

## Elias Brenner miniatyyrimaalausperinteen edustajana

Muotokuvaminiatyypit ovat Suomessa saaneet vähän huomiota, vaikka niitä on runsaasti mm. Sinebrychoffin taidemuseon ja Museoviraston kokoelmissa. Syitä laiminlyöntiin on useita: Keskieurooppalaiseen hovielämään kytkeytyvänä taidemuotona miniatyyrit rajautuvat helposti suomalaisen kulttuuripiiriin ulkopuolelle. Ne eivät myöskään ole helposti lähestyttävää taidetta: pienen koon vuoksi muotokuvaminiatyyppejä on katsottava hyvin läheltä jo pelkän kuva-aiheen erottamisen vuoksi. Kokonaan toinen tasansa on niiden alkuperäinen merkitys intiimeinä, kädessä pideltävinä muistoesineinä. Tietysti normaalikokoiseenkin muotokuvataiteeseen sisältyy henkilökohtaisia latauksia, mutta miniatyyreissä ne ovat läsnä konkreettisemmin. Lisäksi miniatyyreihin liittyvä tutkimus on usein keskittynyt käsitteiden rajaamiseen – etymologia, oikean miniatyyritekniikan määrittely, kiistely uudistusten tarpeellisuudesta – mikä saattaa käytännönläheisestä näkökulmasta vaikuttaa turhauttavalta.

Miniatyyrimaalaus on kuitenkin kiinnostavaa myös kotimaisesta näkökulmasta, sillä ensimmäinen pohjoismaisen uran luonut suomalaissyntyinen taiteilija, Elias Brenner (1647–1717), oli nimenomaan muotokuvaminiatyrimaalari. Ruotsalaisesta näkökulmasta hän oli myös ensimmäinen syntyperäinen taidemuodon harjoittaja, sillä aikaisemmin Ruotsin hovin miniatyristit oli palkattu Keski-Euroopasta. Mitä taas tulee alaan liittyvän tutkimusperinteen konservatiivisuuteen, ei tämäkään kirjoitus tee sen suhteen suurta poikkeusta. Aiheeni nimittäin käsittelee miniatyyrimaalauksen tekniikkaa Brennerin töiden kautta. Tarkastelun kohteena on ollut suomalaisiin kokoelmiin kuuluvia teoksia<sup>1</sup> sekä Brennerin kirjallinen jäämistö niiltä osin, joilta se sivuaa miniatyyrimaalausta. Neljäntoista muotokuvan otos on kuitenkin varsin suppea, sillä Brennerin tuotanto käsittää kokonaisuudessaan yli seitsemänkymmentä miniatyyriä. Tarkoitukseni ei olekaan esittää kattavaa kokonaiskuvaa taiteilijan tekniikasta, vaan joitakin näkökohtia pohjoismaalaisen ja länsieurooppalaisen (pääasiassa englantilaisen) miniatyyritekniikan vaikutussuhteisiin.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Miniatyyrien attribuointityö on osittain kesken, joten Brennerin Suomessa olevan tuotannon laajuudesta ei ole täysin selkeää käsitystä. Tämän tutkielman otokseen on valittu ne Brennerin miniatyyrit, jotka sain nähtäväkseni Sinebrychoffin taidemuseossa ja Museovirastossa syksyllä 2000. Yksi teoksista on arkistolähteessä attribuoituna Signacille (luettelossa numerolla XIV). Olen kuitenkin sisällyttänyt kyseisen miniatyyrin osaksi käsittelemääni aineistoa, sillä sen lisäksi että se mainitaan useissa lähteissä Brennerin tekemäksi (ks. esim. Aspelin 1896, 186 nro 35) tarjoaa se mielestäni myös kiinnostavan näkökulman miniatyyrien aitouskysymyksiin ja teknisiin ratkaisuihin.

<sup>2</sup> Kirjoitus on muokattu proseminarityöstä; proseminaarin ohjaajan, fil. lis. Johanna Vakkarin antamat neuvot ovat olleet suureksi avuksi koko työstöprosessin aikana.

## Keskus ja periferia

Miniatyyrimaalauksen itsenäisenä, käsikirjoituksiin sitoutumattomana taidemuotona nousi esiin 1520-luvulla sekä Englannin Henrik VIII:n että Ranskan Frans I:n hovissa. Kuitenkin juuri Tudorien Englannissa muotokuvaminiatyyreistä tuli kansalliseksi koettu taiteenlaji muuten flaamilaisien taiteilijoiden hallitsemilla markkinoilla.<sup>3</sup> Tekniikka itsessään – vesiliukoisilla väreillä pergamentille maalaaminen – pohjautuu kuitenkin suoraan flaamilaiseen kirjankuvitustaitteeseen,<sup>4</sup> ja ensimmäiset muotokuvaminiatyyrit Englannissa maalasikin gentiläiseen kuvittajasukuun kuulunut Lucas Horenbout. Myös Hans Holbein nuorempi teki joitakin miniatyyrejä Henrik VIII:lle.<sup>5</sup> Näiden varhaisen miniatyyrien pyöreässä muodossa, hohtavan sinisessä taustassa ja lineaarisessa ilmaisussa on nähtävissä myös jalokivitaiteen vaikutusta.<sup>6</sup> Kultaseppien ammattikunnalla olikin tärkeä osa miniatyyrimaalauksen englantilaistumisessa 1500-luvun jälkipuoliskolla: Nicholas Hilliard vei maalaustyylin koristeellisempaan suuntaan, ja tällöin materiaalien hinnakkuus sekä myös kehystys oheisilmiöineen saivat entistä suuremman merkityksen;<sup>7</sup> samoihin aikoihin ovaali muoto vakiintui pysyväksi.<sup>8</sup> Miniatyyrimaalareiden piiri oli pieni, ja ammatti periytyi pitkälti sukulaissuhteiden kautta. Oli siis varsin luonnollista, että tekniikan vaaliminen nousi englantilaisen miniatyyrikoulukunnan sisällä keskeiseen asemaan.<sup>9</sup> Taulumaalauksen ja 'tavallisen' muotokuvataiteen vaikutus kuitenkin lisääntyi 1600-luvun vaihteessa ja alkuvuosikymmeninä: Isaac Oliver sekä varsinkin hieman myöhemmin vaikuttanut, miniatyyrimaalauksen vandyckiksi luonnehdittu John Hoskins suosivat pehmeämpää värinkäsittelyä ja hilitettyä yksivärisiä, usein ruskeita ja harmaita taustoja.<sup>10</sup> Varsinainen maalaustekniikan kumous ilmenee kuitenkin Samuel Cooperin miniatyyreissä, joiden voimakkaat varjostukset ja leveä sivellintekniikka kertovat yhä suuremmasta kiinnostuksesta öljymaalauksessa samaan aikaan vaikuttaneiden tyylikeinojen hyödyntämiseen.<sup>11</sup> Samuel Cooperin veli Alexander ei ollut uudistajana veljensä veroinen, mutta hänen panoksensa skandinaaviseen miniatyyrihistoriaan on oleellinen: Alexander Cooper toi miniatyyritekniikan Ruotsin kuningatar Kristiinan hoviin 1600-luvun puolivälissä.<sup>12</sup>

Miniatyyritekniikan saapuminen suurvalta-ajan Ruotsiin oli tietoisten ponnistelujen tulosta: kuningatar Kristiina halusi noudattaa länsieurooppalaisen hovietiketin esimerkkiä pienintäkin yksityiskohtaa myöten – tähän tarkoitukseen miniatyyrimaalauksen soveltui loistavasti. Ruotsiin saatiin palkattua kaksi tasokasta miniatyristiä, joista toinen jo mainitun englantilaisen Alexander Cooperin ohella oli ranskalainen Pierre Signac.<sup>13</sup> Alexander Cooperin tiedetään olleen Ruotsissa vuosina 1647–1654, ja epä-

<sup>3</sup> Hearn (ed.) 1995, 27–28, 117 ja 118.

<sup>4</sup> Miniatyyrin teknisestä määritelmästä ks. esim. Colding 1953, 15; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 67; Rönnestam 2000, 155.

<sup>5</sup> Foskett 1987, 44–48; Hearn (ed.) 1995, 117–119. *Lucas Horenbout n. 1490/5–1544; Hans Holbein nuorempi 1497/8–1543.*

<sup>6</sup> Colding 1953, 88–91; sinisestä taustasta ks. Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viitteet 32 ja 112.

<sup>7</sup> Foskett 1987, 1987, 48–53; Colding 1953, 88; Hearn (ed.) 1995, 122–127. *Nicholas Hilliard 1546/7–1618.*

<sup>8</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 61.

<sup>9</sup> Foskett 1987, 69–73.

<sup>10</sup> Hearn (ed.) 1995, 130–145; Foskett 1987, 55–65 ja 85–92; Colding 115–117. *Isaac Oliver 1560/5–1617; John Hoskins n. 1595–1665.*

<sup>11</sup> Foskett 1987, 93–105. *Samuel Cooper 1609–1672.*

<sup>12</sup> Foskett 1987, 105–108; ks. myös seuraava viite. *Alexander Cooper 1609–1660.*

<sup>13</sup> Cavalli-Björkman 1981, 15 ja 18–19. *Pierre Signac n. 1623–1684.*

säännöllisempiä ajanjaksoja myöhemminkin. Cooperin Skandinaviaan tuoma tekniikka edusti englantilaista miniatyyriperinnettä laajimmillaan: hänen tuotantonsa käsittää sekä perinteisiä Hilliardin ja Oliverin tekniikkaan nojautuvia miniatyyri-tyylin mukaisia teoksia.<sup>14</sup> Pierre Signac oli puolestaan leimallisesti ranskalainen miniatyristi, sillä hänen erikoisalueenaan olivat pienet emalimaalaukset. Tällaiset teokset olivat tulleet suosituksi ranskalaisen Jean Toutinin muokattua perinteistä emalitekniikkaa yksinkertaisemmaksi, jolloin emaliväreillä voitiin maalata suoraan metallipinnalle ilman että jokainen värikerros oli poltettava erikseen. Tekniikan suosio perustui sen mahdollistamiin kirkkaiisiin ja tasaisiin värieffekteihin, joita voitiin täydentää tarkoilla yksityiskohdilla.<sup>15</sup> Signacin vaikutuksesta emalimaalauksesta tuli Ruotsissa pysyvämpi taidemuoto kuin Keski-Euroopassa, ja hänen oppilaansa Charles Boit vaikutti voimakkaasti tekniikan uuteen kukoistuskautteen 1600-luvun lopulla.<sup>16</sup>

Cooperin ja Signacin jälkeen Elias Brenner (1647–1717) mainitaan usein järjestyksessä kolmantena miniatyyrimaalarina Ruotsissa. Isokyröläisen kirkkoherran poika oli 1660-luvun alussa lähtenyt opiskelemaan teologiaa Upsalaan, mutta huomasi pian olevansa kiinnostuneempi historiasta ja heraldiikasta. Brennerin opettajana piirustuksessa ja myöskin numismatiikassa toimi saksalaissyntyinen humanisti Johannes Schefferus, jonka erikoisalaksi mainitaan laaja-alaisesti »pienoistaide».<sup>17</sup> Miniatyyrimaalarina ja värienkäyttäjänä Brenner oli luultavasti kuitenkin itseoppinut, suuri merkitys lienee ollut Pierre Signacin töiden antamalla esimerkillä.<sup>18</sup> Ensimmäisen kosketuksensa hovin piiriin Brenner sai toimiessaan teknisenä piirtäjänä ja kaivertajana Kaarle XI:n muinaistieteellisissä retkikunnissa, joiden tarkoituksena oli kartoittaa valtakunnan menneisyyteen liittyviä kohteita.<sup>19</sup> Ura miniatyyrimaalarina Tukholmassa alkoi 1670-luvun alussa; vuodesta 1677 alkaen Brenner työskenteli hovissa, joskin vakituisen kiinnityksen hoviminiatyyrimaalariksi hän sai vasta Pierre Signacin kuoltua vuonna 1684. Samassa toimessa Brenner jatkoi myös Kaarle XII:n aikana aina kuolemaansa, vuoteen 1717 saakka.<sup>20</sup> Kuninkaallisen miniatyristin nimitys ei kuitenkaan taannut etuoikeutettua asemaa, vaan Brenner joutui jatkuvasti kilpailemaan *grisaille*-tekniikkaa<sup>21</sup> suosineen Arvid von Karlsteenin sekä ’öljyväriminiatyryrejä’ maallanseen Andreas von Behmin kanssa; nämä erikoisemmat tekniikat koettiin usein



Kuva 1. Elias Brenner, Nils Kederin muotokuva. 36x29 mm. Kansallismuseo, kuva Museovirasto / Markku Haverinen 2000.

