Schultz, *Porträtt av Hanna*, 6–12.

45 Minna Uimonen, *Hermostumisen aikakausi: Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä* (Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1999), 139.

46 Tanja Piiparinen, *Esineiden maailma: Kahden maalauksen arvoitus: Nils Schillmarkin asetelmat esinekulttuurin kuvina* (Helsinki: F.G. Lönnberg, 2002), 33–34.



poimittu hedelmä, joka kannusti hyvyyteen.⁴⁷ *Pienen potilaan* poika on tarttunut kädellään terttuun viinirypäleitä kuin uuteen mahdollisuuteen. Pojan vieressä olevalla pöydällä on joulun aikaan liittyviä kukkia, joiden voi hedelmien tavoin ymmärtää olevan lapsen sosiaalisen sopeutuvaisuuden merkkejä.⁴⁸ Kukista erityisesti hyasinttia on pidetty symbolina Jeesuksen kuninkuudesta, hänen merkittävästä asemastaan kristittyjen keskuudessa. *Pieni potilas* -teoksessa hyasintti voi olla muistutus siitä, että lasta tulisi pitää tärkeänä.⁴⁹

Helene Schjerfbeckin *Toipilas* ja lapselle paras kasvuympäristö

Suomalaisille tunnetuin toipilasaikaa esittävä maalaus lienee Helene Schjerfbeckin *Toipilas* (1888), joka tunnetaan myös nimellä *Ensi viherrys*. Toipiluutta kuvaavissa teoksissa lapsi tervehtyy sairaudesta. Schjerfbeckin *Toipilaassa* tyttö on kohottautunut ylös tuolissaan, kuten Albert Gebhardin (1869–1937) *Toipilas*-teoksessa 1800-luvun lopulta. Vaikka Schjerfbeckin toipilastytön edessä olevalla pöydällä on askarteluun liittyviä välineitä, muistuttavat lapsen alavartalon ympärillä oleva lakana ja tyyny vielä sairaudesta.

Schjerfbeckin *Toipilasta* on tulkittu monin tavoin ja sen on nähty olevan esimerkiksi rakkaussuruista toipuvan taiteilijan omakuva tai alku hänen taiteensa henkistymiselle.⁵⁰ *Toipilas* kuuluu Schjerfbeckin oman jaottelun mukaan hänen varhaistuotantoonsa, jota leimasi ranskalaisen realismin vaikutus. *Toipilas* on maalattu St. Ivesissä, Englannissa. Teoksessa esiintyvän tytön tiedetään sairastaneen maalausajankohta-



Kuva 4. Helene Schjerfbeck, *Toipilas*, 1888. Öljy kankaalle 92 x 107 cm. Ateneum. Kuva: Kansallisgalleria, lisenssi CC0.



Kuva 5. Albert Gebhard, *Toipilas*, 1800-luvun loppu. Öljy kankaalle. Yksityiskokoelma. Kuva: kuvaaja haluaa pysyä nimettömänä, kaikki oikeudet pidetään.

47 Raamattu, Viides Mooseksen kirja 7–20, Kirje galatalaisille 5:22.

48 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 132–133.

49 Key, *Barnets århundrare*, 2.

50 Eija Kämäräinen, *Helene Schjerfbeck: Paljas minäni* (Helsinki, Porvoo, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1991), 40.

na hinkuuskää,⁵¹ jonka flunssankaltaisiin oireisiin tytön kuumeiset silmät ja voipunut olemus viittaavat. *Toipilaan* tyttö puuhailee eristettynä muista lapsista, jottei hänen tautinsa aivastuksen välityksellä tarttuisi muihin. Tytön hengittämistä helpottava istuva asento voisi tervehtymisen sijaan selittyä ysköksistä ja vinkuvasta hengestä, jotka vielä vaivaavat häntä.

Toipilaan mallina toimi englantilainen lapsi.⁵² Tytön surumielisessä olemuksessa voi nähdä samankaltaisuutta 1800-luvun lopun maalauksissa kuvattuihin suomalaislapsiin. Vaatimattomasti pukeutunutta ja hiuksiltaan pörröistä toipilasta voi verrata Louis Sparren (1863–1964) *Ensilumen* (1891) ruoveteläiseen tyttöön, joka istuu tuvan penkillä tai Maria Wiikin (1853–1928) vuonna 1885 maalaaman *Yksin kotona* -teoksen ikkunasta ulos katsovaan poikaan. Helene Schjerfbeckin toipilas voisi yhtä hyvin olla suomalainen orpo, joista etenkin tyttöjä lähetettiin 1850-luvulta lähtien kummijärjestelmän välityksellä maaseudulle hoidettavaksi. Yhteisöllisyydessään maaseutua pidettiin heille kaupunkia parempana kasvatusympäristönä.⁵³

