

Ennen ja nyt - Historian tietosanomat

Armollinen Kristus ja toimeliaat naiset – Alexandra Frosterus-Såltinin naisaiheisten alttaritaulujen laupeuden tematiikka

2011-07-28 03:07:57 Ringa Takanen

”Af allt arbete i verlden är detta mitt bäst.” (Alexandra Frosterus-Såltin alttaritaulujen maalaamisesta, 1872)^[1]

Harjavallan vanhassa kirkossa sijaitsee tunnepitoinen alttaritaulu, jossa nuorehko nainen on polvistunut Kristuksen eteen. Maalaus on melko poikkeuksellinen sekä tunnepitoisuudeltaan että motiiviltaan, sillä *K Kristus ja kanaantilainen nainen* -kuva-aihetta on yleisesti käytetty vähän suomalaisessa alttaritaiteessa. Miksi juuri kyseinen naisaihe on valittu alttaritauluun, ja onko aihepiirin valinnalla kenties yhteyksiä aikakauden ajatusmaailmaan? Artikkelini tarkoituksena on lähestyä teoksen maalannutta Alexandra Frosterus-Såltinia (os. Frosterus, 1837–1916) kirkkomaalarina 1800-luvun kulttuurisessa ympäristössä sekä analysoida hänen naisaiheisia alttaritaulujaan ja niiden merkityksiä ajassaan teosten symboliikan ja sisällön kautta. Syväälle yksityiskohtiin menevän kuva-analyysin keinoin haen uutta näkökulmaa monesti epäkiinnostaviksi luokiteltuihin maalauksiin.^[2]

Alexandra Theodora Frosterus syntyi Inkoossa 6.12.1837 ruotsinkieliseen perheeseen pastori Benjamin Frosteruksen ja Wilhelmiina Sofia af Gadolinin tyttärenä.^[3] Frosterus-Såltin on Suomen varhaisimpia kotimaassaan koulutuksensa saaneita naispuolisia taiteilijoita. Lisäksi hän on oikeastaan sitten kirkkomaalari Margareta Capsian^[4] ensimmäinen nainen, joka ansaitsi oman ja lastensa elannon alttaritaulujen maalauksella.^[5] Alexandra Frosterus-Såltinin äiti kuoli synnytykseen tyttären ollessa 7-vuotias, mutta isä Benjamin Frosterus huolehti lastensa, myös tyttärien koulutuksesta.^[6] Syksyllä 1852 taiteellinen Alexandra Frosterus lähetettiin vähän ennen viidettätoista syntymäpäiväänsä Turun piirustuskouluun Robert Wilhelm Ekmanin oppilaaksi.^[7] Turussa Frosterus-Såltin opiskeli vuoteen 1857 asti, minkä jälkeen hän jatkoi opintojaan Düsseldorfissa Suomen taideyhdistyksen avustuksella vuosina 1857–59 ja 1860–62.^[8] Düsseldorfin opintojen jälkeen Frosterus-Såltin matkusti vielä vuodeksi 1862–63 Pariisiin, minkä jälkeen hän päätti varsinaiset taideopintonsa. Suomeen palattuaan taiteilija asui Helsingissä.^[9]

Vuonna 1866 Alexandra Frosterus avioitui Vaasan sairaalalääkäri Victor Såltinin (1833–1873) kanssa ja palasi takaisin entiselle kotiseudulleen.^[10] Vaikka aviomies pyrki tukemaan vaimonsa työtä Vaasassa, olosuhteet eivät suosineet maalausten tekemistä ja Frosterus-Såltinin ura kääntyi laskuun.^[11] Taiteilijan puoliso kuitenkin menehtyi yllättäen parin oltua naimisissa seitsemän vuotta, ja Frosterus-Såltin jäi 36-vuotiaana kolmen pienen lapsen, Torstenin, Gunnarin ja Gerdan yksinhuoltajaksi. Menetyksensä sai hänet paneutumaan uudestaan entistä tiiviimmin taiteen parissa työskentelyyn. Koska Frosterus-Såltinilla oli taiteellinen koulutus, hän sai pian töitä piirustuksenopettajana ja opetti muun muassa vuosina 1875–89 R. W. Ekmanin seuraajana Turun piirustuskoulussa.^[12] Aiemmin enimmäkseen muoto- ja laatukuvia tehneelle Frosterus-Såltinille avautui Turussa lisäksi ura kirkkomaalarina, mikä turvasi hänen perheelleen toimeentulon. Frosterus-Såltin ei silti tehnyt alttaritauluja vain ansioiden vuoksi vaan sanoi pitävänsä paljon uskonnollisten teosten maalaamisesta. Se toi hänen elämäänsä lohtua ja sisältöä.^[13]

Frosterus-Såltin oli erittäin tuottelias taiteilija. Hänen teoksiaan tunnetaan yhteensä 273, joista 68 on alttaritauluja.^[14] Vaikka Alexandra Frosterus-Såltin teki pitkän työuran, häntä on taiteilijana tutkittu melko vähän. Pirjo Juusela on Turun yliopistoon tekemässään pro gradu -tutkielmassa ”Alexandra Frosterus-Såltin 1837–1916” (1983) käynyt läpi Frosterus-Såltinin vaiheita, mutta tutkielman painopiste on ollut taiteilijan elämän ja tuotannon kartoittamisessa, eikä Frosterus-Såltinin teoksiin, varsinkaan alttaritauluihin, ole syvennytty. Koska Juusela on nähnyt kunnioitettavasti vaivaa Frosterus-Såltinin alttarimaalausten kokonaisuuden luetteloinnissa, näen mielekkääksi syventyä tutkimaan muutamaa kuvatyyppeä aiemman yleiskatsauksen pohjalta.

Tarkastelen tässä artikkelissa 1800-luvun jälkipuolella ja 1900-luvun alussa vaikuttaneen taiteilija Alexandra Frosterus-Såltinin naisaiheisia alttaritauluja niissä havaitsemani armon ja laupeuden tematiikan kautta. Laupeudella tarkoitan erityisesti lempeää ja empaattista suhtautumista lähimmäisiin. Liitän analyysini aikakauden kuvakulttuurin ja sosiaalisen murroksen erityispiirteisiin sekä niiden vaikutuksiin alttaritaulujen aihepiirien valinnassa. Käytän esimerkkeinä kahta taiteilijan alttaritauluissa esiintyvää kuva-aihetta, jotka yleisellä tasolla ovat olleet melko vähän käytettyjä alttaritaulumaalauksen genressä. Tarkasteluni kohteena ovat naisaiheet *Kristus ja kanaanilainen nainen* sekä *Kristus ja syntinen nainen*. Tarkastelen seuraavia Frosterus-Såltinin alttaritauluja: *Kristus ja kanaanilainen nainen*, 1878, Harjavalta; *Kristus ja kanaanilainen nainen*, 1888, Tampereen Messukylä; *Kristus ja syntinen nainen*, 1884, Kurkijoki (nyk. Loimaa).

Tässä artikkelissa rajaan käsittelyni ulkopuolelle samaan temaattiseen kokonaisuuteen liittyvät *Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle* -alttaritaulut, koska niiden elemuotojen ja konnotaatioiden käsittely vaatisi tämän artikkelin sivuja enemmän tilaa. Valitsemieni teosten tarkastelussa ilmenee naisten aktiivinen rooli, joka näkyy sekä maalausten lähtökohtana olevissa kertomuksissa että itse maalauksissa. Kuten edempänä osoitan, maalausten kohdalla näyttää siis olevan kyseessä enemmänkin dialogi hahmojen välillä kuin aktiivinen Kristus ja passiivinen nainen. Frosterus-Såltinin alttaritaulut edustavat romanttista tyyliä, jossa sentimentaalisuus oli keskeinen osa kuvaustapaa. Kuitenkaan naisten kuvaaminen alttaritauluissa ei ollut perinteistä. Maalausten aiheet liittyvät selvästi kristillissosiaalisen työn kasvavaan merkitykseen ajan yhteiskunnallisessa keskustelussa. Varsinkin naisten uskonnollisesta laupeudentyöstä löytyy yhteneväisyyksiä tarkastelemieni maalausten kanssa. Naiset perustelivat työtään Raamatulla, ja Frosterus-Såltinin maalaukset tukevat näitä perusteluja.

Alttaritaulujen asema taideteoksina on usein unohdettu, ja samaten romantiikka on ollut maalaustaiteen tyyliä pitkin syvästi tutkittu. Romanttisen tyylin maalauksia on monesti väheksytty, ja tämän on kokenut erityisesti 1800-luvun alttaritaide. Yleisesti Suomen taidehistoriallisessa tutkimuksessa kirkkotaide ja erityisesti alttaritaulut ovat jääneet melko vähäisen tutkijajoukon käsiin. Tämä yksittäisten tutkijoiden työ silti on laajentanut sakraalitaiteen tutkimuksen kenttää.^[15]

Nykyihmiselle kirkko ei ehkä ole yhtä läheinen instituutio kuin 1800-luvulla, mikä näkyy myös taiteen tutkimuksen painopisteissä. Nykysuuntauksen keskittyessä vapaaseen taiteeseen on kirkkotaiteen yhteys instituutioon selvästi nähty kyseisen taiteen arvoa vähentävänä tekijänä. Kristillinen kirkko on koko olemassaolonsa aikana tarjonnut taiteelle mahdollisuuksia ja ollut sen merkittävä tukija, mutta samalla kirkko on myös asettanut tiettyjä rajoitteita tilaamiensa teosten kuvakielelle ja aihepiireille. Taide on nähty osana liturgiaa; se on *ancilla fidei*, uskon palvelija.^[16] Koska kirkkotaiteen lähtökohtana on teksti ja kirkollinen taideteos tehdään tilaustyönä, se ei ole aina herättänyt suurta mielenkiintoa ainakaan modernissa

tutkimuksessa. Kuitenkin on huomattava, että kirkkotaide on ollut Suomen taiteessa pitkään erittäin tärkeässä asemassa, ja vielä nykyäänkin useat ihmiset näkevät alttarimaalauksia kotiseutujensa kirkoissa. Tämä julkisuusaspekti, puhumattakaan teosten historiallisesta merkityksestä, antaa mielestäni hyvän syyn tutkia kirkollista taidetta tarkemmin.

Aluksi esittelen alttaritaulutaiteen kokemat yleiset muutokset 1800-luvulla sekä taiteilija Alexandra Frosterus-Sältinin kirkkomaalarina. Luonnehdin myös pääpiirteittäin kuva-analyysissä käyttämäni ikonografista tutkimustraditiota. Tämän jälkeen käsittelen naisaiheita alttaritaitteen aihepiirien muutoksen sekä naisten tekemän kristillissosiaalisen työn kautta ja analysoin aihetta esimerkkien kautta. Lopuksi esitän johtopäätöksiä käsitelystä.

Ikonografinen tutkimustraditio ja muu metodiikka

Analysoin Frosterus-Sältinin maalauksia soveltaen taidehistorian ikonologista tutkimusmetodia, jossa lähdetään liikkeelle itse teoksesta ja laajennetaan sitten tulkintaa etsimällä teoksen merkityksiä kirjallisuudesta, tässä ensisijaisesti Raamatusta, ja lopulta teosten valmistumisajan yhteiskunnasta. Teosten lähiluku on lähestymistavassa keskeisellä sijalla samoin kuin kulttuurihistoriallisen kontekstin huomioiminen. Liitän analyysini erityisesti 1800-luvun jälkipuolen kuvakulttuurin ja sosiaalisen murroksen erityispiirteisiin sekä niiden vaikutuksiin alttaritaulujen aihepiirien valinnassa. Teoriapohjana eivät kuitenkaan ole yksin ikonografia ja ikonologia vaan tarkastelen aihepiirejä myös gestiikan näkökulmasta, eleisiin ja asentoihin perehtyneiden teoreetikkojen kautta. Gestiikka tarkoittaa sananmukaisesti elehtimistä ja eleitä.^[17] Kuvantutkimuksessa sillä tarkoitetaan yleensä edellä mainitun lisäksi eleiden ja ilmeiden tutkimusta. Artikkelin analyyseissa merkitykset selviävät asiayhteydestä. Gestiikka tutkimustapana ei ole kovin tarkkaan teoreettisesti määritelty osa-alue. Sen voi huomata lähinnä esimerkkitutkimusten kautta, ei niinkään omana teorianaan.

Analyyseissani esiintyy lisäksi käsite *sävy*, joka liittyy määritelmältään keskeisesti taiteentutkimuksessa käytettyyn *moduksen* käsitteeseen. Käytän kuitenkin käsitettä sävy moduksen sijasta, sillä en hyödynnä modukseen liittyvää teoriaa laajasti analyyseissäni. Eri modusten, yksinkertaistettuna kuvaustapojen tai -sävyjen tarkoituksena voi nähdä tiettyjen toivottujen emootioiden herättämisen, kuten taidehistorioitsija Altti Kuusamo asian mainitsee.^[18] Modusulottuvuuteen, ”psykologisiin sävyvarauksiin”, voidaan nähdä kuuluvaksi kaikenlaiset tyylin tunnelmatekijät, kuten hahmojen asennot, eleet, ilmeet sekä myös väriyhdistelmät ja kuvatun maiseman perustunnelmat.^[19] Huomion kiinnittämisestä modukseen, sävyyn apua etenkin, kun tutkitaan teoksen henkilöiden tunteita ja suhdetta toisiinsa.^[20] Myös Frosterus-Sältin pyrki varmasti herättämään emootioita teoksillaan. Luetellun kaltaisten sävyjen ja yksityiskohtien tutkiminen on olennainen osa maalausanalyysiani. Erittelen myös henkilöiden suhteita ja tuntemuksia. Tämän jälkeen kontekstualisoin havaintoni ajan kulttuuriympäristöön ja sosiaaliseen todellisuuteen.

Metodiikka kulkee analyyseissä teosten rinnalla. Sovellan alttaritaulujen analyyseissä tulkintaani kriittisesti Erwin Panofskyn ikonologista tutkimusmallia, jonka koen sopivan erityisen hyvin uskonnollisen taiteen tutkimukseen, erityisesti kyseisen taiteen *Raamattuun* pohjautuvan tekstuaalisen luonteen vuoksi. Erwin Panofsky itse on määritellyt ikonologian taidehistorian haaraksi, joka keskittyy taideteosten merkityksiin muotoanalyysin sijasta.^[21] Panofskyn ikonologinen tutkimusmetodi, joka on kriittisesti sovellettuna teosanalyysini pääasiallinen perusta, jakautuu kolmeen eri tasoon: *esi-ikonografiseen kuvaukseen*, eli teosten *luonnollisten merkitysten*

tunnistamiseen, *ikonografiseen analyysiin ja ikonologiseen tulkintaan*.