<sup>14</sup> Cavalli-Björkman 1981, 18–25; Foskett 1987, 105–108.

<sup>15</sup> Emalitekniikasta ks. esim. Cavalli Björkman 1981, 26–29; Foskett 1987, 25–27 ja 144–149. Emalitekniikka poikkeaa sekä materiaalikäsitykseltään että työstötavoiltaan voimakkaasti perinteisestä miniatyyrimaalauksesta, joten sen tekninen tarkastelu rajautuu tämän esityksen ulkopuolelle. Emalimaalauksen tyylliset ratkaisut vaikuttivat kuitenkin myös tavallisiin miniatyyriin. *Jean Toutin 1578–1644*.

<sup>16</sup> Cavalli-Björkman 1981, 26–37 ja 38–46; Foskett 1987, 147–149. *Charles Boit 1663–1727*.

<sup>17</sup> Aspelin 1896, 16.

<sup>18</sup> Cavalli-Björkman 1981, 53.

<sup>19</sup> Brennerin ylioppilasvuosista sekä työskentelystä piirtäjänä ja kaivertajana ks. Aspelin 1896, 14–38.

<sup>20</sup> Brennerin miniatyyrimaalauksurasta ks. Aspelin 1896, 39–57; Bonsdorff 1988, 298–299 ja 302; Cavalli-Björkman 1981, 52–59.

<sup>21</sup> *Grisaille*-miniatyyreillä tarkoitetaan yksivärisiä, joko piirtäen tai sävymaalauksena toteutettuja pieniä teoksia. Näiden kuvien suhde perinteiseen miniatyyritekniikkaan on riippuvainen käytetystä pohjamateriaalista ja maalaustekniikasta. *Grisaille*-tekniikasta ks. Cavalli-Björkman 1981, 59–64; Foskett 1987, 29 ja 134–144.

perinteistä miniatyyrimaalausta muodikkaammiksi. Hoviuran lisäksi taiteilijan tehtäväksi tuli uuden ruotsalaisen miniatyyrimaalarisukupolven kouluttaminen: Brennerin oppilaiksi mainitaan ainakin Richterin veljekset David ja Christian, jotka opettajansa kuoltua vuorollaan ottivat hänen paikkansa hovissa.<sup>22</sup> Olennaisia ovat myös Brennerin laaja-alaiset kirjalliset tutkimukset, joista kattavin *Thesaurus Nummorum Sueo-Gothirum* (1691) pitää sisällään hänen numismaattisen elämäntyönsä.<sup>23</sup>

Brennerin laaja-alaisuus ja kirjallinen toiminta sopivat hyvin miniatyyritaiteilijan ammattikuvaan, jota aikalaislähteissä luonnehdittiin käsitteellä *the Gentlemans Exercise*. Miniatyyrimaalarit eivät nähneet itseään minään rivitaiteilijoina, vaan hienostuneina asiantuntijoina, jotka hallitsivat sekä tekniset kysymykset että taideteorian. Korkeaan statukseen vaikutti materiaalien hinnakkuuden ohella työprosessin luonne – miniatyyrien maalaaminen oli siistiä eikä edellyttänyt suuria fyysisiä voimanponnistuksia. Tämä elitistisyys johti runsaan tutkielmanperinteen kehittymiseen miniatyyrimaalaustaiteen ympärille: taiteilijat halusivat jakaa teknistä tietouttaan ja luoda omaa taiteenlajiaan koskevaa teoriaa; samalla yläluokkaiset amatööriminiatyristit muodostivat oivallisen kohdeyleisön näille kirjoituksille.<sup>24</sup> Tutkimusten esikuvat haettiin italialaisesta traktaattiperinteestä. Englannissa Richard Haydocken vuonna 1587 tekemä käännös Gian Paolo Lomazzon *Trattato della pittura* -teoksesta tuli toimimaan esikuvana monelle maalaustekniikkaa käsittelevälle tutkimukselle; sen innoittamana esimerkiksi Hilliard kirjoitti oman esityksensä miniatyyrimaalauksesta joitakin vuosia myöhemmin. Tärkeä nimi on myös Henry Peacham, jonka kuvataiteen tekniikoita käsittelevät teokset (lähinnä 1620-luvulta) saivat laajan lukijakunnan.<sup>25</sup> Kaikkein kattavin miniatyyritekniikkaa käsittelevä teos on kuitenkin Edward Norgaten *Miniatura or the Arte of Limning* 1600-luvun alkupuolelta.<sup>26</sup>

Brennerin sijoittuminen miniatyyrimaalauksen traktaattiperinteeeseen on pohjoismaisesta näkökulmasta ainutlaatuinen: taiteilijan vuonna 1680 julkaisema miniatyyrivärejä käsittelevä pieni tutkielma *Nomenclatura et species colorum miniatiae picturae, Thet är Förteckning och Proff på Miniatur Färgår* on etelä- ja länsieurooppalaisessa mittapuussa varsin vaatimaton, mutta osoittaa Brennerin tiedostaneen miniatyyrimaalaukseen liittyvän teorianmuodostuksen perinteen. Myös Brennerin innoittajat olivat pitkälti samat kuin englantilaisilla kollegoilla: Taiteilijan kirjavalikoimaan<sup>27</sup> kuului niin Lomazzon alkukielinen teos<sup>28</sup> kuin koko joukko muutakin antiikin ja renessanssin taideteoriaa.<sup>29</sup> Lisäksi Brennerillä on ollut hallussaan Peachamin teos *The Compleat*

<sup>22</sup> Cavalli-Björkman 1981, 65–69.

<sup>23</sup> Brennerin urasta numismaattikkona ks. Aspelin 1896, 58–72 ja 88–107; Sarvas 1988, 300–301; Talvio 1994, 9–12.

<sup>24</sup> Miniatyyrimaalauksen sosiaalisesta statuksesta ks. esim. Foskett 1987, 50; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 4, 12–25, 95–96 ja 100–101 sekä viitteet 222, 223, 245 ja 263. *The Gentlemans Exercise* esiintyy mm. Henry Peachimin teoksen niminä, ks. Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 23.

<sup>25</sup> Edellisen lisäksi ks. Harley 1982, 1–14.

<sup>26</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 24–36.

<sup>27</sup> Brennerin jälkeensä jääneet kirjat luetteloitiin ja julkaistiin käsikirjoituksena hänen kuolemansa (1717) jälkeen otsikolla *Catalogus librorum Beati Assessoris Eliae Brenneri*. Luettelo käsittää yli 700 nimikettä, mikä on aikanaan ollut varsin huomattava määrä.

<sup>28</sup> *Catalogus librorum* [1717], 11 nro 8 *Trattato dell' arte della pittura, scoltura & architectura di Gio. Paolo Lomazzo 1585*.

<sup>29</sup> *Catalogus librorum* [1717], mm. s. 3 nro 21 *M. Vitruvii Policonis Architectura. Item Lexicon Vitruv. Bernaldini Baldi Urbinatis*; s. 8 nro 99 *Tratto della pittura di lionard da vinci da Rafaella du fresne 1651. Item Leon Battista Alberti della Pittura della statica*; s. 11 nro 9 *Le vite de' Pittori di Giorgio Vasari T. I. II. III.*; s. 11 nro 13 *Le vite de' Pittori, scultori & architetti moderni da Gio Pietro Bellori*; s. 16 nro 83 *Des principes de l'architecture, de la sculpture & de la peinture*.



*Gentleman*.<sup>30</sup> mikä osoittaa hänellä olleen myös suoria yhteyksiä anglosaksiseen kirjoitusperinteeseen.

## Materiaalit ja niiden työstäminen

Materiaalikäsitykseltään monipuolisina, mutta hankalasti tutkittavina taideteoksina miniatyyrit tarjoavat otollisen kasvualustan teknisille spekulatioille. Miniatyrien materiaaleja käsittelevä tutkimus nojautuu aikalaislähteiden ohella moniin oletuksiin sekä 'perimätietoon', jonka synnyn selvittäminen vaatisi aivan omanlaisensa kysymyksenasettelun. Vasta viime aikoina (luonnon)tieteelliset menetelmät ovat mahdollistaneet tarkemmat tekniset analyysit myös miniatyyrien suhteen, mutta kyseessä ovat pitkälti olleet yksittäistapaukset. Tietyt miniatyyrimaalauksen materiaaleihin liittyvät ongelmakohdat, kuten pohjamateriaalin tunnistaminen ja käytettyjen väriaineiden rajaaminen, ovat lähdekirjallisuudessa usein toistuvia. Aivan oman, lähinnä käytännön tasolla näkyvän hankaluutensa tuo kehystys: kehykset ovat usein kiinteitä, ja niiden aukaiseminen on erittäin vaikeaa ilman miniatyyrin vaurioittamista. Lisäksi hyvin säilynyt miniatyyri on usein kehukseensä tiukasti umpioitunut, eikä sen avaaminen pelkästään yleisestä mielenkiinnosta ole kovinkaan järkevää. Esimerkiksi Brennerin tuotantoa ajatellen ei ole odotettavissa mitään kattavaa teknistä analyysiä, joten silmämääräinen havainnointi ja kirjalliseen lähdeaineiston tarjoamiin oletuksiin turvautuminen ovat tällä hetkellä parhaat (ja ainoat) keinot miniatyyrien tarkastelemiseksi.<sup>31</sup>



Kuva 2. Elias Brenner, Tuntemattoman miehen muotokuva. 25x19 mm. Kansallismuseo, kuva Museovirasto / M. Haaverinen 2000.

### *Pohjamateriaali*

Brennerin miniatyyrien luettelotiedoissa pohjamateriaalin kohdalla voivat esiintyä sanat 'pergamentti', 'norsunluu' tai 'kortti', eli kaikki mahdolliset perinteisen miniatyyritekniikan piiriin hyväksytyt vaihtoehdot.<sup>32</sup> Useimpien teosten kohdalla pohjamateriaalia ei ole mainittu lainkaan – luultavasti siitä yksinkertaisesta syystä ettei sitä tiedetä.<sup>33</sup> Luettelotietoihin ja virallisiin arkistomerkintöihinkin (liite 1) on suhtauduttava varauksellisesti, sillä niiden alkuperä saattaa olla epäselvä.<sup>34</sup>

Epävarmuus pohjamateriaalin suhteen ilmenee ennen kaikkea pergamentin ja 'kortin' välillä. Ylivoimaisesti suurin osa Brennerin tuotannosta on maalattu jommallekummalle näistä materiaaleista, ja myös työt joiden pohjamateriaalia ei mainita, kuuluvat melko varmasti tähän ryhmään (lähemmin alempana). Perinteisessä 1500- ja 1600-lukujen miniatyyrimaalaustekniikassa maalauksen pohjana käytettiin erittäin ohut-

<sup>30</sup> Catalogus Librorum [1717], s.14 nro 60 *The compleat Gentleman bis Henry Placham*.

<sup>31</sup> Käsitökseni miniatyyreja koskevan teknisen tutkimuksen tilanteesta perustuu keskusteluun konservattori Maija Santalan kanssa 6.8.2000 sekä lähdeaineistoon kokonaisuudessaan. Tarkemmat viitteet jokaisen osa-alueen kohdalla erikseen.

<sup>32</sup> Colding 1953, 15; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 67; Rönnerstam 2000, 155.

<sup>33</sup> Aspelin 1896, 183–186; Carlander 1987, 16–17; *Miniatyyrit* 1983, luettelonumerot 64–67; Museoviraston arkisto, Brenner Elias.

<sup>34</sup> Colding 1953, 100 ja 110.



Kuva 3. Elias Brenner, Tuntemattoman miehen muotokuva (»Fleming»). 29x24 mm. Kansallismuseo, kuva Museovirasto / M. Haverinen 2000.

ta pergamenttia, *veliiniä*, joka oli valmistettu nuoren vasikan tai lampaan nahasta. Veliini tarvitsi pingottuakseen taustatuen, 'kortin'. Kortilla tarkoitettiin yksinkertaisesti jotain tarkoitukseen sopivaa ja tarpeeksi tukevaa kartonkimaista materiaalia, esimerkiksi tavallinen pelikortti täytti tehtävän mainiosti; myös puuta ja metallia tiedetään käytetyn. 1620-luvulta alkaen suosituiksi pohjiksi tulivat pöytäkirjan (*table-book*) lehdet, jotka olivat kovaa, kalkkipintaista materiaalia. Joidenkin taiteilijoiden, kuten Alexander Cooperin, on pitkään uskottu maalanneen myös suoraan pöytäkirjan lehdelle, mutta uudempi tutkimus on tällaisissa tapauksissa usein paljastanut päällyspergamentin olemassaolon.<sup>35</sup> Kasvitärkkelyksellä alustaan kiinnitetty pergamentti ja lopuksi jonkin eläimen hampaalla taustapuolelta kiillotettu kokonaisuus saattaa näyttää niin yhtenäiseltä, että eri kerroksia on vaikea erottaa.