Toipilaaseen kuvattu huone ei vastaa mielikuvaa porvariskodin salongista plyysisohvineen. Sen maanläheinen sävy maailma antaa vaikutelman elinpiiristä maalla, jossa lasten oli mahdollista leikkiä luonnonmateriaalien kanssa. Schjerfbeckin tiedetään maalanneen *Toipilaan* englantilaisessa kalastajakylässä sijainneessa ateljeessaan,⁵⁴ ja maalaukseen kuvattu huoneen nurkkaus pöydän alla olevine luonnoskansioineen muistuttaa paikkaa, jonne taiteilija saattoi rauhassa vetäytyä työskentelemään. Siinä missä

Gebhardin toipilastyttö kiikkuu keinutuolissa, on Schjerfbeckin tyttö suurikokoisen korituolin suojassa. Väriltään muuta teosta vaaleampi korituoli näyttäytyy muiden huonekalujen keskellä kevytrakenteisena ja raikkautta tuovana elementtinä. Korituoli on mukana Frosterus-Segerstrålen *Diakonissalaitoksen* yhdessä kuvakentässä – huoneessa, joka sänkyineen ja ikkunoineen muistuttaa laitoksen potilashuonetta. Vaikka punotun korituolin taivutettu selkänöja tyynyneen kaareutuu Schjerfbeckin toipilaan ympärille ”vuoteenomaisesti”, voisi tytön istumapaikka taustalla hämmöttävine kirjajhylyineen olla taiteilijan työhuoneen tai sairashuoneen sijaan kirjasto, joka tarjoaa otollisen ympäristön oppimiselle. Levollinen ilmapiiri *Toipilaassa* ilmentää ”aitoa tilaa”, jonka alkuperäisyydessään ajateltiin edistävän kodin jokaisen asukkaan sivistystä ja terveyttä sekä auttavan kasvattajia tekemään lapsistaan onnellisia ja hyväkäytöksiä.⁵⁵ Naturalistit, kuten Jules Bastien-Lepage (1848–1884), olivat alkaneet kuvata maaseutua myönteisellä tavalla, sillä kaupungissa asumisen huonoista puolista lapsille oli jo tietoa. Malauksissa tämä saattoi näkyä esimerkiksi kuvauksina maalla asuvasta ydinperheestä, joka varattomuudestaan huolimatta kykeni vaalimaan moraalialia ja siveyttä.⁵⁶

Schjerfbeckin ja Gebhardin toipilaskuvat ovat osoituksia 1880-luvulla yleistyneestä tavasta esittää sairasta tyttöä. Heidät nähtiin viallisen yhteiskunnan tuotoksina, ja heitä esittäviin naturalistisiin ja realistisiin sairauden kuviin sekoittui usein yksityiskohdissa näkyvää symbolismia.⁵⁷ Tällaisina yksittäisinä piirteinä voi pitää Schjerfbeckin *Toipilaan* puunoksaa ja

51 Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus*, 40; Riitta Konttinen, *Oma tie: Helene Schjerfbeckin elämä* (Helsinki: Otava, 2004), 27, 97, 238; Riitta Konttinen, *Naistaiteilijat Suomessa: Keskiajalta modernismin murrokseen* (Helsinki: Tammi, 2008), 234.

52 Pekka Rönkkö, *Suomen taiteen lapsikuvia* (Helsinki: Mannerheimin lastensuojeluliitto, 1988), 70.

53 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 30.

54 Konttinen, *Oma tie*, 19–140.

55 Hanna Paimela, *Kalustettu kansankoti: Tutkimus ruotsalaisuudesta Carl Larssonin ja Ilean sisustusihanteissa* (Jyväskylän yliopisto: Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, 2002), 36; Uimonen, *Hermostumisen aikakausi*, 46–48.

56 Key, *Barnets århundrare*, 21–22; Häggmann, *Perheen vuosisata*, 153–179; Weisberg, *Arjen sankarit*, 28–49.

57 Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus*, 194–196.