Esimerkkianalyseissä kuva-aiheet on jo määritelty teosten nimissä. En siis juuri käytä tulkinnan esi-ikonografista tasoa, jossa yksinkertaisesti kerrotaan, mitä kuvassa on.^[22] Toisella tulkinnan tasolla, ikonografisen analyysin vaiheessa, pyritään kirjallisten lähteiden tai tradition samankaltaisten taiteellisten representaatioiden avulla selvittämään teoksen sisällön *konventionaaliset merkitykset*.^[23] Ikonografian tehtävänä on siis tutkia kuvien sisältömaailmaa, niissä esiintyviä aiheita ja teemoja, sekä kirjallisten lähteiden että myös aiemman kuvaston pohjalta.^[24] Panofskyn metodin kolmas, ikonologisen tulkinnan vaiheessa syvemmälle teoksen maailmaan tunkeutuva vaihe, alkaa teoksen ikonografisena analyysinä ja sen pyrkimyksenä on syventää maalauksen *sisäisiä merkityksiä ja sisältöä*. Tutkimuksen kohteena ovat tällöin taiteilijan joko tiedostamattomasti tai tiedostetusti kuvaan dokumentoimat ja sen kautta heijastuvat aikakauden aatteet sekä symboliset arvot. Ikonologit siis käsittelevät taideteosta aina oireena jostain muusta ja tulkitsevat teosta myös siten.^[25]

Symbolisiin arvoihin kuuluvat muun muassa merkit teoksen syntyperiodin historiallisista, poliittisista, tieteellisistä ja uskonnollisista tendensseistä, joita ikonologit yrittävät löytää ja tulkita suhteessa taideteokseen. Ikonologi siis arvioi osaltaan taideteosta dokumenttina sen tekijän persoonallisuudesta, ajan intellektuelleista asenteista sekä maailmankatsomuksesta.^[26] Sovellan tätä ajattelua kriittisesti, sillä näkökulmani liittyy pitkälti kulttuurihistorialliseen kontekstualisoimiseen. On kuitenkin myös pohdittava, miten pitkälti taidetta voidaan analysoida suhteessa ympäristöönsä ja varottava reduktionismia, eli asian suoraa palauttamista johonkin toiseen, tässä tapauksessa maalauksen palauttamista historialliseen kontekstiin. Lisäksi koko aikakauden maailmankatsomusta on selvästi mahdoton rekonstruoida. On siis osattava keskittyä kysymyksenasettelun kannalta olennaiseen.

Käsittelen aihepiirejä myös eräiden muiden teoreetikkojen kautta. Eleiden ja asentojen tarkastelussa käytän hyväksi Meyer Schapiron ja Moshe Baraschin ajatuksia. Erityisen tärkeää välineistöä ovat myös Petri Vuojalan tulkitsemat Aby Warburgin teoreettiset pohdinnat. Warburgin tapaan painotan erityisen paljon myös kulttuurihistoriallista otetta. Olen tietoisesti valinnut käyttööni juuri traditionaalisia taidehistorian tutkimusvälineitä osoittaakseni, että ne sopivat alttaritaulujen kaltaisen kuvaston analysointiin. Koska Panofskyn ja Warburgin teoriat ovat jo melko vanhoja, lähestyn niitä pitkälti nykytutkijoiden, kuten Altti Kuusamon ja Petri Vuojalan kirjoittamien ajankohtaisten tekstien kautta. Panofsky ja Warburg ovat olleet jo melko pitkään kansainvälisen uudelleentulkinnan ja kiinnostuksen kohteena, joten elottomista teorioista ei ole kyse.

Aby Warburgin kulttuurihistoriallinen lähestymistapa eroaa perusnäkökulmaltaan suuresti Erwin Panofskyn kehittämästä metodiopista. Warburgille menetelmä on vain yksi monien joukossa eikä hänen lähestymistapansa ei ole yhtä kiinteä ja teoriaan sidottu kuin Panofskyn. Siksi sen soveltaminenkin on edellistä vapaampaa.^[27] Petri Vuojalan mukaan Warburg kyllä käyttää termejä ikonografia ja ikonologia, mutta antaa niille erilaiset merkitykset. Hänen tutkimuksessaan kohteena eivät ole vain kuvaesitykset (*Darstellungen*) vaan myös niiden ilmaisemat mielikuvat tai käsitykset (*Vorstellungen*). Warburg siis on kiinnostunut taiteen kulttuurikontekstista, jonka hän määrittelee toimijakeskeisesti ja jota hän tulkitsee näiden toimijoiden kokemusten ja ilmausten kautta.^[28] Warburg ei halua käsitellä kuvataiteen teoksia kulttuurihistoriasta irrallisina esteettisinä kappaleina. Warburgin mukaan myös ”suuri taide” oli alun perin tehty palvelemaan määrättyä käyttötarkoitusta.^[29]

Kiinnostavaa on Vuojalan mainitsema Warburgin tapa tarkastella taideteosta käyttöesineenä ja historiallisena dokumenttina, siis kulttuurihistorian näkökulmasta.^[30] Vuojalan mukaan Warburg kokee, että taiteen ja kulttuurin, esteettisen ja henkisen, välinen kuilu voidaan ylittää synteettisellä taiteentutkimuksella, joka rajaa tarkastelukohteekseen yksittäisen taideteoksen ja pyrkii empiirisen lähdemateriaalin avulla rekonstruoimaan ”*kuvan ja sanan, elämän ja taiteen, yksilön ja yhteiskunnan*” historiallisen yhteyden.^[31] Tällöin taideteos palautuu hänen mukaansa tarkasteltavaksi omassa alkuperäisessä käytännöllisessä ja henkisessä kontekstissaan. Päämääränä on taiteen käsittäminen sen sosiaalisten, psykologisten, uskonnollisten ja filosofisten vaikuttimien avulla. Tätä monitieteistä, synteettistä sekä metodisesti monipuolista, erilaisiin historiallisiin dokumentteihin perehtyvää tutkimusta Warburg kutsuu Vuojalan suomennoksen mukaan nimellä ”vertaileva kulttuuritiede”.^[32]

Oma lähestymistapani ei ole puhtaasti Warburgin kulttuuritiedettä, mutta se ammentaa soveltaen jotain tämän ajatuksesta siitä miten, yksittäisen taideteoksen erilaiset sosiaaliset, uskonnolliset, poliittiset sekä psykologiset tehtävät ja funktiot painavat leimansa sen muotoon, sisältöön ja merkitykseen.^[33] Taiteen kulttuurisidonnaiset välinearvot on siis otettava huomioon tutkimuksessa. Mielestäni tämä on erityisen tärkeä muistaa kirkkotaidetta tarkasteltaessa. Lisäksi Warburg kiinnittää tutkimuksissaan huomionsa erityisesti menneisyyden murroskohtiin, muutoksen ja konfliktin aikoihin.^[34] Eräänä tällaisena vaiheena voidaan hyvin pitää myös tutkimieni maalausten ajankohtaa, 1800-luvun jälkipuolta, jolloin sääty-yhteiskunta alkoi hajota ja ihmisten maailmankuva muuttui ratkaisevasti.

Muutokset alttaritaulujen tematiikassa 1800-luvun Suomessa sekä Alexandra Frosterus-Sältin kirkkomaalarina

Miten Frosterus-Sältinin, ja yleensäkin 1800-luvun jälkipuolen alttaritaulut poikkesivat aiemmasta traditiosta? Suomen kirkkojen alttaritilat saivat 1600-luvulla selkeän opillisesti perustellun peruskuvaston, joka pysyi selvästi melko muuttumattomana aina 1800-luvun jälkipuolelle asti. Uskonpuhdistuksen jälkeisen ajan alttaritaulussa keskeiseksi nousivat Raamatussa kuvatut pelastushistorian tärkeimmät, Kristuksen elämään liittyvät tapahtumat.^[35] Alttaritaulu jakautui useimmiten kahteen osaan, joista alemmassa esitettiin yleensä ehtoollista tai ristiinnaulitsemista ja yläosassa ylösnousemista tai taivaaseenastumista. Ehtoollisen asettaminen liittyi alttaripöydän käyttöön, kun taas sekä ristiinnaulitun että ylösnousseen kuvaaminen on teologisesti katsoen vanhakirkollinen tapa esittää Khalkedonin kirkolliskokouksen vuonna 451 vahvistaman Kristuksen kaksiluonto-opin^[36] mukaisesti yhtäkaa Vapahtajan dualistisen luonteen molemmat puolet; inhimillisyys ja jumalallisuus.^[37] Suosituimmat, kirkkojen alttariseinillä toistuvat aihepiirit esittävät yhtäältä *ristiinnaulitsemista, ristinkantamista, ristiltä ottoa* ja *Getsemanen tuskanrukousta*; toisaalta *ylösnousemista, taivaaseenastumista, vetten päällä kävelemistä, kuolleiden herättämistä* sekä *Emmauksen tien kulkemista*.^[38]

1800-luvun kuluessa alttaritaide koki pitkän staattisen vaiheen jälkeen murroksia. Matti Komulainen argumentoi kirjassaan *Sanan kaunistukset*, että teologisten seikkojen ohella ainakin kirkkoarkkitehtuurin tyylivaihtelut ja kuvataiteen kehittyminen ammattimaiseksi taidemaalaukseksi saivat aikaan uusia käytäntöjä kirkkomaalausten sisältöihin ja käyttöön.^[39] On kiinnostava huomata, miten 1800-luvun lopulla alttaritaulujen aiheet selvästi monipuolistuivat, vaikka itse ajatukset kirkkotaiteesta olivat Alexandra Frosterus-Sältinin aikaan yleisesti melko samanlaisia kuin aiemmin ja toisaalta kuin nykyäänkin.^[40] Heikki Hangan mielestä Frosterus-

Såltinin aihevalikoima kuvaa hyvin 1800-luvun jälkipuolen alttaritaulutaiteen tilannetta.^[41] Jo taiteilijan opettajan, R. W. Ekmanin tuotannosta asti *Ristiinnaulitun* ja *Viimeisen ehtoollisen* rinnalle ilmaantui harvinaisempia tai jopa aivan uusia aiheita.^[42]

Mielenkiintoista on, että aiemmin suosittu *Ehtoollinen* hävisi aikakaudella kuvastosta lähes kokonaan, mutta *Ristiinnaulittu* säilytti asemansa uusien aiheiden joukossa ja oli esimerkiksi alttaritaulumaalari Felix Frangin (1862–1932) pääaihe.^[43] Erityisesti 1880-luvulla käytetyimmät aiheet olivat *Kirkastus* ja *Tulkaa minun tyköni*, joiden suosio oli kuitenkin ohimenevää. 1900-luvun alussa vastaavassa kannatuksessa oli *Getsemane*, minkä jälkeen aihepiiri yksipuolistui uudestaan *Ristiinnaulitun* palatessa entiseen suosioonsa.^[44] Myös Hanka näkee aiheiden runsauden ja muutoksen syyksi, paitsi esikuvina käytettyjen painokuvien levinneisyyden, niin edelleen ajan tilanteen. Hän ymmärtää asian niin, ettei ajan maallistuvassa yhteiskunnassa enää riittänyt sovintouhrin esittäminen, vaan Jeesus haluttiin ihmisten pariin opettamaan ja kutsumaan työllä raskautettuja.^[45] Tähän erilaisen näkökulman painottamiseen olivat syynä oletettavasti yhteiskunnassa ja kulttuurin arvoissa sekä ajattelutavoissa tapahtuneet muutokset. Käsitys kristinuskon perusluonteesta joutui uudelleenarvioinnin kohteeksi.^[46] Kristuksen kärsimyksistä siirryttiin kuvaamaan hänen laupeuttaan ja rooliaan kärsivien auttajana. Kansaa alettiin kuvata yhä enemmän alttarilla Kristuksen rinnalla.

Alttaritaulujen aiheiden sopivaisuuskäsitykset ovat muuttuneet jatkuvasti. Muutoksille on ollut monia syitä, mutta osatekijöinä ovat 1800-luvun jälkipuolella olleet varmastikin muun muassa uskonnollisuuden muutos, maallistuminen ja sosiaalinen herääminen. Esimerkiksi *Tulkaa minun tyköni* ja *Jeesus siunaa lapsia* -aiheet yleistyivät vallitsevasti vasta 1880-luvulta eteenpäin.^[47] On vaikea arvioida, kuinka pitkälti alttaritaulujen aiheet olivat taiteilijan oman valinnan tulosta, ja miten paljon seurakunnat puolestaan puuttuivat tilausten kuvaohjelmaan. Tavallisissa alttaritauluhankkeissa aiheen valinnan määräsi kuitenkin usein maalarin oma ehdotus, mikäli se ei poikennut liikaa soveliaana pidetystä traditiosta, kuten Hanka toteaa.^[48] Vuojala muistuttaa, että Warburgin mukaan taiteilijan mukautuminen ympäristön vaatimuksiin ei ole vain passiivista alistumista taiteen ulkoisiin ehtoihin vaan tulosta taiteilijan aktiivisesta kohtaamisesta ulkoisten mahtien, tässä tapauksessa tilaajan, kanssa.^[49] Aihe siis saattoikin olla myös neuvottelun tulosta. Vastaavasti taiteilija saattoi myös ennakoita tilaajien odotuksia valitsemalla tiettyjä aiheita.^[50]

Frosterus-Såltin teki alttaritauluja melko nopeatahtisesti ansaitakseen perheensä elannon. Näin ollen hänen maalauksistaan on monesti löydettävissä tiettyjä sisällöllisiä yhteneväisyyksiä. Tämä ei kuitenkaan vähennä teosten arvoa niitä tarkasteltaessa, vaan usein toistuvat hahmot ja eleet voivat kertoa taiteilijalle erityisen läheisistä, hänen usein käyttämistään teemoista ja ilmaisun sävyistä. Syynä maalausten samankaltaisuudelle ovat varmasti osaltaan myös tilaajien teoksille antamat odotukset. Petri Vuojalan mukaan tutkija ja teoreetikko Aby Warburg on sanonut taideteoksen olevan ensisijaisesti ”ratkaisu siihen konkreettiseen tehtävään, jonka tilaaja oli sen tekijälle asettanut”.^[51] Alttaritaulu tilaustyönä asettaa teokselle tietynlaiset rajat. Lisäksi on huomattava, että tilaajat suosivat tietynlaista tyyliä ja saattoivat jopa tilata samanaiheisia maalauksia kuin mitä olivat jossain kirkossa nähneet.

