

Kalannin alttarikaappi – keskiaikaisen esineen ja taideteoksen reiteillä



Elina Räsänen

Suomen kansallismuseon kokoelmiin kuuluva Kalannin alttarikaappi on merkittävin yksittäinen keskiaikainen esine Suomessa, ja siihen kohdistunut tutkimus on jatkunut lähes 150 vuoden ajan.¹ Tätä alttarikaappia kutsuttiin harhaanjohtavasti aiemmin – ja joskus edelleen – saksan kielestä omaksutulla nimellä 'Barbara-alttari', mutta tästä olisi syytä johdonmukaisesti luopua; paikkakuntaan ja oikeaan esinemuotoon viittaava nimitys eli Kalannin alttarikaappi vastaa tutkimuskentällä nykyisin voimassa olevaa yleistä käytäntöä.²

Kyseinen alttarikaappi on tammesta valmistettu kokonaisuus, joka koostuu veistetyistä reliefeistä ja paneelimaalauksista. Veisto-osuudet kuvaavat Neitsyt Marian elämää, kuolemaa ja kuolemanjälkeisiä ihmeitä, maalaukset puolestaan marttyyrineitsyt Pyhän Barbaran tarinaa. Marian elämästä on kuvattuna Jeesuksen syntymä ja ympär-

rileikkaus; kuolema tai tarkemmin ilmaistuna kuolonuneen nukkuminen esitetään sekä maallisena tapahtumana että Marian ja hänen poikansa kohtaamisena taivaassa. Ihme-aiheista ylempi liittyy tarinaan juutalaisten yrityksestä kaataa Neitsyt Marian arkku ja alempi kuvaa Theofilus-nimiseen pappiin liittyvää legendaa. Pyhän Barbaran tarinaa kuljetetaan kahdessa rivissä kääntymyksestä kidutusten kautta mestaukseen. Teoksen monisyistä ikonografiaa, jota olen aiemmin tarkastellut muualla, sivutaan käsillä olevassa artikkelissa vain kevyesti.³ Alttarikaapin maalaustyön toteuttajana pidetään mestari Francke -nimellä tunnettua, Hampurissa 1400-luvun alussa toiminutta tekijää, joka kuuluu oleellisena osana saksalaiseen taidehistorian kirjoitukseen.

Tämän artikkelin tarkoituksena on tarjota suomenkielinen analyttinen pohdinta Kalannin alttarikaappia koskevan tutkimuksen

nykytilasta sekä esittää uusia tuloksia ja huomioita teokseen liittyvistä tietyistä keskeisistä kysymyksistä, kuten sen ajoituksesta ja attribuutiosta.⁴ Artikkelin luonne on siis yhtäältä nykyhetken tilannetta kokoava, toisaalta se on uusi askel tutkimuksen eteenpäinviemisessä. Luonnollisestikaan tässä ei summata tutkimusta kokonaisuudessaan, vaan viitataan ainoastaan niihin tutkimuksiin, jotka ovat relevantteja esiin tuomieni teemojen kannalta.

Käyttämäni menetelmät tätä artikkelia varten tekemässäni tutkimuksessa ovat historiografisen analysoinnin ja arkistotutkimuksen ohella empiirinen havainnointi. Nojaan kirjoituksessani ajatukseen tutkijan akateemisesta käsityöläisyydestä, jota olen pohtinut aiemmin pyrkiessäni uudelleenmäärittelemään taiteentuntijuutta eli konnossööritystä.⁵ Tätä vanhan taiteen tutkiminen edellyttää, sillä materiaali on hyvin





Kuva 1. Johannes evankelista sulkee Neitsyt Marian silmät. Yksityiskohta Neitsyt Marian kuolema -aiheesta, Kalannin alttarikaapin (n. 1435, KM) keskusosa. Reliefissä on sekundaarinen maalauspinna ja monia vaurioita. Kuva: Elina Räsänen.