Myös taustapuolelta näkyvän tukimateriaalin tunnistuksen helpous (esim. pelikortin kuvioiden esiintyminen maalauksen kääntöpuolella) voi johtaa maalauspuhjan varsinaisen materiaalin huomiotta jättämiseen. Kortin ja pergamentin välistä sekavuutta lisää vielä se tosiseikka, että valmista pohjaa (tuelle kiinnitettyä pergamenttia) saatettiin kokonaisuutena nimittää kortiksi.<sup>36</sup>

Miten sitten pitäisi suhtautua Brennerin miniatyyrien arkistolähteissä esiintyvään sanaan 'kortti' tai pohjamateriaalitietojen täydelliseen puuttumiseen? Kansainvälisten lähtökohtien perusteella voidaan olettaa, että useimmat miniatyyreistä sisältävät pergamentin, vaikka maininta siitä löytyykin vain kahden miniatyyrin kohdalta (teokset I, kuva 3, sekä XIV; jälkimmäinen attribuoitu Signacille). Tätä oletusta tukee myös miniatyyrien pieni koko, joka tosin voi pohjamateriaalin hinnakkuuden ohella olla myös tyylillinen valinta – pienet miniatyyrit olivat suosittuja läpi 1600-luvun, ja esimerkiksi Alexander Cooperin kaikki tunnetut teokset ovat hyvin pienikokoisia.<sup>37</sup> Ei ole kuitenkaan syytä uskoa kaikkien Brennerin miniatyyrien olevan veliinille maalattuja, sillä provinssialueilla (Britannian ulkopuolella) kartonkipohjia on todistettavasti käytetty. Nämä 'korttipohjat' ovat kuitenkin olleet taiteilijoiden kokonaistuotantoa ajatellen poikkeustapauksia.<sup>38</sup> Vaikka silmämääräisesti on mahdotonta suorittaa kattavaa erittelyä pergamentti- ja kartonkipohjien välillä, muutamat huomiot ovat paikallaan: Pergamentille maalattujen miniatyyrien värikerrokset ovat usein levittäytyneet tasaisesti ja pintarakenteessa voidaan havaita tiettyä pehmeyttä pohjan joustavuuden ja imevyyden vuoksi. Kartonkipohjista on vaikea sanoa mitään yleispätevää, mutta Brennerin kohdalla maalausjäljen terävyys ja myös joidenkin töiden viimeistelemättömyys voisivat kieliä halvemman materiaalin käytöstä.<sup>39</sup> Vaikka erilaiset pohjustukset ja pintakäsittelytavat vaikeuttavatkin havainnointia, oletan pintastruktuuriin ja maalaustekniikkaan vedoten, että ainakin *Tuntemattoman miehen muotokuva* (V, kuva 2) sekä *Naisen muotokuva* (XII, kuva 6) olisivat *Flemingin muotokuvan* (I, kuva 3) ohella pergamentille maalattuja, *Urban Hjärnen* (II) pohjana taas saattaisi olla kartonki.

<sup>35</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 67 sekä viitteet 63, 64 ja 67; Colding 1953, 110.

<sup>36</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 67–68 sekä viitteet 65 ja 66; Rönnerstam 2000, 157; Colding 1953, 100 ja 110.

<sup>37</sup> Foskett 1987, 108; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 62.

<sup>38</sup> Colding 1953, 110–111; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 135. Kartonkia (*pasteboard*) ei ole määritelty tarkemmin, ja se on luultavasti yleisnimitys mitä erilaisemmille paperi- ja pähviläaduille.

<sup>39</sup> Perustuu osittain keskusteluun konservaattori Maija Santalan kanssa 6.8.2000; viitettä seuraavat spekulatiot ovat omiani.

Norsunluupohjan erottaminen pergamentista on ainakin teoriassa helpompaa, sillä sileälle norsunluupinnalle maalatut värikerrokset näyttävät usein kuultavilta. Varsinkin varhaisimpien norsunluuminiatyrien maalaustavassa suosittiin kuitenkin vielä perinteisten pohjamateriaalien tehokeinoja, eikä tunnistaminen ole suinkaan itsestään selvää. Varovaisuus näkyikin museoiden arkistotiedoissa: Aspelin mainitsee Brenneriltä viisi norsunluulle maalattua teosta<sup>40</sup> – joista peräti neljä on mukana myös tässä otoksessa (VII, X, XI ja XIV) – mutta virallisesti yhdenkään pohjamateriaalia ei vahvisteta, lukuun ottamatta jo mainittua, nyttemmin Signacille attribuoitua 'omakuvaa' (XIV), jonka pohjamateriaaliksi nimetään museolähteissä pergamentti. Jäljelle jääneissä tapauksissakin norsunluu on ongelmallinen, sillä materiaalin käyttöönotto tapahtui Brennerin uran ajoittumiseen nähden varsin myöhään: Italialainen Rosalba Carriera maalasi ensimmäiset norsunluuminiatyrit 1690-luvun lopussa, ja Englannista ensimmäinen maininta norsunluusta miniatyyrin pohjana on vuodelta 1707. Skandinaviaan keksintö tuli viiveellä, eikä se saanut osakseen niin ehdotonta suosiota kuin Länsi- ja Etelä-Euroopassa; Tanskassa norsunluun käyttöönotto ajoitetaan 1720-luvun paikkeille, mutta yleisesti materiaalia alettiin hyödyntää Pohjoismaissa vasta 1740-luvulla.<sup>41</sup> Tässä valossa näyttääkin varsin kummalliselta, että useissa lähteissä Brennerin ilmoitetaan maalanneen ensimmäisen norsunluuteoksensa, *grisaille*-tekniikalla toteutetun omakuvansa, jo vuonna 1677!<sup>42</sup> Tämä olisi mullistava tapaus miniatyyrimaalauksen historian kannalta. Brenner kuoli vuonna 1717, joten on aiheellisempaa pohtia, ehtikö hän ylipäänsä maalata yhtään norsunluusta teosta. Jos Aspelinin luettelon materiaalitietoihin on hiukkaakaan luottamista,<sup>43</sup> voidaan esittää muutamia varauksia: Norsunluiset miniatyyrit edustaisivat ehdottomasti Brennerin myöhäiskauden töitä ja olisivat poikkeuksellisia kokonaistuotantoon nähden. Ne kuuluisivat myös ensimmäisten Skandinaviassa maalattujen norsunluuminiatyrien joukkoon.

Brennerin miniatyyreista kantasormukseen kiinnitetty kaksoismuotokuva (X ja XI, kuva 5) vaikuttaa eniten norsunluiselta; maalaustapa, pieni koko ja korumainen muoto tukevat norsunluun käyttöä.<sup>44</sup> Varhaisimmat norsunluupohjat olivat paksuja,<sup>45</sup> joten luultavasti eri muotokuvat on maalattu saman norsunluualustan eri puolille – kallis materiaali on haluttu hyödyntää mahdollisimman tarkkaan. *Tuntemattoman miehen muotokuvassa* (VII), jonka Aspelin myöskin mainitsee norsunluiseksi, pohja sen sijaan näyttää yllättävän ohuelta. Tämä voidaan havaita helposti, sillä maalauksen muoto ei täsmää kehyksen kanssa, vaan pohjamateriaalin reuna on jäänyt näkyviin vasemmassa yläkulmassa. Vaikka pitkittäin norsunluusta leikattuja levyjä pystyttiinkin 1700-luvun kuluessa ohentamaan tuntuvasti, olisi Brenner tuskin ehtinyt tällaiselle pohjalle maalaamaan. Ehkä kyseinen teos onkin norsunluun sijasta maalattu kiiltäväpintaiselle kartongille, mutta tällöin reunan ja kehyksen yhteensopimattomuus näyttäisi kummallisesta, sillä pahvisen alustan muotoa olisi ollut helppo korjailla leikkauk-

<sup>40</sup> Aspelin 1896, 183–186, luettelonumerot 2, 7 ja 32–35.

<sup>41</sup> Colding 1997, 46–53 ja 137–138; Foskett 1987, 162; Rönnerstam 2000, 159. Maalauskoristeltua norsunluuta esiintyy Italiassa jo aikaisemminkin, etenkin rasioiden muodossa, mutta irralliset norsunluuminiatyrit tulevat käyttöön vasta mainittuina ajankohtina.

<sup>42</sup> Voimakkaimmillaan väite esiintyy lähteessä Cavalli-Björkman 1981, 53 ja 58; ks. myös Aspelin 1896, 50. Teoksen attribuointi on hyvin hatara, ja jo Aspelinkin esittää varauksen sen aitoudesta.

<sup>43</sup> Colding pitää Aspelinin Brennerin teoksista esittämiä norsunluuväittämiä mahdottomina; Kaarle XI:n muotokuvan kohdalla (Aspelinin luettelossa numerolla 2) pohjan on teknisissä tutkimuksissa todettu olevan kokonaisuudessaan pergamenttia; ks. Colding 1953, 124.

<sup>44</sup> Konservaaattori Maija Santalan mielestä pohjamateriaali vaikuttaa norsunluulta, keskustelu 6.8.2000.

<sup>45</sup> Rönnerstam 2000, 159.



Kuva 4. Elias Brenner, Östen Pihlin muotokuva. 30x25 mm. Kansallismuseo, kuva Museovirasto / Markku Haverinen 2000. Miniatuurissa näkyvät kos-teudet aiheuttamat vauriot. Huokoiset materiaalit ja vesiliukoinen maalaustekniikka ovat herkkiä kos-teudelle.

sen epäonnistuttua. Norsunluisen alustan kanssa leikkaaminen oli hankalampaa, mutta silti pohjan lopulliseen muotoon saattaminen saatettiin suorittaa vasta maalauksen valmistuttua.<sup>46</sup> Jos teos on maalattu norsunluulle, kuten epäonnistunut leikkaus antaisi olettaa, on harkittava ainakin kahta mahdollisuutta: Ruotsissa on oltu varsin edistyskellisiä norsunluun käsittelyn suhteen, tai maalaus ei ole lainkaan Brennerin tekemä. Jälkimmäistä vaihtoehtoa tukee se tosiseikka, että työ on varsin kookas Brennerin maalaamaksi.

### *Pigmentit ja sideaineet*

Brennerin väripaletti toistuu varsin yhtenäisen oloisena miniatyyristä toiseen: kirpeät okrat, siniset ja punaiset hehkuvat lähes puhtaina pehmeitä ruskeita ja harmaita taustoja vasten. Osuutensa väriinkäytön valikoitumiseen lienee myös ajan muodilla, sillä näkyvimmit sävyt tulevat esiin vaatetuksessa. Brennerin väriinkäyttöä tarkasteltaessa ei kuitenkaan tarvitse tukeutua pelkkiin havaintoihin, sillä jo mainitussa tutkielmassaan *Nomenclatura et species colorum minitae picturae, Thet är Förteckning och Proff på Miniatur Färgår* (1680) taiteilija esittelee kolmekymmentä miniatyyrimaalaukseen soveltuvaa pigmenttiä ja väriainetta<sup>47</sup> latinaksi, ranskaksi ja ruotsiksi pienellä latinankielisellä esipuheella varustettuna (liite). Ei ole mitään syytä epäillä, etteikö kyseessä olisi Brennerin oma väripaletti, tai ainakin pigmentit, joista hänellä oli omakohtaista kokemusta. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa jokaisesta väriaineesta onkin vahvistukseksi ja esimerkiksi maalattu näyte kunkin nimen kohdalle.<sup>48</sup> Syy siihen, että Brenner valitsi pienen traktaattinsa aiheeksi juuri pigmentit, oli sama kuin Edvard Norgatella joitakin vuosikymmeniä aikaisemmin:

*To proceed then you must know that there is nothig more requisite in this excellent Art (next after the Study of Designe and Drawing which worthily takes up the first and principall place and whereof it is not now my part nore purpose to speake) Then is the true order and manner of the Colours...*<sup>49</sup>

Värienkäytön vaatiman erikoisosaamisen painottaminen piirustustaidon ohella on samaan tapaan – tosin latinan sanakääntein – todettu myös Brennerin tutkielmassa, eikä se suinkaan ole ainoa yhdenmukaisuus. Yleensäkin väritraktaattien keskiajalta juontavaan traditioon kuuluu pigmenttien esittäminen luettelomaisessa muodossa, usein vielä tutkielman alkulehdillä. Lähestulkoon aina luetteloa seurasi selittävä osa, jossa paneuduttiin pigmenttien valmistamiseen ja työstämiseen, kuvailtiin niiden ominaisuuksia ja esitettiin väriteorioita.<sup>50</sup> On siis mahdollista, että Brenner on ajatellut

<sup>46</sup> Rönnerstam 2000, 159–160.