Juuselan opinnäytetyön kattavaa teosluetteloa selatessa käy ilmi, että Frosterus-Såltinin alttaritauluille oli pääasiassa tyypillistä Kristuksen esittäminen aktiivisena toimijana erilaisissa tämänpuolisissa, eli ei-iankaikkisen, profaanin maailman

tilanteissa. Kristusta ei esitetä kuvissa kaikkivaltiaana Taivaan kuninkaana vaan enemmänkin lempeänä ihmisten paimenena, joka on monessa taulussa jopa aktiivisessa vuorovaikutuksessa muiden hahmojen kanssa.^[52] Vain harvassa maalauksessa Kristus esitetään ristillä, eikä yhdessäkään teoksessa ole kuvattu *Viimeistä tuomiota*, apokalypsia, jossa sielut saavat joko osakseen pelastuksen tai päätyvät iankaikkiseen kadotukseen. Kristus vaikuttaa siis laupiaalta ja vähemmän tuomitsevalta kuin monissa varhaisemmissa, edellisen vuosisadan ja vielä 1800-luvun alunkin alttaritauluissa. Juusela kuvailee työssään koko Frosterus-Såltinin elämäntyötä, ja alttaritaulujen kohdalla hän kuvailee lyhyesti 17 erilaista taiteilijan maalaamaa aihepiiriä pitäytyen lähinnä deskriptiivisellä tasolla.

Alexandra Frosterus-Såltinin alttaritaiteesta löytyy runsaasti myös aiempaan ylimaallisempaan Kristus-kuvaan liittyviä aihepiirejä, kuten tilaajien usein toivomaa *Kristuksen kirkastuminen* -kuvatyyppiä (13 kpl),^[53] mutta monet aiheet kuitenkin viittaavat laupiaaseen vapahtajaan, joka esitetään inhimillisenä hahmona. Käytännössä tämä merkitsee kristillisen uskon koko sisällön, koko Kristukseen liittyvän pelastushistorian^[54] asettamista kirkkotaiteen kuvattavaksi. Frosterus-Såltinin maalaukset kuitenkin suosivat selvästi Kristuksen elämän tiettyjä tilanteita. Kuvateologisia kriteerejä pohtinut Jouko Martikainen on keskittynyt moderniin kirkkotaiteeseen, mutta hänen ilmaisemansa ajatus kirkkotaiteen sisällöistä kiteyttää hyvin myös aiemmat ajattelutavat. Martikainen nimittäin kiteyttää, että kirkkotaiteen tulisi kuvata aihepiirinsä ”siten, että Jumalan pelottavuus, hirmuisuus, ja hänen sanomaton hyvytensä pääsevät yhtä väkevästi esille.”^[55] Frosterus-Såltin kuitenkin jättää maalauksistaan pois ”hirmuisen” puolen oikeastaan kokonaan. Hänen alttaritauluistaan huokuvat rauhallisuus, lempeys – ja ennen kaikkea sekä hyvyys että armo. Lisäksi tutkimani kuva-aiheet näyttävät keskittyvän erityisesti rakentaviin tilanteisiin ja tunteisiin.

Naisaiheet muutoksen merkkeinä

Naisaiheet ovat yleisellä tasolla olleet melko harvinaisia protestanttisen alttaritaulumaalauksen genressä. Kuitenkin 1800-luvun jälkipuolella alttaritaiteen kentälle ilmaantuivat etenkin aiheet *Kristus ja kanaantilainen nainen*, *Kristus ja syntinen nainen* sekä *Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle*. *Kristus ja syntinen nainen* -aihepiirin sekä *Kristuksen ilmestyminen* -teeman naishahmo on yleensä käsitetty samaksi, vain oman elämänsä eri vaiheissa kuvattuna. Myös kuvatyypeissä *Jeesus siunaa lapsia* sekä *Tulkaa minun tyköni* sekä lapset että naiset saavat tärkeän osan. Jälkimmäisessä aiheessa laupeus tosin näyttäytyy yleisemmällä tasolla kuin muissa tauluissa.

Naisaiheita sisältävät alttaritaulut lisääntyivät samaan aikaan kuin naisten asema ja kutsumus yhteiskunnassa herättivät runsaasti keskustelua. Erityisesti 1880-lukua on pidetty Suomessa murroskautena, sillä se oli monien yhteiskunnallisten muutosten ja myös naisasialiikkeen nousun aikaa. Ennen kokematon oli erityisesti naisten suuri aktiivinen mukanaolo kansalaistoiminnassa sekä erilaisissa järjestöissä.^[56] Maalauksista esille nousevaa laupeuden tematiikkaa on hedelmällistä tarkastella suhteessa ajan kulttuurihistorialliseen kontekstiin ja erityisesti naisten 1800-luvun jälkipuolella harjoittamaan kristillissosiaaliseen työhön, jonka tutkimukseen etenkin Pirjo Markkola on ansiokkaasti perehtynyt. Vuonna 2002 ilmestyneessä kirjassaan *Synti ja siveys* Markkola tutkii kristillissosiaalista työtä ja sen rakentumista sukupuolijakoon perustuvaksi toiminnaksi 1860-luvulta alkaen aina 1920-luvulle asti. Kristillissosiaalisella työllä Markkola tarkoittaa *kristillisen vakaumuksen motivoimaa sisälähetyshenkistä konkreettista sosiaalista työtä*, joka pyrki poistamaan tai ainakin lievittämään yhteiskunnallisia epäkohtia. Sisälähetys toteutti kristillistä lähimmäisenrakkautta konkreettisina tekoina aikana, jolloin köyhäinhoidon,

hyväntekeväisyyden ja sosiaalisen vastuun työnjaot nousivat keskeiselle sijalle yhteiskunnallisessa keskustelussa. Vaikka työtä tehtiin kovaosaisten auttamiseksi, oli erityisenä tavoitteena aina johdattaa ihmisiä takaisin kirkon aktiiviseen jäsenyyteen ja vaikuttaa avunsaajien hengelliseen elämään.^[57]

Erityisen mielenkiintoista tässä laupeudentyössä on, että sisälähetyksen saavuttua Suomeen 1800-luvun puolivälin jälkeen nimenomaan monet ylä- ja keskiluokan naiset toimivat siinä perustaen hyväntekeväisyyslaitoksia ja koteja ”langenneille naisille” sekä orvoille. Samoin he tekivät työtä kaupunkien köyhien parissa, kävivät vankiloissa sekä kiinnittivät huomiota naisia ja lapsia koskeviin epäkohtiin.^[58] Tämä yhteisö tulkitsi evankeliumin sanomaa yhteiskunnallisesti ja koki tärkeäksi lähimmäisistä huolehtimisen sekä ”langenneiden” uuden alun mahdollisuuden. Yleisemminkin arjen uskonnollisuuteen liittyi ajatus siitä, että Jumala hyväksyi ihmisen sellaisena kuin tämä on, kunhan tämä kääntyi hänen puoleensa.^[59] Sama lähimmäisen auttaminen, Vapahtajan puoleen kääntyminen ja syntien anteeksisaamisen jälkeinen uusi alkua tulevat esille myös Frosterus-Sältinin alttaritaulujen aihepiireissä. Erityisesti *Maria Magdalena* -aiheiden kohdalla voi tuottoisasti vertailla laupeuskuvien merkityksiä suhteessa aikakaudella heränneen naisasialiikkeen sekä herännäisyyskristillisyyden köyhäinavustus- ja muun laupeudentyön ajatuksiin. Huomiota kannattaa kiinnittää abstraktien merkitysten lisäksi myös maalausten henkilöiden eleisiin ja asentoihin tiettyjen tuntemusten välittäjinä, sekä yleensäkin siihen miten teokset esittävät naista. Tätä lähestymistavasta esimerkkinä on *Kanaanilainen nainen* -aiheen analyysini.

Uudessa testamentissa sanotaan, ettei Kristuksessa ole miestä eikä naista.^[60] Toisin sanoen sen mukaan Jumalalle tärkeää on ihmisyys, ei sukupuoli, jonka kautta se tulee esille. Lähes koko Kristinuskon historian ajan vallitseva länsimainen yhteiskunta on kuitenkin määritellyt miehet enemmän ihmisinä kuin naiset. Naisilla ei perinteisesti ole nähty, Neitsyt Mariaa lukuun ottamatta, olevan kovin suuria rooleja Raamatun tarinoissa, eikä siten myöskään kristillisessä taiteessa. Rowena Loverance huomioi kuitenkin kirjassaan *Christian Art*, että *Uuden testamentin* kuvaamassa Jeesuksen suhteessa naisiin oli leimallista avoimuus ja suoruus. Hän sanoo, ettei se mahdollisesti vastaa nykyajan odotuksia tasa-arvoisista suhteista, mutta on huomattavaa, miten niin moni nainen tunnusti Jeesuksen merkityksen ja oli kykenevä lähestymään Jumalaa suoraan hänen kauttaan.^[61] Lisäksi Jeesus ei vain keskustellut naisten kanssa vaan myös hyväksyi heidät seuraajiensa joukkoon sekä vetosi heidän kokemuksiinsa vertauksissaan.^[62] Alexandra Frosterus-Sältinin alttaritauluissa tulee esille juuri tämä puoli Kristuksesta. Lapset ja naiset, sekä myös köyhät vanhukset otetaan vastaan avomielin ja väheksymättä aikana, jolloin erilaiset yhteiskunnalliset ja kristillissosiaaliset liikkeet kiinnittivät huomionsa juuri samoihin väestöryhmiin.

Kanaanilainen nainen aktiivisena armon etsijänä

Kristus ja kanaanilainen nainen -kuvatyyppin lähtökohtana toimii *Raamatun* teksti, jossa nainen anoo Jeesukselta parannusta sairaalle tyttärelleen. Alla on kyseinen kohta kokonaisuudessaan.

Lähdettyään sieltä Jeesus meni Tyroksen ja Sidonin seudulle. Siellä muuan kanaanilainen nainen, sen seudun asukas, tuli ja huusi: ”Herra, Daavidin poika, armahda minua! Paha henki vaivaa kauheasti tytärtäni.” Mutta hän ei vastannut naiselle mitään. Opetuslapset tulivat Jeesuksen luo ja pyysivät: ”Tee hänelle jotakin. Hän kulkee perässämme ja huutaa.” Mutta Jeesus vastasi: ”Ei minua ole lähetetty muita kuin Israelin kansan kadonneita lampaita varten.” Silti nainen tuli

lähemmäs, heittäytyi maahan Jeesuksen eteen ja sanoi: ”Herra, auta minua!” Mutta Jeesus sanoi hänelle: ”Ei ole oikein ottaa lapsilta leipä ja heittää se koiranpenikoille.” Ei olekaan, Herra”, vastasi nainen, mutta saavathan koiratkin syödä isäntänsä pöydältä putoilevia palasia.” Silloin Jeesus sanoi hänelle: ”Suuri on sinun uskosi, nainen! Tapahtukoon niin kuin tahdot!” Siitä hetkestä tytär oli terve.^[63]

Hangan käsitys on, että *Kanaanilainen nainen* ei kuulunut Frosterus-Såltinin tuotannossa yleisimpiin aiheisiin.^[64] On kuitenkin otettava huomioon, että aihe ei ilmeisesti ylipäänsä ollut juurikaan käytetty ajan kirkkotaiteessa, eikä esimerkiksi R. W. Ekman tehnyt ainuttakaan aihepiiriin liittyvää alttaritaulua.^[65] Aiheen yleisesti vähäiseen suosioon nähden siis Frosterus-Såltinin kaksi maalausta, Harjavallan (1878) ja Messukylän (1888) alttaritaulut, ovat jo huomionarvoinen esiintymä.^[66] Lisäksi huomio kiinnittyy taitelijan tapaan sijoittaa useisiin alttarimaalauksiinsa naisia. *Kanaanilaisen naisen* lisäksi polvistuneita ja voimakkaasti itseään ilmaisevia, joissain tapauksessa ahdistuneita naisia löytyy myös muista taitelijan käyttämistä kuvatyypeistä.

Molemmat maalaukset muistuttavat ainakin ensi näkemältä huomattavasti toisiaan. Seisovan Kristuksen edessä on polvillaan nainen, joka on ojentanut kätensä tätä kohti. Kristuksen toinen käsi on hänen rinnallaan ja toisen hän on laskenut naisen pään yläpuolelle siunaavalta vaikuttavaan asentoon. Naisen kasvoja ei näy kokonaan, sillä hänet on kuvattu takaa, osittain sivulta päin nähtynä. Kristus puolestaan seisoo frontaaliasennossa, mutta hänen päänsä ei ole suoraan edestäpäin nähty vaan hieman alaviistoon, naiseen päin kääntynyt.



Alexandra Frosterus-Sältin: Kristus ja kanaanilainen nainen, 1878. Öljymaalaus, 310 x 152 cm. Harjavallan vanhan kirkon alttaritaulu. Merk. a.o. "A. Sältin Åbo 1878". Kuva: Ringa Takanen, 2007.

Maalausten asetteleminen poikkeaa toisistaan erityisesti siinä, että Harjavallan maalauksessa Kristus seisoo naisen vasemmalla puolella, kun taas Messukylän alttaritaulussa hän on naisen oikealla puolella. Lisäksi maalausten taustat poikkeavat toisistaan todella paljon. Harjavallan alttaritaulussa taustalla on tummahko laaksonäkymä puineen ja vesistöineen. Taivas on puolipilvinen ja sitä dominoi voimakas punakeltainen iltai- tai aamurusko. Messukylän maalauksessa puolestaan väriasteikko on vaaleampi, tapahtuma sijoittuu päivälle ja kohtaamista on seuraamassa maiseman peittävä opetuslapsijoukko.

Maalausten ilmapiiri on erilainen niin värien kuin asentojenkin suhteen. Tämän voisi katsoa osoittavan, että taiteilijan samaa aihepiiriä esittävät maalaukset olivat paljon monipuolisempia kuin yleensä on tunnustettu.^[67] Harjavallan taulussa tunnelma on Messukylän maalausta henkilökohtaisempi, sillä opetuslapset on jätetty pois ja nainen kohtaa Kristuksen yksinään. *Raamatun* ajan kansa, kanaanilaiset olivat vääräuskaisia, ”pakanoita”, jotka palvelivat useita jumalia.^[68] Heitä pidettiin siksi monesti selvästikin juutalaisia huonompina. Polvistuminen viestittää nöyryydestä, itsensä alentamisesta jonkin korkeamman edessä.^[69] Sen voi myös nähdä viestittävän syvästä uskosta, sillä onhan polviasennossa olo ollut yleistä erityisesti hartaassa rukouksessa. Ele ei kuitenkaan ole passiivinen, sillä naisen rukous vaikuttaa aktiiviselta prosessilta. Naisen syvä usko palkitaan kertomuksen mukaan sillä, että hänen tyttärensä kokee ihmeeparantumisen. Jumala nähdään armollisena ja oikeudenmukaisena. Hänen viestitään kuuntelevan kaikkien Kristuksen puoleen kääntyvien, myös naisten huolia, olipa heidän taustansa mikä tahansa. Maalaus kehottaakin selvästi kaikkia turvaamaan Jumalaan aikakautena, jolloin maa oli suurten murrosten äärellä.