Kuva 2. Pyhä Barbara pakenee, yksityiskohta muuri-ihmettä kuvaavasta aiheesta. Kalannin alttarikaapin (n. 1435, KM) vasemmanpuoleisen sisemmän oven ylempi paneelimaalaus. Kuva: Elina Räsänen.



usein fragmentaarista ja vailla kirjallisia tietoja. Asioita oppii tuntemaan, tulkitsemaan ja määrittelemään ilman, että niitä pystyy aukottomasti ”todistamaan”; oppinut arvaus on jo voitto. Empiirinen havainto täydentyy kokemuksen myötä tulleella otteella. Toisin sanottuna, artikkelissa esitettävät monet uudet tulokset ovat omaan havaintooni ja käsitteisiin perustuvia – tutkittava teos on ollut ”käsillä”. Vaikka konservattorien tekemä tutkimus yleensä liitetään tällaiseen käsitteellisyteen, esitän, että taidehistorioitsija myös tarvitsee tätä käsitteellisen mentaliteettia. Kädellä ja siihen liittyvillä sanoilla on tunnetusti suuri sekä käytännöllinen että käsitteellinen mahti, jota suomen kielikin omalla tavallaan ilmentää.⁶ Artikkelin näkökulma tulee materiaalisen kulttuurin tutkimuksessa jo pitkään suositusta esineen elämäkertaa tai reittiä painottavasta suuntauksesta, jossa teos kulkee ajassa ja saa eri merkityksiä eri historiallisissa konteksteissa.⁷

Kalannin alttarikaapin vaiheiden ja sitä koskevien tutkimusten historia on moninainen, ja nämä nivoutuvat laajemmin mestari Francken ja tämän tuotannon merkityksen pohtimiseen. Tällä aihepiirillä on saksalaisessa tutkimuksessa vakiintunut asema.

Kalannin alttarikaapin tekijänimen, mestari Francken, tuotannosta tunnetaan neljä teosta. Nämä ovat Kalannin alttarikaapin lisäksi Hampurin Taidehallissa oleva fragmentaarinen Tuomas Canterburylaisen (Beckett) alttarikaappi sekä kaksi Tuskien mies -aiheista maalausta, joista toinen on myös Hampurissa ja toinen Leipzigin taidemuseossa.⁸

Tarkastelen seuraavassa Kalannin alttarikaapin tutkimuksen historiaan kytkeytyviä tapahtumia, sekä teoksen roolia ja merkityksiä suomalaisessa taidehistorian kirjoituksessa täydentäen näin aiempia artikkeleitani, joissa painopiste on ollut kansainvälisen tutkimuksen arvioinnissa.⁹ Toisen alaluvun aiheena on alttarikaapin ajoitus, joka tällä hetkellä on palautunut siitä jo aivan alkuvaiheilla tehtyihin arvioihin, sekä siihen liittyen teoksen proveniensiin liittyvät kysymykset. Lopuksi otan esille tekijään liittyvän problematiikan, ja pyrin osoittamaan, miksi tekijäattribuutioita ei tulisi ainakaan tässä vaiheessa vaihtaa mestari Franckesta Conrad von Vechtaan, kuten on esitetty.

Aivan ensiksi on syytä kuitenkin lyhyesti tuoda esille muutamia teoksen rakenteeseen ja esineellisyyteen liittyviä asioita, joista on julkaistu paljon virheellistä ja vanhentunutta

tietoa. Nämä ovatkin vain näennäisen yksinkertaisia tietoja, sillä tosiasiasa kolmiulotteisen ja useita liikkuvia osia sisältävän objektin hahmottaminen on haastavaa – erityisesti koska se on muuttunut niin monella tavoin yli viisisataa vuotta kestäneen ”elämänsä” aikana. Siten myös inhimilliset virheet ja niiden johdannaiset ovat hämärtäneet teoksesta olevaa tietoa. Huolimatta siitä, että teokseen on kohdistunut pitkäaikainen tutkimuksellinen kiinnostus, se oli kuitenkin hyvin vähäistä noin vuosien 1930–1990 välillä. Koska teos on poikkeuksellinen Suomen keskiajan taiteen kokoelmissa ja se esitellään kaikissa yleisesityksissä, yksityiskohtaistenkin tietojen, kuten mittojen, tarkkuudella on merkitystä.¹⁰