<sup>47</sup> Käytän termejä 'pigmentti' ja 'väriaine' osittain synonyymeina, koska suomenkielessä niiden merkityseroa ei korosteta (vrt. engl. *pigment* ja *dyestuff*). Ankarammassa katsantotavassa pigmentti viittaa kuitenkin kiinteään 'värijauheeseen', väriaine puolestaan on liukoisessa muodossa.

<sup>48</sup> Kuva alkuperäisestä luettelosivusta, ks. Cavalli-Björkman 1981, 13.

<sup>49</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 58–59.

<sup>50</sup> Harley 1982, 1–14.

luetteloaan alkuna suuremmalle kokonaisuudelle.<sup>51</sup> Joka tapauksessa hän on selvästikin tuntenut väritutkielmien perinteen ja hyödyntänyt sitä omassa teoksessaan. Brennerin käyttämiä lähteitä ei tässä yhteydessä voida määritellä varmasti, sillä tämänlaatuinen tutkimusperinne oli varsin kansainvälistä tuon ajan eurooppalaisessa mittapuussa, ja käsikirjoitusten erilaiset kopiot ja muunnokset ylittivät helposti kielirajojakin.<sup>52</sup> Koska Britanniaa kuitenkin voidaan pitää miniatyyrimaalauksen keskusalueena ja Norgaten teosta kattavimpana aikalaislähteenä miniatyyritekniikkaan, olen katsonut *Miniatura or the Art of Limning* -teoksen voivan yleisellä tasolla edustaa sitä kansainvälistä traditiota, johon Brenner omassa tutkielmassaan nojautui. Lisäksi Jeffrey M. Mullerin ja Jim Murrellin 1990-luvulla Norgaten käsikirjoituksesta toimittama ja selittämä versio ottaa laajasti huomioon myös koko miniatyyritrakteattien perinteen, esimerkiksi Nicholas Hilliardin varhaisempi tutkielma tulee melko kattavasti esille sen selitysosissa. Ja tietysti on muistettava, että Brennerin kirjahyllyyn sisällytynyt Henry Peachamin teos osoittaa hänen ainakin jossain määrin tunteneen myös englantilaisen kirjoitusperinteen.

Kansainvälisenä sanan todellisessa merkityksessä voidaan kuitenkin pitää pigmenteillä tapahtunutta kaupankäyntiä, sillä väriaineita tuotiin Euroopan eri kolkkien ohella Itä-Aasiasta ja Amerikasta saakka. Keinottelukaan ei ollut harvinaista: epärehelliset kauppiat saattoivat myydä epäpuhtaita tai väärää pigmenttejä aitona tavarana. Huijausten sekä värien lukuisten rinnakkais- ja triviaalinimien vuoksi taiteilijat eivät aina tienheet, mitä pigmenttiä he todellisuudessa käyttivät.<sup>53</sup> On siis tarkennettava, että Brennerin luettelo ei ole mikään tieteellinen totuus miniatyyreissä käytetyistä pigmenteistä, vaan ennemminkin se viittaa väriaineisiin, joita taiteilija itse uskoi käyttäneensä. Osoituksena tästä ovat jotkin Brennerin listassa esiintyvät päällekkäisyydet, eli sama pigmentti on luetteloitu kahdesti eri nimellä, tai erikieliset nimitykset ovat ristiriidassa keskenään. Jotkut pigmenteistä jäävät myös tulkinnanvaraisiksi; luultavasti tällöin on käytetty jotain harvinaista rinnakkaisnimitystä. Seuraavaksi tarkastelen lyhyesti Brennerin listaamia pigmenttejä tarkoitukseni määrittellä ne vakiintuneimmalla suomenkielisellä nimikkeellä,<sup>54</sup> ja lisäksi mainitsen jotain niiden luonteesta miniatyyrimaalustekniikkaa ajatellen.

Sekä Norgaten että Brennerin luetteloiden alussa olevat valkoiset pigmentit tarjoavat kuvaavan esimerkin nimitysten ongelmallisuudesta: Norgatella *ceruse* ja lyijyvalkoinen (*white lead*) on merkitty erillisiksi pigmenteiksi,<sup>55</sup> kun taas Brenner käyttää nimityksiä synonyymeinä (liite 2, pigmentti nro 1).<sup>56</sup> Näiden kahden pigmentin välinen suhde on vähintäänkin epäselvä, mutta yleensä lyijyvalkoinen oli koostumuksel-

---

<sup>51</sup> Brennerin taipumus suurisuuntaisiin hankkeisiin näkyy numismaattisen teoksen *Thesaurus Nummorumin* työstämisessä; teoksen oli määrä olla kattava esitys Ruotsin rahakehityksestä. Ks. Aspelin 1896, 58–72; Sarvas 1988, 300–301.

<sup>52</sup> Ks. viitteet 26–28.

<sup>53</sup> Harley 1982, 3 ja 29–32; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viitteet 13 ja 15.

<sup>54</sup> Tekstin luettavuuden säilymiseksi olen sijoittanut pigmentikohtaiset perustelut alaviitteisiin; ilmiselvissä tapauksissa niitä ei lainkaan esitetä. Tilan säästämiseksi pigmentteihin ei myöskään viitata nimellä, vaan luetteloon lisäämilläni numeroilla (liite 2), jotka ovat suluissa tekstin sisällä. Pigmenttien kirjoitusasuissa on käytetty kolmenlaista tapaa: kursivoitu sana viittaa vieraskieliseen nimeen sellaisenaan, tavallinen tekstiasu vakiintuneeseen suomenkieliseen nimitykseen ja lainausmerkeissä oleva nimitys epäviralliseen, usein sanatarkkaan suomennokseen. Lähdekirjallisuus painottuu historialliseen suuntaan (pigmenttejä käsitteleviä käsikirjoituksia ja traktaatteja tulkitsevat ja selittävät teokset). Suomenkielisten nimien kohdalla läälähteenä ovat toimineet Knuutinen 1997 sekä kemisti Ulla Knuutisen suullisesti antamat kommentit.

<sup>55</sup> Norgate [d.1650] – Muller & Murrell 1997, 59; Merrifield 1967, cl–cli.

<sup>56</sup> Lat. *Cerufsa*, ransk. *De Ceruse*, ruots. *Blywhit*.

taan suhteellisen vakiolaatuista, kun taas *ceruse*-nimikkeen alle saatettiin sisällyttää hyvinkin erityyppisiä valkoisia. Mielenkiintoinen on myös Brennerin kolmantena rinnakkaisnimityksenä käyttämä 'espanjanvalkoinen',<sup>57</sup> joka rinnastetaan joskus *ceruseen* mutta harvemmin lyijyvalkoiseen.<sup>58</sup> Tässä tapauksessa nimityksiä olennaisempaa on kuitenkin valkoisten pigmenttien lukumäärä – sekä Norgaten että Brennerin luettelossa mainitaan kaksi valkoista. Teknisissä tutkimuksissa on voitu osoittaa miniatyyrimaalareiden käyttäneen yleensä kahta erilaista valkoista pigmenttiä, joista toinen sisältää runsaasti lyijyä ja toinen on joko lyijytön tai vähälyijyinen. Viimeksi mainittua käytettiin figuurin kasvoissa, joiden ei missään tapauksessa haluttu tummuvan niin kuin lyijyvalkoisella maalatuille alueille usein tapahtui. Tästä harmillisesta ominaisuudestaan huolimatta lyijyvalkoista suosittiin sen erinomaisen peittävyiden ja levitettävyyden vuoksi.<sup>59</sup> Brennerin tutkielman ensimmäinen nimike tarkoittaa siis melko varmasti lyijyvalkoista, kun taas toinen valkoinen (2) lienee jokin lyijytön maaperästä saatava pigmentti. Sen koostumuksesta ei voida sanoa mitään tarkempaa; se esiintyy luettelossa epätarkalla triviaalinimellä.<sup>60</sup>

Punaisia pigmenttejä ja väriaineita Brennerin luettelossa on peräti kahdeksan. Selvimmin tunnistettavia ovat sinooperi eli *vermillon* (5) sekä miniatyyrimaalaukseen jo etymologiansa puolesta liittyvä mönjä (6);<sup>61</sup> molempien värisävy on oranssinpunainen. Norgaten listasta *vermillon* on jätetty pois, sillä sitä pidettiin perinteiseen miniatyyritekniikkaan liian peittävänä ja karkearakeisena.<sup>62</sup> Orgaanisia punaisista luettelossa esiintyvät 'lohikäärmeen verenä' tunnettu luonnonhartsit (7)<sup>63</sup> sekä kaksi 'lakkapunaisiksi' luokiteltavaa väriainetta, karmiininpunainen (3) sekä 'Firenzen lakka' (4).<sup>64</sup> 'Lohikäärmeen verta' sekä erilaisia 'lakkoja' käytettiin erityisesti laseeraavia kerroksia maalattaessa, ja sinivoittoisen, kuultavan sävyensä ansiosta ne soveltuivat hyvin ihomaalaukseen (*fleshpainting*).<sup>65</sup> Brennerin luettelon kolme viimeistä punaista (8, 9 ja 10) ovat kaikki maaperästä saatavia raudan oksideja.<sup>66</sup> joiden sävyerot vaihtelevat murretuista kellanpunaisista ruskeisiin koostumukseen sisältyvien liitännäisaineiden ja käsittelyprosessin mukaan.<sup>67</sup> Kokonaisuutena Brennerin mainitsemissa punaisissa pigmenteissa on suuria eroja saatavuuden ja hinnan suhteen: maapigmentit

<sup>57</sup> Ransk. *Le Blanc d'Espagne*

<sup>58</sup> Norgate [d.1650] – Muller & Murrell 1997, viite 15.

<sup>59</sup> Ks. edellinen; Harley 1981, 171–172.

<sup>60</sup> Ransk. *ardoise* ja ruots. *schifer* (*skiffer*) viittaavat liuskekiveen. Pigmentti ei kuitenkaan välttämättä ole kalkkipohjainen, ks. Norgate [d.1650] – Muller & Murrell 1997, viite 15. Eräässä ruotsalaislähteessä *Schiferwhit* mainitaan huippulaatuiseksi lyijyvalkoiseksi, ks. Bethuns 1727 – Lindberg 1994, 65.

<sup>61</sup> *Minium* (lat.) tarkoittaa käsikirjoitusten kuvituksessa käytettyä punaista raitapigmenttiä, mönjää; termillä *miniature* viitattiin sekä itse kuviin että niiden maalaamiseen. Colding 1953, 9–19.

<sup>62</sup> Harley 1982, 123 ja 125–128; West FitzHugh 1986, 109–115; Gettens & Feller & Chase 1993, 159–163.

<sup>63</sup> Harley 1982, 146.

<sup>64</sup> Engl. *red lakes*. 'Lakkapunaisilla' voidaan tarkoittaa kaikkia substraattipohjaisia eläin- ja kasvipöytä punaisia, joiden täsmällisen koostumuksen selvittäminen on hyvin epävarmalla pohjalla. 'Firenzen lakka' -nimitys esiintyy kuitenkin yleisesti käsikirjoituksissa. Ks. esim. Harley 1982, 131–146; Merrifield 1967, clxxiii–clxxxiv.

<sup>65</sup> Norgate [d.1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 20; Harley 1982, 146.

<sup>66</sup> Maapunaisten nimityksiin sisältyvien lukuisten variaatioiden (ks. seuraava viite) ja erikielisten nimien päällekkäisyyden vuoksi Brennerin pigmenttejä on tarpeetonta erotella tarkemmin, mutta jos pigmentteille halutaan antaa suomenkieliset nimet, ne voisivat luettelon mukaisessa järjestyksessä olla hematiitti tai 'verikivi' (viittaa enemmän varsinaiseen mineraaliin kuin pigmenttiin), poltettu okra sekä punamulta. Ks. esim. Merrifield 1967, clxx–clxxi; suomenkielisistä nimistä Knuutinen 1997, 47–54.