Taiteessa eleitä käytetään ilmaisemaan jotakin, ja niitä voi tutkia gestiikan, eletutkimuksen keinoin syventymällä yksityiskohtiin. Eleillä voi nähdä olevan oma roolinsa erityisesti alttaritauluissa, joissa ilmeet ja eleet tuovat paremmin esiin *Raamatun* kertomuksen vahvoja tunteita. Jotta maalausten aihepiiri olisi erottunut kirkon perälle asti, taiteilijan on pitänyt maalata eleet mahdollisimman selkeiksi. Harjavallan vanhan kirkon alttaritaulun *Kristus ja kanaanilainen nainen* -aiheessa naisen asento, kädet, jalat, vartalo sekä ilmeet kertovat omaa tarinaansa ja ovat selvästikin läsnä herättääkseen empatian tunteita katsojassaan. Katsojan on helpompi eläytyä vahvaan tunnelataukseen kuin täysin staattiseen kuvaan. Naisen vahvojen tunneilmaisujen vastakohtana on täysin rauhallinen ja tyyni Kristus, joka lempeän näköisenä laskee vasemman kätensä naisen yläpuolelle siunaavaan asentoon.

Pirjo Juusela kokee Harjavallan alttaritaulun olevan teknisesti Messukylän vastaavaa ”jäykemmin ja kömpelömmiin” maalattu^[70], mutta asian voi nähdä myös toisin. Vahvat, dramatisoidut eleet voivat luoda ”kömpelön” vaikutelman, jolloin jäykkyys on ehkä vain näennäistä. Aby Warburg puhuu niin sanotuista paatosmuodoista (*pathosformel*), vahvoista, liioitelluista sanattomista tunneilmaisun topografisista tyypeistä, elekielen superlatiiveista, jotka periytyvät kuvajatkumoina aina klassisesta antiikista renessanssiin ja sitä kautta uskoakseni myös nykypäivään saakka. Paatosmuoto on oikeastaan klassinen mallikuva, jota eri taiteilijat ovat hyödyntäneet tunneilmaisun elävöittämisessä, eikä se oikeastaan sitoudu minkäänlaisiin kirjallisiin lähtökohtiin.^[71] Paatosmuoto on intohimon, suurten eleiden, ilmeiden ja dramaattisuuden kuvakaavio, jonka perimmäisenä tavoitteena on ollut kuvataiteen emotionaalisen ilmaisuvoiman korostaminen.^[72] Frosterus-Såltinin kanaanilainen nainen täyttää korostetulla eleellään ja ilmeellään mielestäni hyvin paatosmuodon tunnusmerkit.

Altti Kuusamo esittää paatosmuotojen liittyneen ”*eleiden intohimoa kuvastaviin esitysmoduksiin, jotka paikantuvat parhaiten jäseniin, vartalon asentoon ja kasvoihin*”.^[73] Ensisijaisesti äärimmäiset fyysiomiset ilmaisut ilmaisevat *pathoksen*. Selvä kaavamainen paatosmuoto on kanaanilaisen naisen asento. Hän on selvästi heittäytynyt juuri polvilleen Kristuksen eteen, eikä liike ole vielä aivan pysähtynyt. Kummassakin maalauksessa nainen on ojentanut kätensä pitkälle Kristusta kohti ja on jopa voimakkaissa tunteissaan tarttunut tämän vaatteesta kiinni. Tämä poikkeaa selvästi kanaanilaisnaisen kuvauksesta esimerkiksi vuoden 1850 ruotsinkielisessä *Kansan Kuvaraatussa*, joka Juuselan mielestä on toiminut

mahdollisesti taiteilijan esikuvana aiheelle.^[74] *Kuvaraamatun* kohtauksessa Kristuksen asento on melko samanlainen kuin Frosterus-Såltinillakin, mutta nainen on levittänyt kädet sivuilleen, mikä näyttäisi luovan eräänlaisen nöyryyden ja passiivisen anelun vaikutelman. Frosterus-Såltinin teoksissa nainen puolestaan vaikuttaa aktiivisemmalta toimijalta, joka yrittää vaikuttaa tilanteeseen ja ahdistuneisuudessaan tekee jopa hyökkääväksi tulkittavan tarttumiseleen.



Alexandra Frosterus-Såltin: Kristus ja kanaanilainen nainen, 1878. Yksityiskohta maalauksesta. Öljymaalaukseen, 310 x 152 cm. Harjavallan vanhan kirkon alttaritaulu. Merk. a.o. "A. Sältin Åbo 1878". Kuva: Ringa Takanen, 2007.

Naisen poskelle on vierähtänyt yksi ainut kyynel. Kyynel toimii suuren epätoivon ja surun merkinä. Romantiikan virtauksen taiteessa ja *pathoksen* ilmaisussa kyynel luo henkilöstä traagisemman kuvan ja voimistaa maalauksen viestiä. Tunteen (yli)korostuminen näkyy useissa Frosterus-Såltinin maalauksissa. *K Kristus ja Kanaanilainen nainen* -alttaritaulussa naisen kokema passio on jopa ylitsevuotavaa ja kiivasta. Tämänkaltaisen tunteellisuus edustaa selvästi 1800-luvulla vaikuttanutta romanttista taidesuuntausta. Vuosisadan alusta alkaen romantiikan vanavedessä kulki myös aidon tunteen kaipaus. Romantiikan on sanottu korostavan tunnetta ja subjektiivista, henkilökohtaista elämystä. Maalaustaiteen nähtiin eräiden ajan kirjoittajien mukaan ilmentävän kuvattavan kohteen sisäisiä ominaisuuksia ja luonteenomaisia piirteitä.^[75] Se edustaakin tunteen, sisäisen todellisuuden määräsvaltaa ja kuvaa mielellään kaipaukseen, haaveiluun, intohimoon, tuskaan sekä "ristiriitaisiin irrationaalisiin voimiin" liittyviä aiheita.^[76] Tämä on ollut esillä erityisesti kirjallisen romantiikan määrittelyissä, mutta se sopii hyvin myös ajan kuvataiteeseen sekä yleisen asenteen tasolle. Erityisesti Hegelin romanttisessa estetiikassa taide kuuluu samalle tasolle kuin uskonto ja filosofiakin, osaksi niin

kutsuttua *absoluuttista henkeä*. Uskonto, filosofia ja taide nähdään ajattelun mukaan kaikki välineinä, joilla voidaan ilmaista ylimaallista, jumalallista ja tehdä ihmiset tietoisiksi siitä.^[77]

Romanttiseen ajatteluun liittyvät olennaisesti myös nostalgia ja melankolia, ajatukset menetyksestä sekä tunne kodittomuudesta ja vieraantuneisuudesta. Mukana on myös utopistisia elementtejä.^[78] Lisäksi romantiikan ajan asenteisiin kuuluu käsitysten muutos, ja sen kautta ihmisten ottaminen huomioon entistä laajemmassa mittakaavassa. Ilmiölle on vaikea määrittää varsinaisia juuria. Monenlaiset sosiaaliset muutokset koettelivat luterilaista maailmankuvaa 1800-luvulla. Herätyskristillisyydessä alettiin korostaa ihmisen omaa henkilökohtaista uskonratkaisua sekä Jumalan armollisuutta ja samalla kyseenalaistettiin aiempi kirkon yhtenäinen, koko yhteisöä sitova tapakulttuuri. Sen tilalle vaadittiin yksilölliseen vakaumukseen perustuvaa uskoa, johon kuului ajatuksellisesti uskonnollinen sisaruus ja veljeys. Useimpien herätysliikkeiden taustalla oli lisäksi pietismin korostama ajatus ”ei oppi vaan elämä”, joka velvoitti hengellisen herätyksen kokeneita ihmisiä suuntaamaan toimintansa kristilliseen laupeudentyöhön. Uskontoa tuli siis elää tavalla, joka näkyi myös muille. Opilliset kysymykset nähtiin toissijaisina.^[79]

Vuosisadalla sääty-yhteiskunta alkoi murentua ja kansalaisyhteiskunta muotoutua.^[80] Oman osansa tähän sosiaaliseen murrokseen toi romantiikan näkemys ihmisestä sekä samalla kansasta. Kansa käsitettiin 1800-luvulla, kansallisen kehityksen vuosisadalla nationalismin noustessa *kollektiivisena sieluna*, josta sen jäsenet, yksilöt ovat osallisia.^[81] Kansa siis tajuttiin tämän romantiikalle ominaisen organismi-ajatuksen mukaisesti kollektiiviksi, joka eli, kehittyi ja toimi yksilön tavoin.^[82] Tämä ajatus kollektiivisuudesta, mutta samalla myös yksilöistä varmastikin osaltaan vaikutti laupeudentyön nousuun. Lisäksi käsityksellä oli todennäköisesti oma osuutensa aikakauden niin kutsutun yhteiskunnallisen äitiyden ajatuksen muotoutumiseen.^[83] Naisasianainen Lucina Hagman kiteytti tämän ajatuksen sanoessaan, että naiset astuvat ulos perhekodista rakentaakseen suurta yhteistä kotia eli yhteiskuntaa.^[84] Kodin käsite laajeni siis käsittämään koko yhteiskuntaa ja jopa maailmaa.^[85]



Alexandra Frosterus-Sältin. Kristus ja kanaanilainen nainen, 1888. Öljymaalauk, --x153 cm. Tampere, Messukylän kirkon alttaritaulu. Kuva: Matti Riihikoski.

Laupeuden teema näkyy myös toisessa Frosterus-Sältinin *kanaanilainen nainen aiheessa*. Tampereen Messukylän kirkon *K Kristus ja kanaanilainen nainen* -taulussa dramatiikka ei vaikuta yhtä voimakkaalta kuin Harjavallan maalauksessa, koska aneleva nainen on kääntyneenä katsojasta poispäin eivätkä kasvot näy. Myös Kristuksen siunaava käsi on vaihtunut vasemmasta oikeaan. Onko tämä sattumaa vai tarkoituksellista? Koko kohtauksen asetelma on erilainen, sillä Harjavallan maalauksessa Kristus ja nainen ovat keskenään, ja tilanne on siten huomattavasti yksityisempi kuin Messukylän teoksessa, jossa joukko opetuslapsia katselee tilannetta taustalla. Kuitenkin naisen ele on yhä aktiivinen. Nainen ilmaisee toiminnallista ja lujaa uskoa. Hän toimii lapsensa paranemisen hyväksi. Hän on

lähtenyt kauas kotoa kohdatakseen Kristuksen, jonka kokee varmasti voivan tehdä tyttären terveeksi. Maalaus tuo esille naisen vahvan uskon aikana, jolloin naiset laajensivat kodin ulkopuolista toimintakenttäänsä kristilliseen laupeudentyöhön. Tämä on merkittävää, sillä maalauksen voi kokea kehottavan naisia toimimaan aktiivisesti lasten, ja ehkä myös vähäosaisten puolesta uskonnollisella kentällä. Aktiivinen armon hakeminen tuo laupeuden.

Kristuksen rauhallinen elekieli on täysi vastakohta naisen suorastaan rajulle heittäytymiselle ja samoin myös hahmojen asennot ovat päätä myöten vastakkaiset. Kristuksen pää on molemmissa maalauksissa 3/4 -frontaalissa kun taas nainen on kuvattu täysprofiilissa, ja Messukylän maalauksessa jopa hieman takaapäin. Meyer Schapiro pohtii teoksessaan *Words, Scripts and Pictures* frontaalin ja profiilin symbolisia merkityksiä. Schapiron mukaan eräät muodot eivät ole vain esteettisiä valintoja vaan ne voidaan nähdä representoitujen objektien attribuutteina, siis ilmentämässä henkilöiden ominaisuuksia. Saman rituaalin kuvaukset kuitenkin vaihtelevat eri aikakausina ja näyttävät samalla taidetyylin vaikutuksen.^[86]

Kanaanilaisen naisen kuvausta ajatellen on mielenkiintoista myös, miten Schapiro argumentoi muun muassa erilaisten asentojen ja silmäysten kantavan vastakkaisia merkityksiä sekä tekevän hahmojen välisiä arvoasetelmia näkyviksi.^[87] Schapiro on tutkinut kasvojen ominaisuuksia ja kiinnittänyt huomion uskonnollisten maalausten kasvojen asentoihin. Hän on pannut merkille, että pyhä henkilö on useimmiten kääntänyt kasvonsa kohti katsojaa, mutta maalliset henkilöt on yleensä kuvattu profiilissa.^[88] Frontaalisesti esitettyjä kasvoja on taiteessa pidetty kauniina ja pyhänä verrattuna maallisempaan ja epätäydelliseen, yleisluonteiseen profiiliin. Pyhät kasvot ovat lisäksi yleensä sileät ja symmetriset, niin sanotusti täydelliset.^[89] Myös näissä kahdessa Frosterus-Sältinin teoksessa Kristuksen kasvoja voi pitää ”täydellisinä”, ainakin siinä mielessä, että niillä kuvastuu täydellinen rauha ja harmonia – sekä ennen kaikkea lempeys. Pyhän henkilön voi nähdä kuvassa usein viestinkantajana.^[90] Kristus kantaakin näissä kuvissa Jumalan armon ja laupeuden viestiä, sitä että rukoukset kuullaan ja kärsiviä armahdetaan. Kristuksesta välittyvä tietynlainen staattisuus ja pysyvyys vastakohtana naisen levottomuudelle. Profiilissa oleva nainen vaikuttaakin enemmän liikkeessä olevalta ja muutoksenalaisemmalta kuin Kristus.^[91]

Frosterus-Sältinin kanaanilaisella naisella on selvästi joitain piirteitä romantiikan ajan ihmiskuvasta. Pirkko Alhoniemi on J. L. Runebergin (1804–1877) kansankuvausten välittämää ihmiskuvaa tutkiessaan huomannut, että kansallisiksi ihanneominaisuuksiksi nousivat 1800-luvulla ahkeruus ja sisukkuus.^[92] Luottamus Jumalaan nähtiin yleisesti tärkeänä, pinnalla pitävänä voimana.^[93] Samoin urheus, uskollisuus, uhrautuvuus ja kunniantunto olivat tärkeitä pidettyjä ominaisuuksia.^[94] Runebergiläinen ihmiskuva koskee Alhoniemen käsityksen mukaan lähinnä miestä, sillä naisten kuvailu on vähäistä.^[95] Toisaalta 1800-luvun lopulla monet säätyläisnaiset kuitenkin olivat käytännön kutsumustyössä, ja voimakas uskonnollisuus sekä muiden hyväksi uhrautuminen muodostivatkin onnellisen elämän perusteet monelle.^[96] Myös vuosisadan raittiusliikkeen naisten kirjoituksista nousee esille ratkaisuja tekevä, tahtova ja toimiva nainen, jonka perusluonne on puhdas, äidillinen, uhrautuva ja toimelias. Hän ei ole liikkeen näkemyksen mukaan vain lempeä passiivinen uhri vaan perheensä raittiuden puolesta taistelija.^[97]

Yleisesti runebergiläiset hyveet olivatkin uurastamisen ja taistelemisen tahto sekä tarpeeksi nöyryyttä tyytyä vähään.^[98] Nämä soveltuivat kummallekin sukupuolelle ja niistä tuli melko yleisiä ideaaleja suomalaisen romantiikan piireissä. Kuten on huomattu, myös Jumalan puoleen kääntyminen oli tärkeää ja samoin Frosterus-

Såltinin naisaiheissa näkyy luottamus Jumalaan ja hänen apuunsa vaikeissa tilanteissa.^[99] Tämän voi huomata etenkin *Kanaanilaisen naisen* kohdalla.