Gebhardin toipilastytön taustalla näkyvää luonnonmaisemaa. Poikien tavoin tyttöjä ei kuvattu huonosti käyttäytyvinä, ennemminkin melankolisina. Melankolian ajateltiin ilmenevän hermostuneisuutena ja hysteriaa,⁵⁸ ja aiheutuvan naiseksi kasvamisesta ristiriitaisten, sosiaalisen ympäristön odotusten ja oman tahdon mukaisien toiveiden keskellä.⁵⁹

Toipilastytön käsissä olevan vihreän puunoksan voi mielikuvissa liittää ikäkautena lapsuuteen ja puhtaaseen luontoon. Näitä kahta yksittäistä piirrettä, lasta ja puunoksaa, Schjerfbeck kuvasi jo *Toipilasta* ennen maalatussa *Pajunkissatyössä* (1886). Siinä tytön sylissään pitelemä pajunoksakimppu on kuin luonnon antama suojakilpi, joka pajun kuoresta saadun salisyylihapon tavoin saattoi hoitaa ”vilutautia”.⁶⁰ *Toipilaassa* puunoksan voi nähdä edustavan luontoa toisella tavoin. Oksa voisi olla merkki luonnontieteissä 1800-luvun puolivälin jälkeen tapahtuneesta käänteestä, joka muutti käsityksiä sairauksista sitä mukaa, kun tieto ympäristössä olevista taudinaiheuttajista lisääntyi. Bakteerit aiheuttivat hinkuuskän ohella muita tarttuvia tauteja, kuten lavantautia ja koleraa, virukset esimerkiksi isorokkoa. Rokotteiden ja hygienian parantumisen jälkeen nämä sairaudet alkoivat vähitellen hävitä, samalla kun lääketiede ja luonnontieteet muutenkin kehittyivät.⁶¹

Toipilastytön aktiivisessa liikkeessä olevat kädet herättävät huomiota teoksessa, jossa kaikki muu näyttää olevan paikoillaan. Toimeliaisuudessaan tyttö näyttää välttävän joutilaisuuden ja voittavan sairauden. Hänet on helppo mieltää 1800-luvun lopun kansallisuusaatteen innoittamaksi esikuvaksi suomalaisesta lapsesta,

58 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 130–132.

59 Uimonen, *Hermostumisen aikakausi*, 65–68.

60 Hans Biedermann, *Suuri symbolikirja* (Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1993), 260; Forsius Arno, <http://www.saunalahti.fi/arnoldus/henkhyg2.htm>, luettu 10.3.2015.

61 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 276, 425; Pulma, *Lastensuojelun historia*, 13–20.

joka pöydän sijaan istuu pulpetin ääressä ja käy koulua. Koulujärjestelmän kehityksen ja kansanvalistuksen mukana kuva työpakolla töihin patistetusta lapsesta alkoi muuttua näkemykseen kansanlapsesta,⁶² jonka lapsuus kehittyi opinahjossa. Lapsesta muokattiin henkilö, joka kykeni sielultaan ja ruumiiltaan saavuttamaan hyvinvoinnin, jota yhteiskunnassa selviämiseen tarvittiin.⁶³ Lapsen ruumiinrakennetta harjoitettiin kehon asentoa korjaamalla, ja käden ja jalan liikkeitä toistamalla. Hänen mieltään valistettiin ymmärtämään perheen, synnyinmaan ja kristinuskon merkitys, osana laajempaa ihmiskuntaa.⁶⁴ *Toipilaan* edessä olevat tarvikkeet ovat kuin esineet, joilla kirjoitus- ja piirustustaito isänmaallisessa kasvatuksessa opittiin.

Toipilaan paikoillaan olevat jalat jäävät valkoisten liinavaatteiden alle piiloon. Ne eivät täysin sovi tulevan demokraattisen kansalaisen ihanteeseen, jolle hyvä terveydentila alkoi syntyperästä riippumatta yhä useammin olla mahdollista.⁶⁵ Poikkeavuudessaan liikkumattomat jalat liittävät toipilastytön kuvan Schjerfbeckin elämään, hänen lapsena loukkaamaansa lonkkaan, joka rasitti häntä läpi elämän.⁶⁶

62 Tuomaala, *Työätekeivistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 66–77.

63 Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 29; Tuomaala, *Työätekeivistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 76–82.

64 Jaakko Itälä, *Lapsuuden kuvat: Paimentyöstä auringonpoikaan* (Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 1988), 10–15; Tuomaala, *Työätekeivistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 262, 353.

65 Tuomaala, *Työätekeivistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 76, 266.

66 Leena Ahtola-Moorhouse, *Helene Schjerfbeck: Helene Schjerfbeck 150 vuotta* (Helsinki: Ateneum, 2012), 8–11.



Lopuksi

Sairasta lasta kuvaavat teokset yleistyivät Suomen 1800-luvun taiteessa. Teosten kaunistelemattomaan naturalismiin ja realismiin sekoittui, usein yksityiskohtien muodossa, sisällön paljastavaa symboliikkaa.

Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teos vaikuttaa heijastelevan vain aavistuksenomaisesti 1800-luvun lopun lapselle käänteentekevää aikaa. *Lapsi kuolinvuoteella* on ensisijaisesti Carin Ehrnroothin muistoa säilyttävä muistoteos, joka eroaa tavanomaisesta muotokuvasta ja toisista sairaan lapsen kuvista. Voimakkaan yksinkertaisessa viivassaan siihen maalatut kuolevan tytön kasvot piirtyvät tunnistettavina ja tarkkoina luonnosmaisena taustan ylle, jossa ei ole syvyysvaikutelmaa. Kokonaisvaltaisessa symbolismissaan Carinin ruumiittomalta vaikuttava olemus muistuttaa yliluonnollisen näköistä henkiolentoa. Nimensä perusteella *Lapsi kuolinvuoteella* voisi esittää ketä tahansa kuolevaa lasta, ilmentäen paitsi kuoleman persoonattomuutta myös varhain kuolleiden lasten elämää. Teoksen sanoma on sen muistoesineenomaisessa luonteessa, joka korostaa kuoleman yhteisöllistä kokemusta. Se saattoi hajottaa tai yhdistää perhettä, josta oli tullut tärkeä sosiaalinen yksikkö.

Lapsi kuolinvuoteella -teokseen verrattuna Hanna Frosterus-Segerstälén *Pienen potilaan* voi nähdä pitävän sisällään suurempia merkkejä 1800-luvun lopun yhteiskunnallisuudesta Suomessa. Tällaisena viittauksena teoksen yhteiskunnallisuuteen voi nähdä siihen kuvatun potilaan vieressä istuvan diakonissan, joiden harjoittama sosiaalinen työ tapahtui teollistuvissa kaupungeissa. Diakonissan äidillisyyttä henkivä huolenpito saattoi toimia lapsen biologisen äidin antaman hoivan vastineena, ja sen avulla lapsen elämä saattoi palautua oikealle suunnalle. *Pienen potilaan* yksityiskohdissa on uskonnollista vertauskuvallisuutta, joka vahvistaa teoksen valistavaa viestiä. Hedelmät, kuten teoksessa olevat viinirypäleet, ilmentävät lapsen näkemis-

tä sosiaalisesti kehityskelpoisena. Ne ovat kuin väline, jonka avulla sairaalan sängyllä lepäävä poika puntaroi ajatuksiaan. Viinirypäleet ovat kuin hyvän hengen puusta poimittu sato, joka saattoi pitää sisällään viisauden, jolla lapselle haitallinen elämäntapa kyettiin poistamaan.

Avain katsoa Helene Schjerfbeckin *Toipilasta* liittyy siihen maalattuun vihreään oksaan. Monitulkintaisessa teoksessa voi nähdä maalausajankohdan luontoa, tiedettä ja lapsuutta hahmottelevaa ajatusmaailmaa. Toipilastyttö istuu maalaismaisuuksessa huokuvassa tilassa –maaseudulla, jossa suurin osa suomalaisistakin lapsista vielä 1800-luvun lopulla asui. Tyttöjä kuvattiin maalaustaiteessa poikia useammin sairaina, mikä viittaa yhteiskunnassa heränneeseen haluun suojella etenkin heitä. Toipilastytön sän-tillisen istuvan asennon voi nähdä kuvaavan tervehtymisen lisäksi hänen käsiensä taitoja. Tytön voi toipilaan sijaan nähdä myös suomalaisena kansakoulutyttönä, josta alettiin muovata hengeltään ja ruumiiltaan terveyden ihanteen omaksunutta ja sinnikkyydellään omaa kohtaloaan määrittävää kansalaista. Aktiivisten käsien rinnalla lakanan alle häivytytetyt jalat antavat ymmärtää, että tytön koulutaipale on vasta alussa.

Sairaan lapsen kuvien voi ajatella ilmentävän maailmaa, jossa modernisaation vaikutuksesta alkoi tapahtua merkittävä ilmapiirillinen muutos. Valistus, tiedon ja tutkimuksen lisääntyminen muuttivat ihmisten asenteita ja lisäsivät toimia, joilla suomalaisen lapsen elämä kansallisesti määriteltiin uudelleen. Ensimmäistä kertaa yhteiskunnallinen ajattelu nosti lapsen keskeiseen asemaan ja lapsi näyttäytyi tärkeänä osana suomalaisen väestön tulevaisuutta.

Johanna Mikkola (FM, taidehistoria) on valmistunut vuonna 2015 Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitokselta.