<sup>67</sup> Ks. esim. Harley 1982, 119–120; Knuutinen 1997, 47–49 ja 54.



saattoivat olla jopa paikallista tuotantoa, kun taas hienoimmat 'lakat' listattiin arvokaimpien väriaineiden joukkoon.<sup>68</sup>

Pigmenteistä kallein oli kuitenkin *lapis lazulista* valmistettu ultramariini (11),<sup>69</sup> ja onkin luultavaa, ettei Brenner ole sitä kovinkaan runsaasti käyttänyt.<sup>70</sup> Usein ultramariinin tilalle valittiin toista luonnonkivestä saatavaa pigmenttiä, atsuriittia (12), joka on sävyltään hieman vihreämpää.<sup>71</sup> Kolmas sininen Brennerin listassa on kasvipiperäinen indigo (13). Se on mainittu sekä Hilliardin että Peachamin (ei kuitenkaan enää Norgaten) värivalikoimassa, ja miniatyyrimaalauksessa sitä käytettiin kasvojen varjostusvärinä.<sup>72</sup> Hilliardin ja Norgaten sinisiin nähden huomio kiinnittyy hinnaltaan melko edullisen smaltin puuttumiseen Brennerin luettelosta, mikä on kuitenkin käytännön kannalta varsin ymmärrettävää, sillä karkearakeisena ja vaikeasti muokattavana pigmenttinä smalti ei kovin hyvin soveltunut miniatyyrimaalaukseen.<sup>73</sup> 1600-luvun ja 1700-luvun alun taiteilijathan eivät ostaneet värejään maalausvalmiina, vaan kiinteässä muodossa myytävät pigmentit oli osattava itse työstää tarkoitukseen sopivaksi. Pigmenttejä käsiteltiin joko hiertämällä tai pesemällä (tai sekä että) riippuen siitä, mikä toi niiden intensiteetin parhaiten esille. Hiertämisellä tarkoitetaan kiinteän pigmentin hienontamista yhdessä veden kanssa (vesiliukoisuuteen perustuvat maalaus-tekniikat), mikä yleensä tapahtui kivisellä hiertimellä niinikään kivistä alustaa vasten. Pesemisessä pigmentti puolestaan asetetaan vettä sisältävään astiaan, jolloin eri karkeus- tai puhtausasteita edustavat partikkelit saostuvat eri tasoihin ja niiden erottaminen on helpompaa. Hiertämisen tai pesemisen jälkeen nestemäisiin väreihin lisättiin sideainetta, jolloin ne saivat jähmeämmän muodon. Miniatyyrimaalauksessa sideaineena käytettiin joko arabikumia tai munanvalkuaista, ja lisäksi väriseokseen lisättiin parantteja – kuten sokeria tai korvavaikkua – joiden tehtävänä oli sitoa kosteutta tasaisesti ja estää väripinnan halkeilu. Se mitä työstötapoja ja sideaineita käytettiin, oli pigmenttikohtaista. Esimerkiksi juuri smalti oli jätettävä karkearakeiseksi, sillä liiallinen hiertäminen vähensi sen intensiteettiä, kun taas ultramariinia ja atsuriittia oli työstettävä mahdollisimman kauan.<sup>74</sup>

Malakiitti (14), joka on Brennerin vihreistä ensimmäisenä, muistuttaa koostumukseltaan ja työstötavoiltaan paljolti atsuriittia. Sen värisävy voi vaihdella kylmistä vaaleanvihreistä aina kirkkaaseen ruohonvihreään.<sup>75</sup> Seuraavana olevat kaksi espanjanvihreän eli verdigrisin muotoa eroavat toisistaan sekä koostumukseltaan että sävyltään; ensimmäisen 'neutraalin' espanjanvihreän (15) perussävy on tummanvihreä ja jälkimmäisen 'kristallisoituneen' muodon (16) sinivihertävä.<sup>76</sup> Jäljelläolevat vihreät ovat molemmat orgaanisia: 'Iris-vihreällä' (17) tarkoitetaan joko jonkin kurjenmieikka- tai liljalajin terälehdistä valmistettua väriainetta.<sup>77</sup> Termillä 'sappivihreä' (18) saatettiin yleisesti viitata kaikkiin kasvipiperäisiin vihreisiin, mutta useimmiten se

<sup>68</sup> Harley 1982, 120; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 63 ja viite 52.

<sup>69</sup> Ks. esim Harley, 43.

<sup>70</sup> Maija Santalan oletus, keskustelu 6.8.2000.

<sup>71</sup> Gettens & West FitzHugh 1993, 23–26.

<sup>72</sup> Harley 1982, 67–70.

<sup>73</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 34.

<sup>74</sup> Pigmenttien työstämisprosessista erityisesti miniatyyritekniikkaa ajatellen ks. Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 60–66 sekä viitteet 37, 41–51, 53 ja 58.

<sup>75</sup> Gettens & West FitzHugh 1993, 183–188.

<sup>76</sup> Kuhn 1993, 131–158.

<sup>77</sup> Lat. *foliorum gladioli* viittaa liljaan, ransk. ja ruots. *Iris* kurjenmieikkaan; väriaineen valmistuksessa mainitaan käytetyn molempia kasveja; ks. Harley 1982, 86; Merrifield 1967, ccxix.

merkitsee orapaatsaman marjoista valmistettua pigmenttiä, jota suositettiin sen ainutlaatuisen kellanvihertävän sävyn ansiosta.<sup>78</sup>

Brennerin keltaisten ryhmä näyttää varsin monilukuiselta, mutta lähempi tarkastelu paljastaa siihen kuuluvan monia ennemminkin ruskeiksi luokiteltavia pigmenttejä. Ruskeiden merkitseminen omaksi ryhmäkseen oli kuitenkin 1600-luvulla vielä melko uutta: Norgate käytti jo termiä, mutta esimerkiksi Hilliardilla seitsemännen ryhmän muodostivat ruskeiden sijasta 'purppurat'.<sup>79</sup> Brenner on kuitenkin päätenyt poistamaan yhden ryhmän kokonaan ja jakamaan ruskeat värit osittain punaisten (ks. maavärit) ja keltaisten kesken. Keltaisista ensimmäinen on sävyltään usein oranssiin viihtävä lyijykeltainen eli *massicot* (19).<sup>80</sup> Ruskeita maavärejä (26, 27) lukuunottamatta luetteloon sisältyy lyijykeltaisen ohella kolme muuta epäorgaanista pigmenttiä: Orpimenttia (21) käytettiin vain harvoin sen epämiellyttävän hajun ja myrkyllisyyden vuoksi, eivätkä Hilliard ja Norgate pitäneet sitä miniatyyrimaalaukseen sopivana.<sup>81</sup> *Realgar* eli orpimentin oranssisempi, 'poltettu' muoto esiintyy myöskin Brennerin valikoimassa, joskin hieman hämäävällä nimikkeellä (24).<sup>82</sup> Keltaokra (23) puolestaan oli suosittu, sävykirjoltaan laaja peruspigmentti,<sup>83</sup> joka silmämääräisesti katsottuna näyttäisi olevan varsin hyvin edustettuna Brennerin miniatyyreissä. Organisia keltaisia Brenner mainitsee kolme: Kumigutta (20)<sup>84</sup> on *Garcinia*-sukuisten puiden kasvikumista saatava väriaine, ja 'sappikivellä' (25) tarkoitetaan nautaeläimen sapesta valmistettua, väryltään tummankeltaista pigmenttiä.<sup>85</sup> Jäljelläoleva kasviperäinen keltainen (22) viittaa miniatyyrimaalauksessa usein käytettyyn väriaineeseen, joka tunnettiin englanniksi nimikkeellä *pinke* tai *pink*. Nimitys ei kuitenkaan määrittele pigmentin koostumusta tarkemmin, sillä usein *pinkellä* tarkoitettiin jollain sopivalla kasvinesteellä värjättyä substraattia. Värisävy saattoi siten vaihdella paljonkin, mutta yleensä *pinkeä* ei käytetty sellaisenaan, vaan siitä sekoitettiin sinisen kanssa vihreää.<sup>86</sup>

Käsittelen Brennerin kaksi viimeistä 'keltaista' mustien joukossa, sillä ne ovat varsin tummia: umbra (26) on sävyltään puna- tai mustaruskea epäorgaaninen maaväri,<sup>87</sup> kun taas punertava kasselinruskea (27) on moniin maaperään viittaavista nimis-

<sup>78</sup> Harley 1982, 86–88; Merrifield 1967, ccxviii–ccxix.

<sup>79</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 14.

<sup>80</sup> Schramm & Hering 1989, 36; Knuutinen 1997, 68.

<sup>81</sup> Harley 1982, 93–94.

<sup>82</sup> *Sandaraca*-nimikettä (Brennerin *sandaracha*) on käsikirjoituksissa käytetty niin mönjästä, *massico*-tista kuin *realgar*-takin, ja nimi sekoittuu vielä helposti vernissoissa käytettyyn luonnonhartsiin, sandarakkiin. Ruotsinkielinen nimi *Ruschgult* viittaa kuitenkin *realgariin* (saks. Rüschegele, Rauschgelb), ja lisäksi mönjä ja *massicot* esiintyvät jo toisaalla Brennerin luettelossa. Nimityksistä ks. Merrifield 1967, clxiii; West FitzHugh 1997, 47.

<sup>83</sup> Ks. esim. Harley 1982, 89–91; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 18. Usein okran nimeen sisältyi jokin etuliite, joka viittasi joko värisävyyteen tai maantieteelliseen alueeseen, Brennerillä okra ilmenee kuitenkin yksinkertaisimmassa kirjoitusasussaan. Koska okra on kuitenkin sijoitettu keltaisten luettelossa heti ensimmäisten joukkoon (väriasteikko tummenee ruskeita maavärejä kohden), voidaan olettaa sen olevan sävyiltään melko vaaleaa ja lähempänä keltaista kuin ruskeaa.

<sup>84</sup> Winter 1997, 143–145.

<sup>85</sup> Harley 1982, 105. Ruots. *gallsteen* näyttäisi olevan suora käännös englannin *gallstone* tai saksan *gallstein* nimikkeestä.

<sup>86</sup> Doerner 1948, 46; Harley 1982, 107–114; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 23; Merrifield 1967, clxiv–clv. Saks. *Schuttgelb*, ransk. *stil de grain*. Englanniksi yleisemmin (modernimin) *yellow lakes*.

<sup>87</sup> Schramm & Hering 1989, 67; Knuutinen 1997, 113–114.

tään huolimatta orgaaninen pigmentti.<sup>88</sup> Mustista norsunluumusta (28)<sup>89</sup> oli suosittua vesiliukoisissa tekniikoissa syvän läpikuultavan sävynsä ansiosta. 1600-luvulla se sai haastajakseen 'intianmusteen' (29), joka oli ominaisuuksiltaan hyvin samankaltainen, mutta huomattavasti yksinkertaisempaa valmistaa. Vielä helppotekoisempaa oli kuitenkin orgaanisia yhdisteitä polttamalla valmistettu noki- tai lampumusta (30). Jokainen taiteilija pystyi valmistamaan sitä itsekkin, mutta ainakin Englannissa sitä tuotettiin myös teollisesti Skandinaviasta maahantuodusta tervasta.<sup>90</sup>

Brennerin väriluettelosta voidaan tehdä muutamia johtopäätöksiä. Ensinnäkin Brenner on selvästikin tutustunut vastaaviin, luultavasti monilta eri kielialueilta peräisin oleviin luetteloihin, ja hyödyntänyt niitä pigmenttien kirjoitusasujen ja erikielisten käännosten laatimisessa. Tarkempi lingvistinen ja hermeneuttinen tarkastelu pystyisi varmasti paljastamaan nimityksissä lukuisia aikakerrostumia sekä vaikutussuhteita muiden vastaavien käsikirjoitusten välillä. Yleisesti ottaen on kuitenkin helposti havaittavissa, että monien ruotsinkielisten pigmenttien kirjoitusasu näyttää vakiintumattomalta; joidenkin väriaineiden (3, 21) kohdalla Brenner on erilaisen kirjasintyylin avulla osoittanut epävarmuutensa käyttämistään ruotsalaisesta nimikkeestä. Erikielisten nimitysten välillä oleva epävarmuus ja harvinaisten triviaalinimien käyttö eivät kuitenkaan viittaa ammattitaidottomuuteen; niiden ilmeneminen tällaisissa luetteloissa on enemmän sääntö kuin poikkeus.<sup>91</sup>

Kiinnostava on myös Brennerin tutkielman sisällön suhde vastaavanlaisiin kirjoituksiin. Eniten kysymyksiä herättää hänen luettelossaan esiintyvä pigmenttien jaottelu kuuteen ryhmään, sillä niin Lomazzo, Hilliard kuin Norgatekin noudattavat traktaateissaan jo antiikista periytyvää käsitystä seitsemästä perusväristä.<sup>92</sup> Uskon Brennerin päätöksen jättää yksi väriyhmä pois ja jakaa nykyisin ruskeiksi luokiteltavat pigmentit keltaisten ja punaisten alle olevan käytännön sanelemaa: taiteilija ei ole tuntenut omakseen käsitettä 'ruskea', mutta ei ole myöskään halunnut käyttää mitään keinotekoisia määritelmää 'ylimääräisille' väreille, vaan on yhdistänyt ne muihin ryhmiin sopivimmaksi katsomallaan tavalla. Vaikka Brennerin luettelossa onkin vain kuusi ryhmää, se ei siis suinkaan merkitse, että pigmenttien lukumäärä olisi tavallista vähäisempi. Päinvastoin, kolmekymmentä väriainetta on suuri määrä verrattuna esimerkiksi Norgaten luettelon suositteluihin 24 pigmenttiin. Syy lukumäärien eroavaisuuksiin on selvä: monet Brennerin suosimista yleisistä, pääosin orgaanisista pigmenteistä on jätetty Norgaten listasta pois joko niiden heikkokestoisuuden tai miniatyyrimaalaukselle sopimattoman rahvaanomaisuuden vuoksi.<sup>93</sup> Brennerin pigmenttivalikoimassa näkyikin vielä pyrkimys keskiaikaisen kirjankuvitustaitteen suosimaan laajaan, sekoittamattomaan väripalettiin.<sup>94</sup> Esimerkiksi Hilliardin (Norgateen varhaisemmassa) listassa on enemmän yhtäläisyyksiä Brennerin väriskaalan kanssa, vaikka siinäkin ehdotetaan jo joidenkin pigmenttien käytön rajoittamista.<sup>95</sup> Itse asiassa myöskin

---

<sup>88</sup> Harley 1982, 149–150; Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 59 ja viite 29. Suomenkieliselle nimelle ei löydy 1600-luvun vieraskielisten nimitysten (engl. *Cologne earth*) kanssa korreloivaa nimitystä, kasselinruskea tai 'Van Dyckin ruskea' ovat myöhäisempää perua (engl. *Cassel earth*, *Vandyke brown*).