Runebergin runoudessa sosiaalisesti alimpina olevat korotetaan sankareiksi ja päinvastoin.^[100] Alhoniemen mukaan runoilijan demokraattinen asenne on vahvasti kristillisväritteistä, eikä tee eroa ”ylhäisten ja alhaisten” välillä, sillä Jumala kohottaa hänen näkemyksensä mukaan vähäiset arvoon ja antaa nöyrille armon.^[101] Frosterus-Såltinin maalauksissa on havaittavissa juuri tämänkaltaisen ajattelutavan visualisointia. Ajatusten yhteneväisyyden voi huomata siitakin, että Frosterus-Såltinin teokset saivat positiivisen vastaanoton jo 1850-luvulla kun taiteilijan opettaja R.W. Ekman esitteli nuoren oppilaansa töitä ajan kulttuurivaikuttajille, muun muassa juuri Topeliukselle ja Runebergille. Frosterus-Såltinia pidettiin ainakin 1860-luvun alkupuolella Suomen parhaimpina naispuolisena taiteilijana. Hänen romanttiset, tunteisiin vetoavat laatukuvansa ja isänmaalliset kansankuvauksensa sopivat hyvin ajan katsantokantoihin.^[102]

Langennut nainen katuva esikuvana

Kristus ja syntinen nainen -kuvatyypin lähtökohtana on *Raamatun* tarina, jossa tekojaan katuva nainen tulee Jeesuksen luo synnintunnossaan ja saa armon. Alla on *Raamatun* kohta, johon *Syntinen nainen* -aihe pohjautuu.

Kaupungissa asui nainen, joka vietti syntistä elämää. Kun hän sai tietää, että Jeesus oli aterialla fariseuksen luona, hän tuli sinne mukanaan alabasteripullo, jossa oli tuoksuöljyä. Hän asettui Jeesuksen taakse tämän jalkojen luo ja itki. Kun Jeesuksen jalat kastuivat hänen kyynelistään, hän kuivasi ne hiuksillaan, suuteli niitä ja voiteli ne tuoksuöljyllä. Fariseus, joka oli kutsunut Jeesuksen, näki sen ja ajatteli: ”Jos tämä mies olisi profeetta, hän kyllä tietäisi, millainen nainen häneen koskee. Nainenhan on syntinen.”

[--] Niinpä sanonkin sinulle: hän sai paljon syntinsä anteeksi, sen vuoksi hän rakasti paljon. Mutta joka saa anteeksi vähän, se myös rakastaa vähän.” Ja hän [Jeesus] sanoi naiselle: ”Kaikki sinun syntisi on annettu anteeksi.”^[103]

Syntisen naisen Frosterus-Såltin toteutti ainakin kahdesti, Kurkijoelle (1884) ja Hämeenlinnan vankilakirkkoon (n. 1897–98).^[104] Kurkijoen alttaritaulu on nykyään Loimaan kirkon seurakuntasalissa, mutta toisen maalauksen nykyinen olinpaikka on tuntematon, eikä siitä myöskään ole löytynyt yhtään kuvaa.^[105] Pirjo Juusela kuvailee pro gradu -tutkielmassaan alttaritaulun olleen samankaltainen kuin alun perin Kurkijoen kirkkoon tehdyn maalauksen.^[106] Aihepiiri oli melko harvinainen alttaritaulukäytössä, mutta Juusela mainitsee löytäneensä *Kansan Kuvaraamattuja*, joissa aiheen käsittelytapa vastaa pitkälti Frosterus-Såltinin tyyliä. Hän ei kuitenkaan anna esimerkkejä kyseisistä kuvista.^[107] Vuonna 1853 ilmestyneessä suomenkielisessä *Bibliassa* on *Syntinen nainen* -kuvitus, joka vastaa hieman Frosterus-Såltinin käsittelytapaa. Kenties kuvitus, tai sen taustalla ollut maalaus on toiminut aihepiirin esikuvana taiteilijalle, mutta kuvien kompositiot eleineen ja ilmeineen poikkeavat silti melko paljon toisistaan.



Robert Wilhelm Ekman, Jeesus ja syntinen nainen, 1863. Öljymaalauk, 325 x 208 cm (kehyksin). Uudenkaupungin uuden kirkon alttaritaulun vasen sivutaulu. Kuva: Uudenkaupungin seurakuntayhtymä.

Taiteilijan esikuvaksi ei voi arvioida suoraan myöskään tämän opettajan R.W. Ekmanin *Syntinen nainen* -maalauksta (1863), jossa niin maalauksen värit kuin hahmojen asennot, ilmeet ja eleetkin ovat erittäin paljon Frosterus-Såltinin vastaavista poikkeavia. Lisäksi Ekman kuvaa naisen huomattavasti paljastavammissa asussa ja aistillisemmassa asennossa. Tämä on kiinnostavaa, ainakin jos asiaa lähestyy taiteilijan sukupuolen näkökulmasta. Taidehistorioitsija Griselda Pollock on kiinnittänyt huomiota menneisyyden naisen tapaan kuvata maalauksessa omaa sukupuoltaan.^[108] Frosterus-Såltinin teoksessa syntinen nainen on peittävästi puettu. Lisäksi maalauk korostaa selvästi visuaalisesti myös naisen nurkkaan ajautumista ja hänen saamaansa pientä tilaa. Naisen aktiivisuus sekä toisaalta myös hankala asema talon isännän ei-toivottuna vierana ovat vahvasti teoksessa esille tuotuja asioita.



Alexandra Frosterus-Såltin. Kristus ja syntinen nainen. Öljymaalauk, 1884. 147 x 297 cm. Alunperin tehty Kurkijoen kirkkoon alttaritauluksi. Nykyään Loimaan kirkon seurakuntasalissa. Kuva: Postikortti. Kuva-Paavo.

Frosterus-Såltinin maalauksessa Kristus istuu pienehkön pöydän ääressä. Häntä vastapäätä istuu fariseus, ja pöydän takana pimennossa istuu kolme muuta miestä. Syntinen nainen on polvistunut Kristuksen eteen ja pitää tämän paljasta vasenta jalkaterää käsivarrellaan. Hänen päänsä on kumarassa. Pöydällä, valkoisen liinan päällä on arvokkaan näköisiä metallisia, kenties kultaisia astioita. Tunnelma on vahvasti eksoottinen, sillä fariseuksella on pitkä musta parta sekä turbaani, ja tilan seinät on verhoiltu kevyellä tummanvihreällä kankaalla, kuten Juuselakin huomauttaa.^[109] Kenties maalaus on saanut vaikutteita aikakauden orientalistisesta taidesuuntauksesta. Orienttia eli itämaita pidettiin 1800-luvulla eräissä yhteyksissä irrationaalisten intohimojen ja ihmisluonnon paheiden valtakuntana. Sen vuoksi ehkä ulkokultainen fariseuskin on saanut maalauksessa erityisen itämaisen asun.^[110] Huone tuo jotenkin mieleen lavastuksen, samoin kuin kolmen miehen takana oleva sinitaivainen maisema, joka todennäköisesti näkyy ikkuna-aukosta mutta joka voisi hyvin olla myös kehystetty maalaus. Kristuksen jalat ovat paljaat, mikä on yleensä käsitetty nöyryyden ja vaatimattomuuden merkiksi.^[111] Tämän vastakohtana ylpeä fariseus on puettu jonkinlaisiin nahkajalkineisiin.

Syntinen nainen -maalausten henkilön on yleensä tulkittu olevan Maria Magdalena. Tämä on hankala tulkinta, sillä henkilöä ei Raamatun tarinassa identifioida. Läntisen kirkon ja sen taiteen Maria Magdalena on Heikki Hangan^[112] mukaan sekoitus neljästä eri henkilöstä. Nämä olivat varsinainen Maria Magdalena, josta tuli Kristuksen seuraaja ja jolle tämä ylösnoustuaan ensimmäisenä ilmestyi, Jeesuksen jalat pessyt syntinen nainen, Betanian Martan sisar Maria sekä erakko Maria Egyptiläinen.^[113] Maria Magdalena oli keskiajalla suosittu pyhimys. Hän oli yksi kompleksisista, monitulkintaisista pyhimyksistä, jota kuvailtiin suuren sisäisen konfliktin ja taistelun henkilönä. Maria Magdalenaan kohdistunut armo ei saa unohtamaan sitä, että hän oli synnintekijä. Moshe Baraschin mukaan Maria Magdalenan hahmoa karakterisoi yhtäältä hänen jatkuva tietoisuutensa syntisyydestään sekä toisaalta se, että hän on lähempänä Kristusta kuin kukaan muu. Barasch sanookin, että rakkaus – sekä lihallinen että henkinen – on Maria Magdalenan hahmon keskeinen teema.^[114]

Perinteinen kristillinen esikuva naisille on ollut Neitsyt Maria, jonka tulkittu nöyryys ja

alistuminen selvästi kuuluivat myös suomalaiseen naisideaaliin^[115]. Maria Magdalenan voi nähdä ikään kuin kolikon kääntöpuolena, joka ei sovi täysin patriarkaalisten normien muotteihin. Maria Magdalenalle on usein maalattu vaaleat pitkät hiukset ja punainen puku^[116], kuten R.W. Ekmanin maalauksessakin. Toisaalta Loverance esittää, että pitkä *punainen* tukka ja hajustepurkki ovat vakioelementtejä Maria Magdalenan kuvauksessa.^[117] Onkin kiinnostavaa, että Frosterus-Såltin esittää hänet *Syntinen nainen* -maalauksessa tummahiuksisena ja pukeutuneena oranssinruskeaan, kun taas punainen on Kristuksen vaatteen väri. *Kristus ilmestyy Maria Magdalenalle* -maalauksissa nainen puolestaan on vaaleahiuksisempi, osassa jopa punertavahiuksinen. Hän ei silti tällöinkään ole pukeutunut tavallisesti punaiseen, lukuun ottamatta Hämeenlinnan alttaritaulun tummanpunaista asua.

Düsseldorfissa Otto Mengelbergin ohjauksessa taidetta opiskellessaan Frosterus-Såltin tutustui myös Goethen värioppiin.^[118] Goethen värijärjestelmässä punaisella on korkein energiamäärä ja siten se on voimakas väri. Hän piti punaista mielikuvituksen värinä, joka herättää juhlanan tunteen, sekä maan värinä ja sankareiden värinä sen vereen viittaavuuden vuoksi. Kristinuskon symboliikassa punainen puolestaan on ristiriitainen väri, sillä se on yhdistetty paitsi paholaiseen ja kunniattomuuteen, kuten ”porttoihin” ja häpeämättömyyteen, niin myös itsensä Jeesuksen vereen, kristinuskon ytimeen. Punainen on siis myös pyhä väri, joka symboloi Kristuksen, sekä myös marttyyrien, uhriverta. Kristillisessä taiteessa punainen on viitannut usein myös lähimmäisenrakkauteen sekä palavaan rakkauteen, mutta erityisesti karmiininpunainen on symboloinut suuria, vaikeasti pois pyyhittäviä syntejä.^[119]

Syntinen nainen -maalauksessa Kristuksen vaatteen värin voi siis tulkita merkitsevän yhtäältä suurta lähimmäisenrakkautta sekä toisaalta uhrautumista ja kärsimystä. Punaisessa on jotain ylevää ja juhlevaa. Maria Magdalenan kohdalla puolestaan vaikuttaa siltä, ettei taiteilija ei ole halunnut maanläheisellä punertavan sävyllä korostaa naisen syntejä vaan pikemminkin niiden anteeksisaamista. Ajatusta tukee myös syntisen naisen hiusten muuttaminen yleensä käytetystä punaisesta tummanruskeiksi. Ruskeaa kun on yleensä pidetty käytännöllisenä, yksinkertaisena ja ”ei-huikentelevaisena” värinä. Kristillisessä, etenkin roomalaiskatolisessa symboliikassa ruskea on yleensä kuvannut syksyä, nöyryyttä, surumielisyyttä ja maata.^[120] Tämä ajatus nöyryydestä ja anteeksiannon korostamisesta sopii hyvin aikakauden ajatteluun, sillä kristillissosiaalisen, erityisesti herätysliikkeiden tekemän, työn perustana oli ajatus uudesta alusta ja armosta. *Inhoa syntiä, mutta älä inhoa syntistä* oli englantilaisten moraalireformistien käyttämä, Suomessakin toisteltu ohje.^[121] Itse syntiä ei siis haluttu korostaa, eikä sillä mässäillä. Painotus on Kristuksen parantavassa vaikutuksessa.

Maalauksen nainen on kuvattu selin katsojaan, joten hänen ilmeitään on vaikea kuvailla. Kumartuminen ja pään painamisen ele kuitenkin viestivät nöyryydestä ja häpeästä. Kristus puolestaan on kiertyneessä asennossa, sillä hänen alavartalonsa on naista kohden, mutta päänsä hän on kääntänyt fariseuksen puoleen. Oikealla kädellään Kristus tekee siunaavan eleen naisen pään yläpuolella. Samalla ele näyttää kuitenkin myös suojaavalta, sillä kämmen ei ole täysin suora vaan se on kääntynyt hieman naisen pään myötäiseksi kupiksi. Vasemman, pöydällä lepäävän käden etusormella Kristus puolestaan osoittaa naista samalla kun vilkaisee paheksuvan oloisena tummanpuhuvan fariseuksen suuntaan. Fariseus puolestaan yrittää ilmeisesti olla huomaamattakaan koko tilannetta ja katsoo Kristuksen sijasta suoraan eteenpäin, ulos maalauksesta. Vaikuttaa siltä kuin hahmo hakisi katsojalta tukea ajatuksilleen. Fariseus on nostanut oikean kätensä suunsa eteen parralleen ja vasen käsi lepää hänen sylissään. Kaksi pöydän takana istuvaa miestä ovat

kääntyneet kumpikin keskimmäisen puoleen ja näyttävät kuiskailevan keskenään tilanteesta.