Teoksen alkuperäisten maalipigmenttien pääasiallisena sideaineena on käytetty pellavaöljyä, mikä valmistusaikaan oli vakiintunut käytäntö. On oletettavaa, että tekniikka on sama kuin Tuomas Canterburylaisen alttarikaappiin kuuluneissa paneelimaalauksissa.¹¹ Myös silmämääräisesti asia mielestäni on näin, vaikka on toki mahdollista, että temperaan kuuluvaa munanvalkuaista on käytetty pellavaöljyn ohella. Maalauksia ei siis ole toteutettu pelkästään temperalla, kuten



toistuvasti virheellisesti mainitaan, luonnollisestikin aiempiin tutkimuksiin ja museon tarjoamiin tietoihin tukeutuen.¹² Tämä värin sideainetta koskeva erhe liittyyne osaltaan virheelliseen käsitykseen teoksen ajoituksesta 1400-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle, ja siten myös aiemman taidehistorian väärään käsitykseen Jan van Eyckistä öljymaalauksen keksijänä 1430-luvulla.

Kalannin alttarikaappi oli alun perin kaksoisovellinen alttarilaite eli sen keskusosan kummallakin puolella on – tai tarkemmin sanottuna oli – kaksi kääntyvää ovea, joita kutsutaan usein myös siiviksi. Keskusosassa ja sisempien ovien sisäpuolella oli Neitsyt Mariaan liittyviä veistosreliefejä ja sisempien ovien ulko- sekä ulompien ovien sisäpuolella oli maalattuna Pyhän Barbaran visuaalinen hagiografia. Kuten tunnettua, kaapin osat irrotettiin toisistaan siinä vaiheessa, kun ovi-paneelit vietiin konservoitavaksi Hampuriin (1922–1925).¹³ Sen kaksoisovellinen mekanismi ei siten enää toimi, ja maalaukset ja veisto-osuudet ovat toisistaan erillisiä. Osa alkuperäisistä tammikehyksistä, jotka 1922 poistettiin, on tallella; niitä on kahdeksan kappaletta ja niiden päällemaalaukset vastaa veistoksissa olevaa sekundaarista maaliker-

rosta.¹⁴ Tämä teoksen keskiaikaiseen har- taudelliseen kokemiseen ja käyttöön oleellisesti vaikuttanut ratkaisu on siis toistaiseksi menetetty.¹⁵

Tärkeää on siis huomata, että Neitsyt Maria -aiheisten sisempien ovien kullatut taustat ovat moderneja eli reliefit ovat alun perin olleet kiinnitettynä ulompien ovien sisäpuolelle, toisin sanottuna Pyhän Barbaran tarinaa esittävien paneelien toiselle puolelle. Tämä on hyvin havaittavissa näiden paneelien taustapuolella, joilla on edelleen nähtävissä veistosreliefien ääriviiva, samoin kuin niihin joskus uudella ajalla tehty punaisia verhoja kuvaava maalaustyö. Nämä verhoimitaatiot on epäilemättä tehty samaan aikaan kuin reliefien uudelleenmaalaus, sillä punainen väri on hyvin samankaltainen.¹⁶ Riitta Pylkkäsen museoyleisölle kirjoittamassa kirjasessa vuodelta 1966 oli nokkela painatusratkaisu kääntyvine sivuineen, mikä pyrki muistuttamaan teoksen tuhotusta rakenteesta.¹⁷ Kirjasella oli pitkälinen vaikutus Kalannin alttarikaapista vallinneisiin käsityksiin – myös virheellisiin – Suomessa, sillä se oli harvoja julkaisuja, jossa teoksesta kerrottiin suomen kielellä.

Alttarikaapin esillepano ei-alkuperäisessä muodossaan ja erityisesti tästä esillepanosta

otetut valokuvat ovat vuosikymmenten aikana aiheuttaneet useita tutkimuksellisia väärinkäsityksiä, muun muassa liittyen siihen, mitkä kuva-aiheet ovat olleet samaan aikaan nähtävillä. Nämä väärintulkinnat ovat tavallisesti kummunneet keskittymisestä liikaa ainoastaan visuaalisiin viesteihin kokonaisuuden ja teoksen materiaalisen olemuksen ja tuntemuksen kustannuksella.¹⁸ Aivan kuten 1500-luvun alussa valmistunutta kuuluisaa Isenheimin alttarikaappia tutkinut taidehistorioitsija Andrée Hayum on todennut, on kaikkien johdonmukaisten tulkintojen ylitettävä yksittäisten osien aihepiirit.¹⁹ Tämä pitää erityisen hyvin paikkansa juuri osiinsa rikottujen alttarikaappien, kuten Isenheimin ja Kalannin alttarikaapit ovat, ollessa kyseessä.