<sup>89</sup> Norsunluumustan ja tavallisen luumustan mahdollisista eroista ks. Merrifield 1967, ccxxvi–ccxxvii.

<sup>90</sup> Mustista kokonaisuudessaan ks. Harley 1982, 158–161.

<sup>91</sup> Käsikirjoitusten yleisluonteesta ks. Harley 1982, 1–15; Merrifield 1967, ccxxviii–ccxxix.

<sup>92</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 14.

<sup>93</sup> Ks. edellinen, viite 36.

<sup>94</sup> Colding 1953, 92–93.

<sup>95</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 36; ks. myös Merrifield 1967, cxlix–cl.

Brennerin luettelon esipuheeseen sisältyy vastaavanlainen formula: taiteilija kehottaa mineraalivärien suosimiseen kasviperäisten pigmenttien kustannuksella. Tämä on hämmästyttävää, koska luettelossa on heti perään kuitenkin mainittu lähestulkoon kaikki mahdolliset orgaaniset pigmentit, joista monet todellakin ovat hyvin heikkokestoisia.<sup>96</sup> Näyttääkin siltä, että Brenner on esipuheessa noudattanut useille väritraktaateille tyypillistä kaavaa sellaisenaan, kun taas väriluettelon pohjana on ollut omakohtainen kokemus.

### *Kehystys*

Miniatyyrit ovat kompakteja taide-esineitä, joissa kehystys muodostaa tärkeän osan kokonaisuudesta. Varhaisimmat miniatyristit olivat usein ammatiltaan kultaseppiä, joten kehysten valmistus saattoi kuulua luonnollisena osana työpanokseen.<sup>97</sup> Ei ollut myöskään harvinaista, että kultasepäntyön osuus koettiin itse maalausta tärkeämmäksi ja arvokkaammaksi; esimerkiksi Brennerin töitä kehystäneet Israel Carlsten, Engelbrecht Schröder ja Paul Wickman saivat palkkaa viisikymmenkertaisesti muotokuvan maallaneeseen taiteilijaan nähden. Osittain huikkeen eron selittävät palkkaan sisältyneet materiaalikustannukset, mutta kehystyksen ensisijaisuutta kuvaa hyvin se, että Brennerin valmiita teoksia tiedetään leikellyn varsin kovakouraisestikin maalauksen sovittamiseksi kehyksiin.<sup>98</sup> Yleensäkin kehystyksellä paitsi suojattiin taideteos myös pyrittiin vahvistamaan käsitystä miniatyrimaalauksesta taiteenlajina, jonka arvo oli teknisen taituruuden ohella sidottu materiaalien rahalliseen arvoon: kulta, hopea, jalokivet ja puolijalokivet sekä emalikoristelu ovat usein tavattuja 1500- ja 1600-luvun miniatyyreistä.<sup>99</sup> Peruskehystykseen kuului taustapuolelta usein umpinaisen kehyskotelon ohella muotokuvaa suojaava lasi.<sup>100</sup> Tätä perusmedaljonkia saatettiin täydentää erilaisilla lisäyksillä, joista ripustuslenkki ja kansi ovat tyypillisimpiä. Joskus yksittäinen miniatyyri laajeni käsittämään säilytysrasian, tai muotokuva kiinnitettiin osaksi erikoisempaa kokonaisuutta, kuten sormuksen tai nuuskarasian koristeeksi.<sup>101</sup>

Tämän tutkimuksen puitteissa tarkastelluista Brennerin miniatyyreistä suurin osa edustaa yksinkertaista kehystyssuuntausta, joka korvasi koristeellisemmat medaljongit 1600-luvun lopulla.<sup>102</sup> Ovaalinmuotoiset kehykset ovat useimmiten kullattua metallia (luultavasti hopeaa), ja päällyslasi<sup>103</sup> on joko sileä tai fasettimaisen hiontakoristelun reunustama. Hiontaa sisältävät lasit ja niiden yhteyteen kuuluvat kehykset ovat luultavasti alkuperäisiä (III, V, VIII), sillä Brennerin töiden päällysmateriaaliksi mainitaan usein vuorikristalli.<sup>104</sup> Sileän päällyslasin omaavat kehykset ovat puolestaan monen aikakauden tyyliin sopivia, joten on silmämääräisesti mahdotonta olla varma niiden alkuperäisyydestä. Vain yhden miniatyyrin tiedoissa on merkintä uudelleenke-

<sup>96</sup> Pigmenttien kestosta ks. Pappe 1993, 301–303.

<sup>97</sup> Foskett 1987, 32, 55, 66.

<sup>98</sup> Cavalli-Björkman 1981, 38 sekä 53 ja 56.

<sup>99</sup> Foskett 1987, 32–33.

<sup>100</sup> Foskett 1987, 35–36; Rönnerstam 2000, 160.

<sup>101</sup> Foskett 1987, 38–40.

<sup>102</sup> Foskett 1987, 33 ja 35.

<sup>103</sup> Termillä 'lasi' ei viitata materiaaliin, vaan se tarkoittaa yleisesti miniatyyrin päällä olevaa läpinäkyvää suojaa.

<sup>104</sup> Cavalli-Björkman 1981, 53 ja 56. Vuorikristallin ja tavallisen lasin eroista ja nimitysten ongelmallisuudesta ks. Rönnerstam 2000, 160.

Kuvat 5–6. Elias Brenner, Miehen muotokuva kantasormuksessa (19 x 15 mm), naisen muotokuva (30 x 24 mm). Sinebrychoffin taidemuseo, kuvat Kuvataiteen keskusarkisto / Joel Rosenberg 2001 sekä tuntematon kuvaaja n. 1920.



hystyksestä (VI), mutta myöskään *Urban Hjärnen muotokuvan* (II) messinkiraami kuperine laseineen ei vaikuta alkuperäiseltä. Hjärneä esittävän miniatyyrin kehyksessä – samoin kuin Sinebrychoffin museon *Naisen muotokuvassa* (XII, kuva 6) – ei ole lainkaan metallista, kiinteää takaosaa, vaan taustan muodostaa pahvinen tuki. Nämä miniatyyrit eivät siis enää ole medaljonkeja, vaan niitä on käsitelty pienten taulujen tapaan, jolloin miniatyyrien alkuperäiseen funktioon liittyvä esineellisyys on vähentynyt. Tämä käsittelytapa viittaaakin luultavasti myöhempään kehystykseen. Miniattyyrien uudelleenkehystysten syynä olivat joko muuttuneet tyylikäsitykset tai kehysten vaurioituminen, joka aiheutui usein medaljongin taitamattomasta avausyrityksestä.<sup>105</sup>

Brennerin miniatyyrien kehysten voidaan siis yleisesti ottaen sanoa olevan muodoltaan ja koristelultaan yksinkertaisia: pelkistettyyn kehykseen liittyy usein joko yläreunan ripustuslenkki tai takaosaan kiinnitetty kaksoishela. Otokseen sisältyy kuitenkin muutamia poikkeustapauksia, joista huomiota herättävin on kultaiseen kantasormukseen kiinnitetty kaksoismuotokuva (X ja XI, kuva 5). Sormus miniatyyrin ’kehystenä’ ei sinänsä ole harvinainen,<sup>106</sup> mutta vastaavasta kaksoismuotokuvasta en ole löytänyt tietoja. Omakuvan (XIV) kääntöpuolella on puolestaan emalitekniikalla toteutettu punainen ruusuke turkoosilla pohjalla – kuva-aihe oli suosittu Euroopassa 1600-luvun alussa,<sup>107</sup> joten muotokuvan tekoheikellä se lienee ollut jo hieman vanhanaikainen. Joidenkin medaljonkien takaosaan liittyy kirjoitusta tai kaiverruskoristelua (IV, IX ja XIII) jotka saattavat olla myös myöhempiä lisäyksiä.<sup>108</sup>

### Maalaustekniikka

Miniatyyrimaalarit maalasivat teoksensa useimmiten luonnon mukaan, eli kuvattava henkilö saattoi istua mallina pitkiäkin aikoja.<sup>109</sup> Norgaten teoksessa kuvattu maalausprosessi muodostuu kolmesta istunnosta: Ensimmäisellä kerralla kohteen ääriiviivat luonnostellaan vaaleanpunaisella tai -ruskealla sävyllä sekä aloitetaan kasvojen asenteittainen varjostus, joka etenee punaisista sävyistä sinisiin päättyen lopulta ruskeisiin ja mustiin. Myös hiusten yleissävy määritellään. Ensimmäinen vaihe vie yleensä kahdesta kolmeen tuntiin, kun taas seuraavaan ja pitkäkestoisimpaan istuntoon käytetään kaksinkertaisesti aikaa. Toiseen kertaan sisältyykin kasvonpiirteiden työstämisen

<sup>105</sup> Foskett 1987, 31; Rönnerstam 2000, 162.

<sup>106</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 62.

<sup>107</sup> Foskett 1987, 31, tukee ajoitusta Signacille.

<sup>108</sup> Foskett 1987, 40–42.

<sup>109</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 70, 71, 73.

jatkaminen sekä taustan maalaaminen. Usein melko tumman taustan lisäämisen jälkeen kasvot näyttävät kalpeilta – niiden varjostusta on siis jälleen syvennettävä. Lisäksi toisessa istunnossa maalataan vaatetus. Kolmas ja viimeinen vaihe on muutama tunnin mittainen; sen aikana maalaus viimeistellään. Ratkaisevat vedot, joilla taataan muotokuvan näköisyys ja sopusuhtaisuus, ovat ehdottoman tärkeitä. Kaikista viimeisimmäksi työstetään vaikuttavimmat yksityiskohdat, kuten korut ja jalokivet.<sup>110</sup>

Ei tietenkään voida tietää, onko Brenner työskennellyt edellä kuvatulla tavalla. Se on varsin epätodennäköistä, sillä Norgaten kuvaus luonnehti perinteisen englantilaisen koulukunnan – Hilliardin ja Oliverin – tekniikkaa,<sup>111</sup> kun taas Brenner sijoittuu jo myöhemmälle aikakaudelle. Lisäksi on muistettava Brennerin itseoppineisuus; hän ei luultavastikaan ollut tietoinen kaikista perinteiseen miniatyyrimaalaustekniikkaan liittyvistä 'säännöistä', joihin Norgaten prosessiehdotus nojautuu. Siitä huolimatta kuvauksessa on kaksi olennaista, varmasti jokaisen 1600-luvun miniatyyrimaalarin tekniikkaa luonnehtivaa piirrettä: miniatyyriteos toteutettiin useassa eri vaiheessa, ja maalauspinnan eri alueiden käsittelytapa vaihteli runsaasti – osittain hyödynnettiin kertamaalaustekniikkaa, kun taas paikoin eri kerroksia saattoi olla runsaastikin.