Merkillepantavaa on, että toisin kuin *Kanaanilainen nainen* -aiheessa, *Syntinen nainen* - teoksessa Kristus on maalattu täysprofiiliin. Fariseus puolestaan katsoo frontaalisti maalauksesta ulos. Kristuksen maalaaminen profiilissa on melko epätavallista, muttei kuitenkaan tavatonta. Tapauksen voi nähdä poikkeuksena edellä esitetystä periaatteesta kuvata pyhä hahmo frontaalissa. Profiili luo tilanteeseen jännitteen. Esimerkiksi firenzeläinen taiteilija Giotto (1267–1337) kuvatessaan Kristuksen ilmianto maalasi sekä Kristuksen että Juudaksen vastakkain profiiliin saaden aikaan dramaattisen kohtauksen.^[122] Schapiron mukaan profiilia ja frontaalialia voidaan pitää kehyksinä, joiden puitteissa taiteilija voi vahvistaa hahmon ominaislaatua tiettyjen piirteiden kautta.^[123] Profiilin käyttäminen Kristusta kuvattaessa korostaa ehkä tämänpuolista ja siten Kristuksen toiminnallista puolta. Lisäksi korostunut pään kääntäminen profiiliin mahdollisesti ilmaisee Kristuksen tuntemuksia fariseuksen käyttäytymistä kohtaan. Jyrkässä profiilissa katse korostuu. Täysfrontaalit kasvot taas voivat olla joskus ikään kuin katsojaa kohden käännetty sokea kaavamainen naamio, jolta puuttuu lävistävä katse, kuten Schapiro asian ilmaisee.^[124] Tämä näyttäisi pitävän paikkansa fariseuksen tapauksessa. Hänen kasvojensa ilme on melko tulkitsematon, kun taas Kristus on ilmeikkäämpi hahmo. Frontaalin ja profiilin merkitykset eivät siis välttämättä olekaan aina samankaltaisia.

Kristus viestittää eleellään selvästi naisen suojaamista sekä samalla siunaamista. Hän on naisen puolella. Langennut nainen saa syntinsä anteeksi sekä armon, kun hän toimii aktiivisesti tekonsa hyvittääkseen. Hän on etsinyt Jeesuksen käsiinsä ja katuu tämän edessä syntejään.^[125] Maalaus kehottaa katsojaa samaistumaan naiseen. Hämeenlinnan, ilmeisesti naisvankilan, vankilakirkossa, olleen maalauksen aihe on todennäköisesti ollut tilaajan toivoma. Alttaritaulun on varmasti toivottu antavan vangeille lohtua ja toivoa parannuksenteosta sekä uuden elämän mahdollisuudesta.

Syntinen nainen saa tärkeän merkityksen kun hänet asetetaan tavallaan uskovan esikuvaksi. Pelastus nähdään sukupuolesta riippumattomana, ja edellytyksenä sille on usko: se, että ihminen kääntyy hädässään Jeesuksen puoleen.^[126] *Syntinen nainen* -aihe vankilan alttaritauluna teki siis aikakaudelle ominaista ”langenneiden nostamiseen” liittyvää työtä jo rangaistuslaitoksen seinien sisäpuolella, kun se muistutti laupeudesta syntejään katuvia kohtaan. 1880-luvun loppupuolen herätysliikkeet korostivat anteeksiantamuksen seuraavan katumusta. Kristillisyyksi ei ollut enää yhtä kollektiivista ja itsestään selvää kuin aiemmin ja jokaisen tulikin kokea henkilökohtainen muutos.^[127] ”Langenneiden” itkua ja katumusta pidettiin hyvänä merkinä, sillä sen nähtiin osoittavan, ettei apua etsivä ollut täysin paatunut vaan tosissaan. Nöyrytminen auttajien edessä tulkittiin nöyrytymiseksi Jumalan edessä ja oli siis merkki siitä, että Jumala oli aloittanut hyvän työn harhateille eksyneen mielessä. Naisia myös pyrittiin usein puhuttelemaan sopivilla *Raamatun* teksteillä, jotta prosessi alkaisi. Todellinen uusi alku oli monien kristillissosiaalista työtä tehneiden mielestä mahdollinen vain sisäisen, hengellisen uudestisyntymisen kautta.^[128]

Naiseus oli tärkeä toiminnan jäsentäjä, sillä ainoastaan kunniallisten naisten katsottiin voivan turvallisesti ojentaa auttavan käden miesten viettelemille ja lankeemukseen houkuteluille naisille. Toiminnassa korostettiin naisten keskeistä solidaarisuutta sekä sukupuolten välisiä eroja ja sisäistä samankaltaisuutta.^[129] ”Lankeaminen” ja ”nostaminen” olivat Markkolan mukaan tärkeä aikakauden naiseutta rakentava käsitepari.^[130] ”Langenneiden nostamisesta” tehtiinkin 1800-luvun jälkipuolella naisasia, joka sai Suomessa läpimurron 1880-luvulla *Federaation*,

vapaakirkollisten naisten ja *Suomen Naisyhdistyksen* kautta.^[131] Alexandra Frosterus-Såltinin vuonna 1884 valmistunut *Kristus ja syntinen nainen* -maalaus ajoittuu juuri tälle kaudelle, ja aihevalinnan voikin ajatella saaneen vaikutteita aikansa yhteiskunnallisesta keskustelusta ja toiminnasta. Maalauksella on kaksitahoinen viesti. Ensinnäkin se kehottaa yleisesti kirkossa kävijöitä kulkemaan Jeesuksen seuraajina ja osoittamaan armoa ”langenneita” kohtaan. Kärsiviä henkilöitä se puolestaan muistuttaa Jumalan laupeudesta ja tuo lohtua.

Kristillissosiaalisen työn tekijöiden ”lankeamista” koskevissa teksteissä toistuu kaava, jossa yleensä ylemmän yhteiskuntaluokan mies vietteli naisen ja luvattuaan avioliittoa sai tämän seksuaaliseen suhteeseen kanssaan. Mies kuitenkin hylkäsi naisen, kun tämä tuli raskaaksi, jolloin epätoivoinen nainen ajautui prostituutioon. ”Lankeaminen” koettiin turmiollisena tapahtumana, sillä puhtaus kuului kiinteästi naisen arvoon. Ymmärtämätön ja kylmäsydäminen mies sai silti toimijoilta ankaramman tuomion kuin miesten intohimojen uhrina nähty nainen.^[132] Moraalireformiin liittyikin Markkolan mielestä ehdoton mustavalkoinen ihmiskuva, jossa nainen nähtiin uhrina ja mies teoistaan vastuussa olevana toimijana.^[133]

On huomionarvoista, miten moraalireformistit korostivat, ettei ”langenneita naisia” tullut pitää olemuksellisesti erilaisina, turmioon tuomittuina, vaan heissä oli nähtävä apua tarvitseva lähimmäinen.^[134] Useimmat laupeudentyön tekijät suhtautuivatkin näihin naisiin empaattisesti eli myötätunnolla ja kohtelivat heitä säälien sisaren tai äidin tavoin.^[135] Samoin kuin langenneiden nostaminen oli eräs sisälähetyksen tavoitteista, se tulee esille Maria Magdalenan kautta myös Frosterus-Såltinin alttaritauluissa. Naisten oma toiminta näyttää olevan kummassakin keskeisellä sijalla. Maalauksessa Kristus vapahtaa armoa ja hengellistä elämää janoavan naisen, ja sisälähetyksessä naiset vievät tätä armon sanomaa eteenpäin, jotta yhä uudet ”langenneet” kohtaisivat Kristuksen.

Kristuksen ja naisten konsensus

Frosterus-Såltin maalasi usein naisia ja lapsia sekä vapahtajan lempeyttä ja armoa julistavia kuvia. Hän halusi selvästi kiinnittää kirkossa kävijöiden huomion näihin aihepiireihin ja vaikutti siten sosiaalityötä tekevien naisliikkeiden ”sielunsiskolta”, vaikkei näiden kanssa varsinaisesti tekemisissä ollutkaan. Kyseiset kuvatyypit sopivat yleensäkin aikakauden naisten uskonnolliseen kontekstiin. Vaikka taiteilija olisikin valinnut aihepiirinsä intuitiivisesti, hän osallistui työllään joka tapauksessa ajan laupeus-keskusteluun. On vaikea saada selville taiteilijan lopullisia motiiveja juuri tiettyjen aiheiden ja hahmojen käyttöön, mutta vaikuttaa selvältä, että Frosterus-Såltinin tematiikan ja kuvakielen taustalla on joko tietoisesti tai tiedostamatta vaikuttanut 1800-luvun uusi ilmapiiri.

Edellä kuvatuille maalauksille on kaikille yhteistä naisen aktiivinen rooli armon etsinnässä sekä Kristuksen sanoman levittämässä. Kuva-aiheet sopivat hyvin 1800-luvun loppupuolen ilmapiiriin, jolloin useat naiset laajensivat elämänpiiriään yksityisestä julkiseen uuden kutsumuksen, uskonnollisen laupeudentyön kautta. Luterilaisessa pohjolassa naiset tulkitsivat uudelleen käsitystä kutsumuksestaan ja hakivat perusteita laajemmalle toimintavapaudelle.^[136] 1800-luvun jälkipuolen ja 1900-luvun alun Suomessa nousivatkin suosioon monet uudet toimintamuodot, jotka perustuivat ajan käsitykseen naisten ominaisuuksista sekä heille soveltuvista tehtävistä.

Monet naiset ottivat osaa kristilliseen sosiaalityöhön, jonka periaatteena oli usein uskovien naisten velvollisuus toimia oman sukupuolensa hyväksi. Sukupuolesta tulikin oikeastaan toiminnan kriteeri ja samalla toiminta myös tuotti uutta käsitystä

naiseudesta.^[137] Alexandra Frosterus-Såltin oli avarakatseisen uskonnollisen perheen kasvatti, jonka vanhemmat olivat korkeasti sivistyneitä. Taiteilija saattoi kotitaustansa vuoksi itsekkin olla kiinnostunut uudelleenmäärittelyistä ja mahdollisesti kuvasi naisia toimijoina tietoisesti.

Naisten tehtävänä oli 1800-luvulla herätysliikkeiden ja sisälähetyksen työssä erityisesti taistelu syntiä, kurjuutta ja köyhyyttä vastaan. Lisäksi juuri siveystyö nähtiin naisten omimpana alueena. Suurin osa sisälähetyksen tyyppisestä työstä välittyi naisilta naisille tai naisilta lapsille. Nainen, paitsi että oli itse autettu, siis toimi myös auttajana, työssään Kristuksen seuraajana. Frosterus-Såltinin alttaritauluissa voi nähdä ikään kuin kutsun tähän työhön. Frosterus-Såltinin taiteessa toistuu usein myötätunto kärsiviä kohtaan. Se ilmentää selvästi aikansa maailmankuvaa ja on siten hyvä esimerkki romanttisen aatteen toteutumisesta 1800-luvun loppupuolen alttaritaulutaiteessa.

Taiteilija otti itse kantaa alttaritaulujensa aiheisiin esimerkiksi sanomalla, ettei haluaisi tehdä jotain tiettyä aihetta ja ehdottamalla toista tilalle. Hänen maalauksensa painottavat selvästi laupeutta, ja erityisesti *Tulkaa minun tyköni* -aihepiiri todistaa tästä jo määrällisestikin. Vaikka kuva-aiheet olisivatkin olleet joissain tapauksissa tilaajan määrittelemiä, niin maalausten sävy tulee varmasti taiteilijalta. Esimerkiksi *Tulkaa minun tyköni* on alttaritaiteessa kuvattu monella eri tavalla, kuten pelkistetyistä Kristus-kuvista voi huomata. Frosterus-Såltin on kuitenkin halunnut korostaa kaikille tarkoitettua kutsua erityisesti maalaamalla tauluun useita naisia ja lapsia sentimentaalisen korostetusti. Romantiikan tyylipiirteet siis voivatkin toimia henkilökohtaisen emotionaalisen sitoumuksen ja jopa kutsumuksen ilmauksena. Laupias Kristus ja häntä seuraavat toimeliaat naiset toimivat lähimmäisten hyväksi.

Kirjoittaja on filosofian maisteri, joka tekee väitöskirjaa laupeuden ja inhimillisyyden teemoista 1800-luvun jälkipuolen ja 1900-luvun alun suomalaisissa alttaritauluissa Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Arkistoaineisto

Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma, Kauniainen.

Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August ja Tullia Frosterukselle 21.5.1872.

Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August Frosterukselle 27.7.1876.

Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August Frosterukselle 4.12.1904.

Alexandra Frosterus-Såltinin kirje Elin Frosterukselle 17.12.1905.

Alexandra Frosterus-Såltinin kirje Elin Frosterukselle 8.6.1907.

Internet-lähteet

”Gestiikka.” *Facta-tietopalvelu. Tietosanakirja*. WSOY. <http://ezproxy.utu.fi:2818/?aid=26257&search=true> (22.10.2008).

”Pelastushistoria.” *Aamenesta öylättiin*. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <http://www.evl2.fi/sanasto/index.php/Pelastushistoria> (24.2.2010).

"Pelastushistoria ja kirkkovuosi." *Jumalanpalveluksen opas*. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. <http://www.evl.fi/kkh/to/kjmk/opas/teol2.html> (24.2.2010).

"Orientalismi – Orientin lumoa Suomen taiteessa 1800-luvulta nykypäivään 17.9.–23.10.2005." *Salon taidemuseo*.
http://www.salontaidemuseo.fi/taidemuseo/suomi/frameset/nayttelyt_html/lue_lisaa/orientalismi.html (10.9.2008).

Hieta, Raimo. "Törnävän kirkon alttaritaulu 125-vuotias. Taiteilijan ensimmäinen tilaustyö." http://www.porstuakirjastot.fi/files/264/tornavan_kirkon_alttaritaulu.htm (22.10.2007). (Artikkeli on julkaistu alun perin *Lakeuden Risti* -lehdessä nro 2/2002, 6-7.).

Hintsanen, Päivi. "Henkilöt: Johann Wolfgang von Goethe." *Coloria.net*. 2000a.
<http://www.coloria.net/henkilot/goethe.htm> (17.11.2008).

Hintsanen, Päivi. "Punainen." *Coloria.net*. 2000b.
<http://www.coloria.net/varit/punainen.htm> (31.10.2008).

Hintsanen, Päivi. "Ruskea." *Coloria.net*. 2000c.
<http://www.coloria.net/varit/ruskea.htm> (17.11.2008).

Hintsanen Päivi, "Vihreä." *Coloria.net*. 2000d. <http://www.coloria.net/varit/vihrea.htm> (31.10.2008).

Julkaisemattomat opinnäytteet

Juusela, Pirjo. Alexandra Frosterus-Såltin 1837–1916. Taidehistorian ja taideteorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Turku, 1983.

Muut painamattomat lähteet

Sillanpää, Saija, Hämeenlinnan Vankilamuseon tutkija. Sähköpostiviesti tekijälle 22.10.2007.

Toiviainen, Sakari, Sörnäisten vankilapappi. Sähköpostiviesti tekijälle 24.10.2007.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Aho, Arvo. "Kirkollisen taiteen ongelmasta." Teoksessa: *Ars sacra fennica, aikamme taide kirkossa*. Toim. Mirja Vallisaari. Helsinki: SKSK-kustannus, 1987.

Ahola, Antikainen, Salmesvuori. "Kirkon naisten tuntematon historia." *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*. Helsinki: Edita, 2002. (9-14)

Alhoniemi, Pirkko. *Isänmaan korkeat veisut: Turun ja Helsingin romantiikan runouden patrioottiset ja kansalliset motiivipiirit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 294. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1969.

Antikainen, Marjo-Riitta. *Sääty, sukupuoli, uskonto. Mathilda Wrede ja yhteiskunnan muutos 1883–1913*. Bibliotheca historica, 83. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004.

Carr-Gomm, Sarah. *Dictionary of Symbols in Art. The illustrated key to Western painting and sculpture*. London: Duncan Baird Publishers, 2000.

Drury, John. *Painting the Word. Christian Pictures and their Meanings*. New Haven:

Yale University Press, 1999/ 2002.

Ervamaa, Jukka. *R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide.* Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja, 81. Helsinki: [Suomen muinaismuistoyhdistys], 1981.

Finska qvinnor på olika arbetsområden. Biografiskt album. Utgifvet af Finska Qvinnoförening. Helsingfors: Otava, 1892.

Forster, Kurt W. "Introduction." *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance.* Los Angeles (CA): Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Baroque Art.* Princeton: Princeton University Press, 1989.

Geijer, E. G. "Betraktelser i afseende på de Nordiska Mythernes användande i skön konst". *Iduna*, 1817. (86-132)

Hammar, Inger. "From Fredrika Bremer to Ellen Key. Calling, Gender and the Emancipation Debate in Sweden, c. 1830-1900." *Gender and Vocation. Women, Religion and Social Change in the Nordic Countries, 1830-1940.* Studia historica, 64. Ed. Pirjo Markkola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000. (27-67)

Hanka, Heikki. "Ahkerat alttaritaulutaiteilijat" *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia.* Toim. Helena Sederholm, Heikki Hanka, Anssi Mäkinen (et al.). Helsinki: Weilin+Göös, 2001. (160-163)

Hanka, Heikki. *Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720-1880. Carl Fredrik Blom murrosajan maalarina.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1997.

Hanka, Heikki. *Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen.* Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1995.

Hätönen, Helena. "Alexandra Frosterus-Såltin". *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia.* Toim. Helena Sederholm, Heikki Hanka, Anssi Mäkinen (et al.). Helsinki: Weilin+Göös, 2001. (164-165)

Jalagin, Seija. *Japanin kutsu: suomalaiset naislähetit Japanissa 1900-1941.* Bibliotheca Historica 107. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007.

Kleinbauer, W.Eugene. "Introduction". *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts.* Toronto: University of Toronto Press, 1989. (1-106)

Komulainen, Matti. *Sanan kaunistukset. Kuopion vanhan emäseurakunnan alueen kirkkomaalaukset 1810-1918.* Jyväskylä: Kustannuskiila, 1989.

Konttinen, Riitta. *Naistaiteilijat Suomessa. Keskiajalta modernismin murrukseen.* Helsinki: Tammi, 2007.

Konttinen, Riitta. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta.* Helsinki: Otava, 1988.

Krohn, Eino. *Eros ja Narkissos: johdatus romanttiseen aatevirtaukseen.* Helsinki: Otava, 1956.

Kuusamo, Altti. "Yksityiskohdan teoriaa III." *Synteesi* 1/2002. (2-21)

Kuusamo, Altti. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. [Helsinki]: Gaudeamus, 1996.

Loverance, Rowena. *Christian Art*. London: The Trustees of the British Museum, 2007.

Lundström, Marie-Sofie. *Travelling in a Palimpsest: Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia, Humaniora 343. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters, 2008.

Marjanen, Antti. "Kaikki naiset eivät vaienneet." *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*. Helsinki: Edita, 2002. (35–142)

Markkola, Pirjo. *Synti ja siveys. Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 888. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002.

Markkola, Pirjo: "The Calling of Women. Gender, Religion and Social Reform in Finland, 1860-1920." *Women, Religion and Social Change in the Nordic Countries, 1830-1940*. Studia historica, 64. Ed. Pirjo Markkola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000. (113–145)

Martikainen, Jouko. "Kuva teologisena kysymyksenä". Teoksessa: *Puheenvuoroja jumalanpalveluksesta*. Käytännöllisen teologian julkaisuja C8/1989. Toim. Esko Koskenvesa. Helsinki: Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitos, 1989. (138–159)

Martikainen, Jouko. "Kirkkotaiteemme ristiaallokossa". Teoksessa: *Ars sacra fennica, aikamme taide kirkossa*. Toim. Mirja Vallisaari. Helsinki: SKSK-kustannus, 1987.

Ollila, Anne. *Jalo velvollisuus. Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 711. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1998.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. New York: Anchor Books, 1955.

Panofsky, Erwin. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York : Harper, 1962.

Pollock, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge, 1999.

Pyhä Raamattu. Helsinki: Suomen Pipliaseura, 1999. 5. painos.

"Raamatun sanasto." *Pyhä Raamattu*. Helsinki: Suomen Pipliaseura, 1999. 5. painos (liitesivut 1-30)

Rekola, Juhani. *Kuva uskon tulkkina*. Helsinki: Kirjapaja, 1985.

Saarinen, Veli-Matti. *The Daybreak and Nightfall of Literature. Friedrich Schlegel's Idea of Romantic Literature: Between Productive Fantasy and Reflection*. European university studies. Series I, German language and literature, vol. 1956. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.

Salin, Anne-Maj. "Romantiikkaa ja realismia – Alexandra Frosterus-Såltin." *Taiteen*

uranuurtajanaisia – Mathilda & Alexandra & Fanny & Evelina – banbrytande konstnärinnor. Tikanojan Taidekoti 16.2.–30.4.2006. Toim. Anne-Maj Salin. Vaasa: Tikanojan Taidekoti, 2006. (34–57)

Schapiro, Meyer. "Morey, Early Christian Art." *The Review of Religion*, VIII. 1944. (165-186)

Schapiro, Meyer. *Words, script, and pictures: semiotics of visual language*. New York: George Braziller, 1996.

Silvola, Kalevi. "Jeesus ja syntinen nainen (Lk 7:36–50)." *Naisia Raamatussa. Viisaus ja rakkaus*. Toim. Raija Sollamo ja Ismo Dunderberg. Helsinki: Yliopistopaino, 1992. (85–97)

Sulkunen, Irma. "Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen kansalaisuus". *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro (et al). Helsinki: Kirjayhtymä, 1987.(157–175)

Vuojala, Petri. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä studies in the arts 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1997.

-
1. Alexandra Frosterus-Såltin toteaa kirjeessään näin alttaritaulutilauksista. Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August ja Tullia Frosterukselle 21.5.1872. Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma. [\[Takaisin\]](#)
 2. Koska kirkkotaiteen teosten lähtökohtana on yleensä Raamatun teksti ja teos tehdään tilaustyönä, se ei ole aina herättänyt suurta mielenkiintoa ainakaan modernissa tutkimuksessa. [\[Takaisin\]](#)
 3. Juusela 1983, 3. Taiteilijan isä, teologian professori Benjamin Frosterus (1792–1856) toimi seurakunnassaan kansan sivistystyön, erityisesti lukutaidon kohottamisen puolesta. Perheen äiti, Wilhelmina Sofia (1802–1845) puolestaan oli Turun tuomiorovastin ja kieltentutkija Gustaf Gadolinin tytär, sekä maamme ensimmäinen ylioppilastutkintoon vaadittavat tentit suorittanut nainen. Hän ei naisena kuitenkaan voinut kirjautua yliopistoon. Juusela 1983, 3; Hieta 2002. [\[Takaisin\]](#)
 4. Margareta Capsia (1682–1759) teki alttaritauluja Pohjanmaan ja Varsinais-Suomen kirkkoihin. Capsian alttaritaulut yleensä esittivät ehtoollista tai ristiinnaulittua. Hanka 1995, 9; Konttinen 2007, 19–21, 24. [\[Takaisin\]](#)
 5. Frosterus-Såltin oli alttaritaulumaalarina omana aikanaan myös melko erityislaatuinen tapaus, sillä tämä työnkuva oli varattu lähinnä miespuolisille taiteilijoille. Kirkkomaalarin ammatti oli naisten keskuudessa melko harvinainen vielä 1800-luvullakin, ja sitä edeltävältä ajalta puolestaan ei tunneta kuin harvoja naispuolisia alttaritaulujen tekijöitä. [\[Takaisin\]](#)
 6. Hätönen 2001, 164; Juusela 1983, 3 [\[Takaisin\]](#)
 7. Ekman piti Frosterus-Såltinia lahjakkaana ja antoi tälle myös yksityistunteja. Juusela 1983, 4; Hätönen 2001, 164. [\[Takaisin\]](#)
 8. Naisilla ei kuitenkaan ollut pääsyä Düsseldorfin taideakatemiaan, joten Frosterus-Såltin sai yksityisopetusta saksalaiselta historiamaalari Otto Mengelbergiltä (1818–1890) Hätönen 2001, 164. [\[Takaisin\]](#)
 9. Juusela 1983, 4. [\[Takaisin\]](#)
 10. Juusela 1983, 4 [\[Takaisin\]](#)
 11. Konttinen 2007, 127. [\[Takaisin\]](#)
 12. Näin Frosterus-Såltin pääsi ensimmäisenä naisena Suomessa ohjaamaan tulevien taiteilijoiden ammatillisia perusopintoja. Juusela 1983, 5; Hätönen 2001, 165. [\[Takaisin\]](#)
 13. Ks. esim. *Finska Qvinnor på olika arbetsområden* 1892, 33–36. Taiteilija

- toteaakin kirjeessään alttaritaulutilauksista: ”*Af allt arbete i verlden är detta mitt bäst*”. Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August ja Tullia Frosterukselle 21.5.1872. Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma. [Takaisin]
14. Tämä määrä vastaa lähes kolmasosaa taiteilijan oman ajan alttaritauluista. Ks. Hanka 1995, 21. Juusela 1983, 1; Salin 2006, 55. [Takaisin]
 15. Suurimman työn on tehnyt Heikki Hanka, jonka tutkimuksista etenkin väitöskirja *Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720–1880*. Carl Fredrik Blom *murrosajan maalarina* (1997) on kattava esitys aiheesta. Myös Hanna Pirinen on perehtynyt vanhempaan kirkkotaiteeseen. Pekka Vähäkangas taas on käsitellyt 1900-luvun alkupuolen alttaritaulutraditiota tutkimuksessaan *Taide alttarilla – Alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945* (1996). Jorma Mikola taas on pro gradu -tutkielmassaan *Piirteitä suomalaisessa alttaritaulumaalauksessa 1869–1919* (1988) ja lisensiaatintyössään *Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta* (1994) käsitellyt 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun alttarimaalauksen erityispiirteitä. [Takaisin]
 16. Komulainen 1989, 11; Aho 1987, 7. [Takaisin]
 17. Ks. ”Gestiikka”. *Facta-tietopalvelu*. [Takaisin]
 18. Kuusamo 1996, 222. Schapiro taas katsoo, että modusten kautta voi ”ilmaista” tiettyjä sisältöjä – tai teemoja, kuten Kuusamo lisää. Schapiro 1944, 181; Kuusamo 1996, 222. Onkin totta, että tietynlainen sävy on usein olennainen osa jotain tiettyä teemaa. Mutta tietyn teeman tarkoituksena onkin herättää tietyn moduksen avulla tiettyjä emootioita. Tietyn teemankin voi silti kuvata hieman eri sävyissä. Kun ”tunnekaliteettien” kuvaustavat muuttuvat, niin kyse on modaalisista eroista, ei vain ”muodoista”. Ks. Kuusamo 1996, 223–224. [Takaisin]
 19. Kuusamo 1996, 123. [Takaisin]
 20. Kuusamo 1996, 227. [Takaisin]
 21. Panofsky 1955, 26; *ibid.* 1962, 3. [Takaisin]
 22. . Lisäksi on suhtauduttava kriittisesti käsitteeseen ”luonnollinen” merkitys – eivätkö kaikki merkitykset ole jossain määrin kulttuurin läpäisemiä? [Takaisin]
 23. Panofsky 1955, 28–29; *ibid.* 1962, 3–6; Kleinbauer 1989, 52–54. [Takaisin]
 24. Kuusamo 1996, 60. [Takaisin]
 25. Kleinbauer 1989, 52–54. [Takaisin]
 26. Panofsky 1955, 30–31; *ibid.* 1962, 7-8, 14–15; Kleinbauer 1989, 52–54. [Takaisin]
 27. Aby Warburg ei koskaan rakentanut tutkimuksensa tueksi mitään systemaattista oppirakennelmaa. Vuojala 1997, 59. [Takaisin]
 28. Vuojala 1997, 31–33. [Takaisin]
 29. Vuojala 1997, 27. [Takaisin]
 30. Vuojala 1997, 35. [Takaisin]
 31. Vuojala 1997, 36–37. [Takaisin]
 32. Vuojala 1997, 36–37. [Takaisin]
 33. Vuojala 1997, 37–38 [Takaisin]
 34. Forster 1999, 39. [Takaisin]
 35. Martikainen 1987, 22; *ibid.* 1989, 145. [Takaisin]
 36. Kristuksen kaksiluonto-oppi on keskeisin kristologinen dogma. Martikainen 1987, 22. [Takaisin]
 37. Martikainen 1987, 22. Kiinnostavaa on kuitenkin, että samaan aikaan, kun haluttiin kuvata Vapahtajan inhimillisyyttä, *Raamatun* henkilöiden esittäminen suomalais-tyyppinä tulkittiin epähistorialliseksi radikalismiksi. Ks. Hanka 1995, 28. Mukauttaa ei siis saanut, vaikkakin ihmiset haluttiin toisaalta tuoda mahdollisimman lähelle tapahtumia ja myös samaistuttaa heidät henkilöihin. [Takaisin]
 38. Alun perin osien tuli siis kuulua yhteen, mutta sittemmin alettiin kuvata vain jompaakumpaa kerrallaan. Martikainen 1987, 22. [Takaisin]