Kerrosten peittävyys eli se, kuinka paljon valkoista maalaamiseen käytettiin, oli yksi tärkeimmistä miniatyyrimaalaukseen liittyneistä 'säännöistä'. 1500-luvun lopun tekniikassa valkoista ei suosittu juuri lainkaan. Erikoisesti tämä käytäntö koski kasvomaalausta (*fleshpainting*): maalaaminen tapahtui vaalealle ihonväriselle pohjustukselle – *carnation*<sup>112</sup> – joka valmiissa työssä tuli edustamaan huippuvaloa. Tämän pohjustuksen päälle maalattiin useita laseraavia kerroksia; varjojen syventämisen täytyi tapahtua asteittaisesti, sillä liian tummia kohtia oli hankala poistaa. Valkoisen käyttö alkoi kuitenkin lisääntyä 1620-luvulla, mikä mahdollisti häivytystekniikan täysipainoisen hyödyntämisen värin levittyessä joustavammin. Myöhemmin samalla vuosisadalla valkoisen käyttö ja värien peittävyys vakiintuivat miniatyyritekniikan ominaispiirteiksi. *Carnation* muodosti tällöin keskisävyn, joka oli aikaisempaa pohjustusta tummempi ja usein myös ruskeampi.<sup>113</sup>

Brennerin miniatyyreissä *carnation* on usein huomattavan punasävyinen<sup>114</sup> (III, IV, VII, XIII): se näyttäisi muodostuvan valkoisen ja oranssinpunaisen sekoituksesta. Tätä punaista keskisävyä on varjostettu saman värisävyn tummemmalla variaatiolla, ja huippuvalot ovat puolestaan vaaleanpunertavia. Syvimmissä varjokohdissa on lisäksi käytetty sinisiä tai jopa mustia tehostuksia, mikä nostaa punakan ihonvärin entisestäänkin esille. Miniatyyrimaalauksista käsittelevässä tutkielmassaan Hilliard oli ehdottanut eri ihotyypeille sopivia värisekoituksia sen mukaan, oliko henkilö kalpea, kelmeä vai tummaihoisen; mitä tummemmaksi ihonväri muuttui, sitä enemmän punaista pääsävyä murrettiin keltaisilla ja sinisillä.<sup>115</sup> Brennerin voimakkaat punasävyt ovat mahdollisesti pohjoismaalaiselle ihotyypille havainnon mukaan kehitettyjä, mut-

<sup>110</sup> Ks. edellinen, 70–80.

<sup>111</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 21–22.

<sup>112</sup> Vaikka itse maalaustekniikka perustuikin kuultaviin väripintoihin, oli *carnation* peittävä; sen peruskomponentti oli valkoinen väriaine. Pohjustuksen peittävyyydestä johtuen värikerrosten ohuuden tai paksuuden havaitseminen on käytännössä vaikeaa. *Carnationin* koostumuksesta ks. Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 69.

<sup>113</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 68–70 sekä viitteet 71, 72 ja 74.

<sup>114</sup> Brennerin suosima ihonvärin punakkuus on helppoa havaita esimerkkiaineistosta, mutta laajemmassa yhteydessä sen ovat todenneet myös Aspelin ja Cavalli-Björkman. Ks. Aspelin 1896, 49; Cavalli-Björkman 1981, 56.

<sup>115</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 69.



ta enemmän uskon Pierre Sicnagin emaliminiatyryrien vaikutukseen. Voimakkaan vaaleanpunaiset, jopa imelät sävyt ovat tyypillisiä emalitekniikalla toteutettujen muotokuvien ihoalueille, ja usein valovaihtelut tuodaan esiin saman punaisen voimakkaamalla sävyllä sekä myös kuulailta sinisillä<sup>116</sup> – siis hyvin samaan tapaan kuin Brennerin teoksissa. Toisaalta taiteilijan tuotannosta löytyy myös ihonväriltään naturalistisempia teoksia (I, V, XII), joiden käsittelytapa viittaa enemmän perinteisen miniatyyritekniikan piirissä tapahtuneeseen muutokseen. Vielä kolmantena ryhmänä Brennerin ihonkäsittelyyn liittyen voidaan mainita miniatyyrit, joissa kasvojen väritys on lähestulkoon valkoinen (II, VIII, XIV). Näiden on joskus tulkittu olevan osittaisella grisaille-tekniikalla maalattuja miniatyyrejä, joissa väritystä on käytetty lähinnä taustan ja puvun korostamiseen.<sup>117</sup> Tämän otoksen perusteella kysymyksessä näyttäisi kuitenkin olevan ennemminkin tiettyjen sävyjen haalistuminen. Erityisesti kasvomaalauksessa käytettyjen orgaanisten punaisten haaleneminen on miniatyyreille tyypillinen ongelma.<sup>118</sup>

Ihonvärin punan ohella Brennerin kuvaamien henkilöiden asusteissa esiin tulevat kirkkaat siniset ja okrat voisivat viitata emalitekniikan vaikutukseen; niiden värikylläisyys saavuttaa monissa töissä emaliminiatyryrien intensiteetin. Sen sijaan taustaväriyksessä suosittu hillityt harmaat ja ruskeat olivat vakiintuneet englannissa jo 1600-luvun vaihteessa, ja ne ovat hyvin tyypillisiä kaikkien pohjoismaisten miniatyristien tuotannossa.<sup>119</sup> Metallivärejä Brenner ei juurikaan enää käyttänyt, ainoa viite siihen suuntaan on epämääräinen kultainen kiehkura *Taiteilijan omakuvan* (XIV) alalaidassa<sup>120</sup>. *Tuntemattoman miehen muotokuvassa* (VI) oleva haarniska ja *Naisen muotokuvan* (XII, kuva 6) helmikoru – molemmat motiiveja, joissa metallivärejä perinteisessä tekniikassa suosittiin<sup>121</sup> – on sen sijaan maalattu tavallisin pigmentein.

Sivellintekniikassaan Brenner on yhdistellyt monia eriaikaisia metodeja. Piirroksellinen käsittelytapa yhdistetään jo monesti mainittuun englantilaiseen koulukuntaan, esimerkiksi Hilliardin periaatteisiin kuului koko maalausprosessin läpivieminen ainoastaan siveltimen kärkeä käyttämällä.<sup>122</sup> Brennerin muotokuvissa runsas viivankäyttö tulee esiin etenkin hiusten kuvaamisessa: jokainen karva on vedetty huolellisesti erikseen (II, VII, VIII). Käsittelytavan kukoistusaika ajoittuu sata vuotta Brennerin uraa aikaisemmaksi, mutta hän on luultavasti omaksunut tavan piirustus- ja kaiverruskokemuksensa vaikutuksesta. Toinen perinteinen siveltimen kärjellä aikaansaatu, varsinkin kasvoissa suosittu tehostuskeino oli pistemaneeri, jota esiintyy runsaasti kaikissa tarkastelluissa miniatyyreissä. Kun tämä pilkutus alkaa ilmetä yhä systemaattisempana, voidaan puhua mannermaisella (ranskalais-saksalaisella) alueella 1700-luvun vaihteessa vallinneesta 'pointillismista'.<sup>123</sup> Siinä pistemaneerin käyttö nousi hallitsevaksi tekijäksi, ja esimerkiksi tausta saatettiin varjostaa hieman pohjaväriä tummemmilla pisteillä lähes kokonaan. Muutamissa Brennerin teoksissa on havaittavissa tämänkaltaista käsittelyä (VII, XIII). Piste ja viivamaneerin ohella Brenner on käyttänyt myös vapaampaa sivellintekniikkaa, jonka alkuperä yhdistetään usein Samuel Cooperin nimeen. Leveisiin, siveltimen lapetta käyttämällä aikaansaatuihin

<sup>116</sup> Emaliminiatyryrien tyylistä ks. Foskett 1987, 144–149 ja 156.

<sup>117</sup> Cavalli-Björkman 1981, 53 ja 56–59.

<sup>118</sup> Rönnerstam 2000, 161.

<sup>119</sup> Colding 1953, 120.

<sup>120</sup> Metallivärin käyttö tukee teoksen attribuointia Signacille.

<sup>121</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, 80 sekä viitteet 129–131 ja 135.

<sup>122</sup> Norgate [d. 1650] – Muller & Murrell 1997, viite 100.

<sup>123</sup> Colding 1953, 113; Foskett 1987, 151.

vetoihin yhdistyi valkoisen käytön tuntuva lisääntyminen, jolloin lähestyttiin öljyvärimalauksen tehokeinoja.<sup>124</sup> Tätä tekniikkaa Brenner on suosinut asusteiden maalaamisessa; varsinkin solmukkeissa (IV, V, VII) voidaan havaita voimakasta, jopa reliefimäistä pintakäsittelyä. Jotkut Brennerin teoksista (V, X, XI) lähestyvät tätä vapaampaa tekniikkaa myös kokonaisuudessaan: väripinnat ovat pehmeämpiä ja piirrokseellinen viiva on esimerkiksi hiusten käsittelyssä väistynyt taka-alalle.

Yleensä ottaen Brennerin tuotannossa näkyy monenlaisten maalaustyylien kirjo niin yksittäisen teoksen osa-alueiden kuin eri miniatyyrienkin välillä. Tyylliset eroavaisuudet selittyvät pitkälti useista lähteistä saatujen vaikutustekijöiden kautta, mutta oma osuutensa on varmasti myös eri laatuilla maalaus pohjilla. Jos Brenner todella on käyttänyt norsunluuta, joissain teoksissa esiintyvä liukuvampi sivellintekniikka tulee ymmärrettävämmäksi. Norsunluu ei nimittäin absorptiokyvyltään heikkona materiaalina kovin hyvin sovellu vesiväri tai guassitekniikkaan, vaan värit pyrkivät liukumaan kiiltävällä pinnalla.<sup>125</sup> Tätä ominaisuutta opittiin hyödyntämään vasta 1700-luvun loppupuolella, jolloin palattiin takaisin laseeraavaan tekniikkaan; huippuvalona käytettiin paljasta norsunluupintaa. Vuosisadan alun ensimmäiset norsunluuta käyttäneet taiteilijat eivät kuitenkaan vielä hyödyntäneet materiaalin valovoimaisuutta, vaan maalasivat entisenkaltaisella peittäväällä tekniikalla.<sup>126</sup>

\* \* \*

Brennerin ura sijoittui ajanjaksoon, jolloin miniatyyrimaalaus oli vielä varsin uusi tulokas ruotsalaisessa taide-elämässä. Samaan aikaan Keski-Euroopassa elettiin murroskautta; perinteisen 'englantilaisen koulukunnan' tekniikka ja materiaalioppi olivat väistymässä taka-alalle mannermaisten ja italialaisten innovaatioiden tieltä. Eriakaisista lähteistä omaksuttujen vaikutteiden sekä omatoimisen työskentelyn seuraukset yhdistyvätkin kiinnostavalla tavalla Brennerin teoksissa. Maantieteellinen sijainti keskusalueen ulkopuolella sekä samanaikainen tietoisuus miniatyyritaiteilijan asemaan liittyvistä vaatimuksista ovat avainasioita Brennerin teoksia tarkasteltaessa.

## Liite 1. Elias Brennerin miniatyyrit suomalaisissa kokoelmissa

Tähän luetteloon sisältyvät Brennerille attribuoituidut suomalaisista kokoelmista löytyvät miniatyyrit. Kaikki ovat muotokuvia. Teostiedot ovat virallisten arkistolähteiden mukaiset, lukuun ottamatta suluissa esiintyviä rinnakkaisnimiä, jotka löytyvät Eliel Aspelinin kuvaluettelossa<sup>127</sup> ja joita on myös paikoin käytetty tekstissä liiallisen yksitoikkoisuuden välttämiseksi.

- I Tunteaton mies («Fleming»). 29x24 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:54). Maalattu pergamentille, kullatun kehyksen taustapuolella kaksi leveää kiinnityshelaa. *Kuva 3.*
- II Urban Hjärne. 34x28 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:56). Messinkikehys, taustapuoli paperia; kevyesti pyöristytty lasi.
- III Niklas (Nils) Keder. 36x29 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:57). Kullattu hopeakehys, hiontakoristelun reunustama lasi. *Kuva 1.*

<sup>124</sup> Foskett 1987, 93–105.

<sup>125</sup> Rönnerstam 2000, 159–160.

<sup>126</sup> Foskett 1987, 162

<sup>127</sup> Aspelin 1896, 183–186.

- IV Tunteaton mies («Nuori mies»). 29x25 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:58). Silmukalla varustettu kullattu kehys, taustapuolella kirjoitusta.
- V Tunteaton mies («Nuori kavaljeeri»). 25x19 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:59). Kullatussa kehyksessä ripustussilmukan lisäksi kaksi leveää taustahelaa; lasin reunassa fasettihiontaa. *Kuva 2.*
- VI Tunteaton mies. 32x26 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:60). Kullattu, silmukalla varustettu hopeakehys, uudelleenkehystetty.<sup>128</sup>
- VII Tunteaton mies («Keski-ikäinen mies»). 35x29 mm. Suomen Kansallismuseo, Aspelin-Haapkyllän kokoelma (32100:62). Yksinkertainen hopeakehys.
- VIII Mattias Reinius. 30x24 mm. Suomen Kansallismuseo, Antellin kokoelma (6568:2). Ka-pea teräskehys, fasettihiottu lasi.
- IX Östen Pihl. Kullattu, silmukalla varustettu kehys. 30x25 mm. Suomen Kansallismuseo (33097:1). Kääntöpuolella kirjoitus »Ostanus Pihl natus Holmiae A:o 1669. Depictus ibidem A:o 1712 ab El. Br.». *Kuva 4.*
- X ja XI Kaksi miesmuotokuvaa. Kehystetty kantasormukseen. 19x15 mm. Sinebryhoffin taidemuseo (S-321–322). *Kuva 5.*
- XII Tunteaton nainen. 30x24 mm, kortti. Sinebryhoffin taidemuseo (S-212). *Kuva 6.*
- XIII Nicodemus Tessin nuorempi. 39x28 mm, kortti. Sinebryhoffin taidemuseo (S-456).
- XIV Pierre Signac: Omakuva (Elias Brenner: Nuori mies/omakuva). 22x19 mm, pergamentti. Sinebryhoffin taidemuseo (S-327). Omakuvan puku- ja peruukkimuoti tukee myöhäisempää ajoitusta 1660/70-luvulle, ja miniatyyri olisi siten paremmin attribuoitavissa Brennerille.

## Liite 2. Elias Brennerin väritutkielma

Lähde: Helsingin yliopiston kirjasto, Fennica-kokoelma.

### NOMENCLATURA ET SPECIES MINITAE PICTURAE, Thet är: Förteckning och Proff på MINIATUR färgår

Lectori Benevolo salutem

Qui picturae minitae artificium addiscere cupit, ipsi non modo neccessarium est frequens delineationis exercitium, sed operam insuper sedulam dabit, ut accurate queat discernere, cujus generis colores operii suo convenient, & quinam inutiles censeantur. Quapropter in gratiam atq; informationem eorum, qui memoratam differentiam non satis didicerunt, fimulq; lingvarum exoticarum ignari peregrinas colorum appellationes intelligere gestiunt, non modo triplici diverso idiomate, videlicet Latino, Gallico Sveticoq; colorum vocabula lineis vera atque infucata spesimina exhibui, quibus colores ipsa natura sua reiq; veritate sunt praediti. Observandum tamen hoc loco, quasdam colorum species, eorum praecipue, qui ex diversis fuccis confici solent, hic data opera esse omissas, quia plerasque elapso aliquo temporis spatio immutari plurimum & corrumpi certum est. Ut proinde in pictura miniata multo sit tutius, coloribus uti mineralibus iisq; bene praeparatis, quia huic quidem picturae generi maxime inserviunt, neq; vicissitudini adeo sunt obnoxii. Vale, mi lector, & hocce meum aliis inserviendi studium in meliorum partem accipe.\*

<sup>128</sup> Attribuointi epävarma. Museoviraston arkisto, inventaarionumero 32100:60.

\* Suomennos: Miniatyrimaalariksi aikovan ei ole ainoastaan välttämätöntä harjoitella piirustusta, vaan myöskin osata tarkoin erottaa, mitkä värit ovat sopivia ja mitkä puolestaan epäsoivia. Tämä väriluettelo on tehty värien käsittelyssä harjaantumattomia sekä lisäksi kielitaidottomia ajatellen; luettelo sisältää värien nimet latinaksi, ranskaksi ja ruotsiksi sekä näyteen jokaisesta erikseen. Kuitenkin on huomautettava, että monet varsinkin kasvipäriset väriaineet eivät ole suositeltavia, sillä ne ajan myötä muuttuvat ja vahingoittuvat. Sen tähden miniatyrimaalausessa on varmintä käyttää hyvälaatuisia mineraalivärejä, joiden kohdalla vastaava ongelma ei ole niin yleinen. (Aspelinia mukailten, ks. Aspelin 1896, 45)

NOMENCLATURA TRILINGUIS, ET GENUINA SPECIMINA COLORUM simplicium, quibus potissimum picturae minitae artifices uti solent, in gratiam hujus artis cultorum edita per El. Brenner Stockholmae A:1680. [aukeaman toisella sivulla, luettelon yläpuolella oleva teksti]

<b>ALBI</b>	<b>LES BLANCHES</b>	<b>WHITA</b>
1. Cerufsa	Le Blanc d'Espagne, ou de Ceruse	Blyhwit
2. Fiffile candidum	Le Blanc d'Ardoise	Schiferhwit
<b>RUBEI</b>	<b>LES ROUGES</b>	<b>RÖDA</b>
3. Carmefinus color	Le Carmin	Carmin
4. Lacca Florentina	la lacque de Florence	Florentiin lack
5. Cinnabaris	le Vermillon	Sinober
6. Minium	la Mine de plomb	Menia
7. Sangvis Draconis	le Sang de dragon	Drakeblodh
8. Hoematites	la sangvine	Blodsteen
9. Ochra ufta vel calcinata	l'Ocre calcinée	Brent Ocker
10. Rubrica	la Terre rouge	Brun Roth
<b>CAERULEI</b>	<b>LES BLEUES</b>	<b>BLÅ</b>
11. Ultramarinum, aut Cyprium	l'Outremer	Ultramariin blåt
12. Montanum	la Cendre d'Azur	Bergblåt
13. Indicum	l'Inde	Indie Blåt
<b>VIRIDES</b>	<b>LES VERTES</b>	<b>GRÖNA</b>
14. Chryfocolla	le verd de Montagne ou de terre	Bergh grönt
15. AERugo	le verd de gris	Spanst grönt
16. Crytallus viridis aeris	le verd de gris cristalicee	Distilerat spanst grönt
17. Succus foliorum gladioli	le verd d'Iris	Iris grönt
18. Succus viridis. F. Rhamni	le verd de Vessie	Safft grönt
<b>FLAVI</b>	<b>LES IAUNES</b>	<b>GULA</b>
19. Ochra plumbana	le Massicot	Bin gult
20. Gutta Gambae. f. Camboya	la Gomme Gutte	Gummi Gutta
21. Auripigmentum	l'Orpin	Auripigment
22. Color ex fucco foliorum betulae	le stil de grain	Schut gult
23. Ochra vulgaris, f. fil.	l'Ochre de rue	Ocker
24. Sandaracha	la Sandaraque	Rusch gult
25. Calculus fellis bubuli	la Pierre de fiel	Gallsteen
26. Umbra	la Terre d'Ombra	Umbra
27. Terra Colonienfis	la Terre de Cologne	Kölnist Iordh
<b>NIGRI</b>	<b>LES NOIRES</b>	<b>SWARTA</b>
28. Elephantinum	le Noir d'Ivoire	Benswart
29. Atramentum Indicum	l'Encre de Chine	Indianisft Blect
30. Atrum fuliginofum	le Noir d'Fumée	Rinswart

## LÄHTEET

### Painamattomat lähteet

- Helsingin yliopiston kirjasto, Fennica-kokoelma  
Brenner, Elias 1680. *Nomenclatura et species Minitae picturae*  
[Brenner 1717]. *Catalogus Librorum beati Assessoris Eliae Brenneri*  
Museoviraston arkisto  
Brenner, Elias  
Suullisia tietoja antanut  
Maija Santala, konservaattori, Sinebrychoffin taidemuseo. 6.8.2000.

### Painetut lähteet

- Aspelin, Eliel, 1896. Elias Brenner, tutkija ja taiteilija Kaarlein ajalta. Helsinki.  
Bethuns, Carl Isak 1727 – Lindberg, Åke 1994. *Målarhandbok*. Gävle.  
Bonsdorff, Bengt von, 1988. »Miniatyyrimaalaus – Elias Brenner». Teoksessa *Ars Suomen taide* 2. 2. p. Keuruu, 298–299, 302.  
Carlander, C. M., 1897. *Miniatyrmåleri i Sverige*. Stockholm.  
Cavalli-Björkman, Görel 1981. *Svenskt miniatyrmåleri*. Årsbok for Statens konstmuseer 28. Stockholm.  
Colding, Torben Holck, 1953. *Aspects of Miniature Painting, Its Origins and Development*. Copenhagen.  
– 1994. »Den tidiga elfenbensminiatyrer». Teoksessa *Europeiskt miniatyrmåleri i Nationalmuseum samlingar*. Toim. Magnus Olausson. En konstbok från Nationalmuseum. Stockholm, 46–53.  
Doerner, Max, 1948. *Maaliaineet ja niiden käyttö taidemaalauksessa*. Suom. Aune Lindström ja Oiva Talvitie. Helsinki.  
Foskett, Daphne, 1987. *Miniatures, Dictionary and Guide*. Repr. Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club.  
Harley, R. D., 1982. *Artists' Pigments c. 1600–1835, A Study in English Documentary Sources*. 2nd ed. Boston.  
Hearn, Karen (ed.), 1995. *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630*. Tate Gallery, Peterborough.  
Knuutinen, Ulla, 1997. *Pigmentit*. Espoon-Vantaan ammattikorkeakoulujen julkaisusarja. Helsinki.  
Kühn, Herman, 1993. »Verdigris and Copper Resinate». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2. Toim. Roy Ashok. The National Gallery of Art, Washington.  
Merrifield, Mary P., 1967. *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original Texts with English Translations*. Repr. 1990. Mineola, New York. (Originally London, 1849.)  
*Miniatyyrit*, 1983. Toim. Marja Supinen. Sinebrychoffin taidemuseo, Helsinki.  
Norgate, Edward (d. 1650), 1997. *Miniatura or the Art of Limning*. Edited, Introduced and Annotated by Jeffrey M. Muller & Jim Murrell. New Haven & London.  
Pappe, Bernd, 1993. »Werkstoffe und Techniken der Miniaturmalerei auf Elfenben». *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. Jahrgang 7/1993, heft 2, 261–310.  
Rutherford, J. Gettens & West FitzHugh, Elisabeth 1993. »Azurite and Blue Verditer» ja »Malachite and Green Verditer». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2. Toim. Roy Ashok. The National Gallery of Art, Washington, 183–202.  
Rutherford, J. Gettens & Feller, Robert L. & Chase, W. T. 1993, »Vermilion and Cinnabar». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2. Toim. Roy Ashok. The National Gallery of Art, Washington, 159–182.  
Rönnerstam, Cecilia, 2000. »European Portrait Miniatures, Introduction to Materials». Teoksessa *Conservation without Limits*. Toim. Riitta Koskivirta. IIC Nordic Group XV Congress. August 23.–26.2000, Helsinki, 155–163.  
Sarvas, Pekka, 1988. »Elias Brennerin Thesaurus Nummorum». Teoksessa *Ars Suomen taide* 2. 2. p. Keuruu, 300–301.

- Schramm, Hans-Peter & Hering, Bernd, 1989. *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*. Berlin.
- Talvio, Tuukka, 1994. *Tutkijoita, keräilijöitä ja lahjoittajia. Suomalaisia numismaattikkoja 1700–1917*. Suomen Numismaattisen Yhdistyksen julkaisu 4. Helsinki.
- West FitzHugh, Elisabeth, 1986. »Read Lead and Minium». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1. Toim. R. L. Feller. National Gallery of Art, Washington, 109–139.
- West FitzHugh, Elisabeth, 1997. »Orpiment and Realgar». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 3. Toim. E. West FitzHugh. National Gallery of Art, Washington, 47–79.
- Winter, John, 1997. »Gamboge». Teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 3. Toim. E. West FitzHugh. National Gallery of Art, Washington, 143–155.

## SUMMARY

### Elias Brenner as a representative of the miniature painting tradition

Elias Brenner (1647–1717) was a Finnish-born artist who pursued a career as a portrait miniaturist in the court of King Charles XI of Sweden. The present article discusses the materials and techniques of miniature painting with reference to works by Brenner in Finnish collections. In the late 17th century, miniature painting was still a new genre of the arts in the Nordic countries. An international comparison is provided by England, where miniature painting achieved national importance in the 16th century.

The materials of miniatures are difficult to study, and there are many uncertainties particularly concerning the structure of the support and the pigments that were used. Brenner's career came at a time when ivory was being launched as a support material alongside the traditional parchment (and card) supports. The source for the section on pigments is a small study on colour by Brenner. Seen from the Nordic perspective, Brenner's study falls in an interesting way in the international art treatise tradition. Theorizing was closely associated with the professional image of miniaturists, often regarded as elitist.

Brenner's painting technique combined influences from several different sources. An important role was played by the works of the traditional »English school» and the enamel miniatures that came into fashion during the latter half of the 17th century. Framing was also important in view of the compact form and function of miniatures as artefacts.