39. Komulainen 1989, 12. [Takaisin]
40. Kirkon ylimmän johdon mielipide eri aiheiden sopivuudesta käy ilmi hyvin Savonlinnan hiippakunnan piispan, O.I. Collianderin Pukkilan seurakunnalle 1914 antamista ohjeista, joiden mukaan alttarin tuli kääntää huomio Kristuksen kärsimykseen ihmisten puolesta, eivätkä muut ”yleisuskonnolliset” tai *Raamatun* historiasta otetut aiheet eivät kuuluneet sinne, vaikka niillä saattoikin olla paikkansa muualla kirkkotilassa. Hanka 1995, 29. [Takaisin]
41. Hanka 1995, 22. [Takaisin]
42. Esimerkiksi Berndt Abraham Godenhjelmin (1799–1881) aihevalikoimaan kuului perinteisen *Ehtoollisen* ja *Ristiinnaulitun* lisäksi *Getsemane*, *Kirkastus*, *Ylösousemus* ja *Taivaaseenastuminen*. Hanka 2001, 161). [Takaisin]
43. Hanka 1995, 22; ibid. 2001, 163. [Takaisin]
44. Hanka 1995, 29. [Takaisin]
45. Hanka 1995, 22. [Takaisin]
46. Hanka 1997, 104. [Takaisin]
47. Vielä vuonna 1873 seurakuntalaiset epäilivät, sopiiko R.W. Ekmanin Räisälän kirkkoon maalaama *Jeesus siunaa lapsia* -aihe lainkaan alttarin arvokkaalle paikalle. Hanka 1997, 105. [Takaisin]
48. Hanka 1997, 101. [Takaisin]
49. Vuojala 1997, 38. [Takaisin]
50. Frosterus-Sältin mainitseekin eräässä kirjeessään veljelleen August Frosterukselle, että tilaajat ovat hyväksyneet alttaritaulukseen hänen itse ehdottamansa aiheen *Kristus Getsemanessa*. Alexandra Frosterus-Sältinin kirje August Frosterukselle 27.7.1876. Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma. [Takaisin]
51. Vuojala 1997, 52. [Takaisin]
52. Ylimaallisempi Kristus esiintyy esimerkiksi aikakaudella suositussa *Kristuksen kirkastuminen* -kuvatyyppissä. [Takaisin]
53. Hätönen 2001, 165. [Takaisin]
54. Pelastushistoria-käsite viittaa läpi Raamatun näkyviin Jumalan tekoihin, jotka tähtäävät ihmisten pelastukseen. Jumalan pelastussuunnitelma toteutuu näkyvimmin Kristuksessa. Ks. ”Pelastushistoria.” *Aamenesta öylättiin.*; ”Pelastushistoria ja kirkkovuosi.” *Jumalanpalveluksen opas*. [Takaisin]
55. Martikainen 1989, 146. [Takaisin]
56. Ks. Ollila 1998, 10; Konttinen 1988, 18, 45. [Takaisin]
57. Markkola 2002, 10–11; ibid. 2000, 116. Ks. myös Antikainen 2004, 30, 33–34. [Takaisin]
58. Markkola 2002, 11; Antikainen 204, 33–35. [Takaisin]
59. Ks. esim. Ollila 1998, 20. [Takaisin]
60. Gal. 3:28. [Takaisin]
61. Loverance 2007, 114–115. [Takaisin]
62. Ks. Mark. 5:25–34, 15:40–41; Marjanen 2002, 36–38). [Takaisin]
63. Matt. 15:21–28. [Takaisin]
64. Hanka 1995, 22. [Takaisin]
65. Juusela 1983, 67. [Takaisin]
66. Taiteilija mainitsee kirjeessään, että Harjavallan *Kristus ja kanaantilainen nainen* -taulua oli mukava (*rolig*) maalata. Hän siis piti aiheesta ja uskoi lisäksi, että teoksen vastaanotto oli myönteistä, vaikkei julkisia lausuntoja juurikaan näkynyt.”–likväl ha bra många sett den, och efter hvad jag tror, har omdömet ej utfallit så ofördelaktigt, ehuru något af ofentligt utlåtande ej varit synligt.–”. Alexandra Frosterus-Sältinin kirje August Frosterukselle 21.5.1872. Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma. [Takaisin]
67. Vrt. esim. Juusela 1983, 90. [Takaisin]
68. Kanaanilaiset palvoivat ainakin *Aseraa*, hedelmällisyyden jumalatarta, sekä sademyrskyn sekä hedelmällisyyden jumala *Baalía*. Ks. ”Raamatun sanasto” 1999, 4–5, 15. [Takaisin]

69. Ks. Drury 1999/2007, 23. [Takaisin]
70. Juusela 1983, 67. [Takaisin]
71. Ks. Kuusamo 2002, 6; vrt. Vuojala 1997, 111. [Takaisin]
72. Vuojala 1997, 23; Kuusamo 2002, 6. [Takaisin]
73. Kuusamo 2002, 6. [Takaisin]
74. Juusela 1983, 67. [Takaisin]
75. Krohn 1956, 7–8; Ervamaa 1981, 15; alun perin Geijer 1817, 119. [Takaisin]
76. Krohn 1956, 7–8, 17; Lundström 2008, 48; ks. myös Saarinen 2007, 56. [Takaisin]
77. Saarinen 2007, 18. Tosin Hegel näkee taiteen kuuluvan menneisyyteen, sillä sen muoto on rajoittunut aistivälitteiseen ilmaisuun. Taide voi ilmaista tämän ajatuksen mukaan vain näkyvään muotoon puettavissa olevia asioita eikä siten syvempää käsitystä totuudesta. Saarinen 207, 19. Kuitenkin pääajatus, eli taiteen kautta ilmaisun saava ylimaallisuus on osa vielä myöhäisempääkin romanttista käsitystä. [Takaisin]
78. Lundström 2008, 32. [Takaisin]
79. Markkola 2002, 49–50; Komulainen 1989, 111; Antikainen 2004, 29. [Takaisin]
80. Antikainen 2004, 12. [Takaisin]
81. Krohn 1956, 78; Alhoniemi 1969, 14, 38. [Takaisin]
82. Alhoniemi 1969, 42. [Takaisin]
83. Ks. esim. Markkola 2002, 211–212; Antikainen 2004, 40. [Takaisin]
84. Ollila 1998, 139. [Takaisin]
85. Tämä ”yhteiskunnan domestikaatio”, koko maailman määrittelemisen kodiksi, ja siten myös naisten alueeksi, johti kotimaan laupeudentyön lisäksi myös naisten lähtemiseen ulkomaille lähetystyöhön Jalagin 2007, 15. [Takaisin]
86. Schapiro 1996, 69–95, 69, 71. [Takaisin]
87. Schapiro 1996, 71, 75. [Takaisin]
88. Schapiro 1996, 73. [Takaisin]
89. Schapiro 1996, 81–82, 87. [Takaisin]
90. Schapiro 1996, 73. [Takaisin]
91. Schapiron mukaan uskonnollisessa taiteessa, erityisesti 1200-luvulta eteenpäin, ihmisen profiili on viitannut usein konkreettiseen ja aktiiviseen. Frontaali puolestaan on varattu pyhälle ja transsendenttiselle. Tosin esimerkiksi keskiajalla yleensä pyhäksi katsotut hahmot, kuten Neitsyt Maria, saatettiin esittää profiilissa, jos nämä olivat osa historiallista tapahtumaa, eivätkä ylimaallisia figuureja erillisine todellisuuksineen. Schapiro 1996, 76–77. [Takaisin]
92. Alhoniemi 1969, 125–127. [Takaisin]
93. Tämä ihmiskuva kiteytyy erityisesti Runebergin Saarijärven Paavo-runossa. Alhoniemi 1969, 49–50, 127–128. Samoin asian näki myös toinen romantiikan suuntauksen runoilija Z. Topelius, jonka mukaan eniten puutetta saivat kärsiä ne, joita Jumala eniten rakasti. Alhoniemi 1969, 148. [Takaisin]
94. Alhoniemi 1969, 132–134. [Takaisin]
95. Alhoniemi 1969, 132–134. [Takaisin]
96. Näin oli esimerkiksi Anne Ollilan tutkiman virkamiesuraa tehneen Naemi Ingmanin kohdalla. Ks. Ollila 1998, 17. Toisten hyväksi eläminen sekä aktiivinen ja urhea toiminta näkyvät myös Mathilda Wreden vankeinhoidollisessa toiminnassa. Ks. Antikainen 2004. [Takaisin]
97. Ks. Sulkunen 1987, 158–160. [Takaisin]
98. Alhoniemi 1969, 157. [Takaisin]
99. Tämä usko Jumalan johdatukseen ja armeliaisuuteen käy ilmi myös Frosterus-Såltinin kirjeistä, joissa toistuvat tietyt ajalle ominaiset ilmaisut, kuten ”–vara Herren i Sin stora nåd med oss alla”. Alexandra Frosterus-Såltinin kirje August Frosterukselle 4.12.1904. Kurt ja Tora Segercrantzin yksityiskokoelma; ks. myös Alexandra Frosterus-Såltinin kirjeet Elin Frosterukselle 17.12.1905 ja 8.6.1907. Kurt ja Tora Segercrantz

- yksityiskokoelma. [Takaisin]
100. Alhoniemi 1969, 174. [Takaisin]
 101. Alhoniemi 1969, 176. [Takaisin]
 102. Ks. Salin 2006, 39, 48. [Takaisin]
 103. Luuk. 7: 37–39, 47–48. [Takaisin]
 104. Juusela 1983, 78. [Takaisin]
 105. Vuonna 1983 valmistuneessa opinnäytetyössään Pirjo Juusela (1983, 130) mainitsee alun perin Hämeenlinnan vankilakirkkoon tehdyn teoksen silloiseksi sijaintipaikaksi Sörnäisten vankilamuseon Helsingissä. Sörnäisten vankilapappi Sakari Toiviainen (24.10.2007) kuitenkin kertoi, että vankilassa ei ole enää nykypäivänä museota, vaan siellä olleet esineet luovutettiin Hämeenlinnan vankilamuseoon pian sen valmistuttua. Se, mitä vankilamuseo ei ottanut vastaan, hävitettiin. Hämeenlinnan vankilamuseon tutkija Saija Sillanpään (22.10.2007) mukaan puolestaan museon kokoelmaluettelossa on vain kaksi alttaritaulua Hämeenlinnan vankilakirkosta: puuristi ja tuntemattoman tekijän teos *Jeesus ristillä*. Kummallakaan edellä mainitulla taholla ei ole edes valokuvaa maalauksesta. Myöskään Museovirastolla ei ole kuvaa maalauksesta, saati sitten tietoa sen olinpaikasta. Tätä artikkelia tehdessäni sain kuitenkin Oulun lääninvankilan papilta tiedon, että kyseinen maalaus saattaisi olla vankilan kappelissa. En ole onnistunut saamaan kuvaa, jotta voisin tarkistaa asian. [Takaisin]
 106. Juusela 1983, 130. [Takaisin]
 107. Juusela 1983, 79. [Takaisin]
 108. Pollockin näkökulmasta erityisesti barokkitaideilija Artemisia Gentileschin *Susanna ja vanhimmat* -maalauksessa korostetaan naisen hankalaa asemaa aivan eri tavalla kuin miestaiteilijoiden erosisoiduissa aihepiirin toteutuksissa. Gentileschin työssä pääosassa olevista naisen tunteista, ahdistuksesta ja vastustuksesta tulee heroisia. Pollock 1999, 104–106. Pollock sanoo Mary Garrardia lainaten *Susanna ja vanhimmat* -teeman tulkinnan jääneen yleensä hengellisesti merkityksettömäksi. Garrard argumentoi näin olevan, koska suurin osa taiteilijoista ja mesenaateista on ollut miehiä ja siksi samaistunut enemmänkin tarinan roistoihin kuin sankarittareen. Pollock 1999, 105; Garrard 1989, 194. [Takaisin]
 109. Juusela 1983, 79. [Takaisin]
 110. Kuvataiteen orientalismi rajataan yleisesti yhdeksi romantiikan suuntaukseksi. Voimakkaimmillaan tämä suuntaus oli 1840–1880-lukujen Euroopassa, missä tuotettiin suuri määrä itämaisaiheisia laatukuvia. ”Orientalismi –”. Salon taidemuseo.fi. [Takaisin]
 111. Carr-Gomm 2000, 37. [Takaisin]
 112. Hanka 1997, 192; ks. myös Hall 1974, 202 [Takaisin]
 113. Viimeksi mainittu oli 400-luvun aleksandrialainen prostituoitu, joka katui ja eli sen jälkeen erämaassa askeetikkona, vain pitkät hiukset kehonsa peittona. Hanka 1997, 192. [Takaisin]
 114. Barasch 1987, 175–176. [Takaisin]
 115. Karjalainen 1993, 93. [Takaisin]
 116. Carr-Gomm 2000, 147. [Takaisin]
 117. Loverance 2007, 114. [Takaisin]
 118. Salin 2006, 39. [Takaisin]
 119. Hintsanen 2000b. [Takaisin]
 120. Hintsanen 2000c. [Takaisin]
 121. Markkola 2002, 227, 229. [Takaisin]
 122. Schapiro 1996, 89. [Takaisin]
 123. Schapiro 1996, 89. [Takaisin]
 124. Schapiro 1996, 92. [Takaisin]
 125. Nainen kuvataan ulkopuolisena, ”julkisyntisenä”, joka kuitenkin toimii esikuvallisemmin kuin talon isäntä, arvostettu uskonnollinen johtohahmo.

Silvola 1992, 91. Kohtaus asettaa miehen ja naisen kontrastiin, jossa nainen nähdään miestä parempana, suuremman uskon omaavana olentona. Kalevi Silvola viittaa myös muihin *Raamatun* kertomuksiin, joissa Jeesus ja naiset kohtaavat ja epäilee erityisesti Luukkaan valinnee runsaasti edellisenkaltaista aineistoa alleviivataksaan naisten osuutta seurakunnassa. Silvola 1992, 93.

[[Takaisin](#)]

126. Silvola 1992, 90, 95. [[Takaisin](#)]
127. Markkola 2002, 49. [[Takaisin](#)]
128. Markkola 2002, 308–309. [[Takaisin](#)]
129. Markkola 2002, 228, 280, 334. [[Takaisin](#)]
130. Markkola 2002, 13–14. Erojakin tietysti löytyi, vaikka kaikki sosiaalista työtä tekevät naiset ulottivat toimintansa perhepiirin ulkopuolelle. Osa naisista löysi kutsumuksensa organisoituneesta diakoniasta, osa meni mukaan evankelioivan herätyskristillisyyden työhön ”langenneiden naisten hyväksi” ja toiset halusivat korjata sosiaalisia epäkohtia laajentamalla naisten oikeuksia politiikan kautta. Uskonnollinen kutsumus sai monta tulkintaa. Markkola 2002, 14. [[Takaisin](#)]
131. Markkola 2002, 229. [[Takaisin](#)]
132. Markkola 2002, 213. [[Takaisin](#)]
133. Markkola 2002, 311. [[Takaisin](#)]
134. Markkola 2002, 213. [[Takaisin](#)]
135. Antikainen 2004, 46. [[Takaisin](#)]
136. Ahola, Antikainen, Salmesvuori 2002, 13. Ruotsin puolella uutta näkökulmaa naisen kutsumukseen toi esille erityisesti Fredrika Bremer (1801–1865), jonka näkemykset olivat vastakkaisia valtion viralliselle sukupuoli-ideologialle. Hammar 2000, 27–28. [[Takaisin](#)]
137. Ks. Markkola 2002, 13–15, 38, 48; myös Ollila 1998, 138–139. [[Takaisin](#)]