Suomen taidehistorian tapahtumien osana

Tutkimuksen varhaisessa vaiheessa 1900-luvun alussa keskityttiin siihen, kuka Kalannin alttarikaapin on tehnyt, ja tämä keskustelu jatkuu edelleenkin – siihen palataan tämän artikkelin lopussa. Attribuutio varmistui vasta teoksen konservoinnin jälkeen 1925, ja sientöityi kun saksalaisen taidehistorioitsijan Bella Martensin väitöskirja mestari Franckesta il-



mestyi vuonna 1929.²⁰ Martensin väitöskirjan ohjaajana toimi ikonografian teoreetikkona tunnettu Erwin Panofsky, joka oli kiinnostunut mestari Franckesta itsekin.²¹ Panofsky oli nähnyt Kalannin alttarikaapin maalaukset niiden ollessa Hampurissa konservoitavana vuosina 1922–1925. Vielä vuonna 1967 hän kirjoitti professori, latinisti Päivö Oksalalle kuinka muisti nähneensä tuon ”kauniin alttarikaapin” – valitettavasti hän ei kuitenkaan kyennyt ottamaan vastaan Oksalan kutsua tulla Helsinkiin luennoimaan; Panofsky muotoili kirjeessään seuraavasti:

*In view of a few lectures and other academic events, it will not be possible for us to make a detour to the northeast of Europe, attractive though this detour would be from an art historian's point of view (I remember very well the beautiful altarpiece by Master Francke from the time it was being cleaned and exhibited in the Kunsthalle Hamburg).*²²

Kalannin alttarikaapin kansainvälisen tunnettuuden ja toisaalta kotimaisen arvostuksen takana on myös se, että useat merkittävät taidehistorioitsijat ovat esittäneet siitä huomioitaan. Berliinin yliopiston taidehistorian professori Adolph Goldschmidt julkaisi yhden ensimmäisistä alttarikaappia käsittelevistä artikkeleista vuonna 1915.²³ Neljä-

kymmentä vuotta myöhemmin edellä mainittu Erwin Panofsky käytti sitä esimerkkinä varhaista alankomaalaista maalaustaidetta analysoivassa laajassa julkaisussaan.²⁴ Wienin toisen koulukunnan edustajana pidetty Otto Pächt puolestaan otti kantaa Kalannin alttarikaapin ajoitukseen vuonna 1969: hänestä veistososuudet eivät voineet olla niin varhaisia, kuin mihin aikaan teos tuolloin ajoitettiin eli 1410-luvulta, joten hän päätyi ehdottamaan, että maalatut ovet ja veistosreliefit eivät olisi lainkaan samanaikaisia.²⁵ Nykyinen käsitys teoksen ajoituksesta eli noin 1435, mihin palaan myöhemmin, on korjannut tämän ongelman.

Esineiden elämäkerrat koostuvat useista vaiheista, ja Kalannin alttarikaapin kohdalla ne ovat myös olleet dramaattisia. Teos yritettiin saada kokonaan Saksaan 1920-luvun alussa. Tony Pyykkö on julkaisemattomassa taidehistorian opinnäytteessään (2019) ansiokkaasti tutkinut Hampurin Taidehallin tuolloista johtajaa Gustav Paulia, hänen kolmeen Suomen matkaansa liittyvää kirjeenvaihtoa ja näihin kytkeytyviä näyttelysuunnitelmia.²⁶ Tutkimus- ja näyttelyvaihtointressien lisäksi yhteydenpidon motiivina oli se, että Gustav Pauli halusi ostaa alttarikaapin Hampuriin

käyden tästä kirjeenvaihtoa Saksan lähettiin kanssa. Tämä luonnollisesti liittyi siihen, että Hampurin Kunsthallessa oli Franckelle attribuoituja maalauksia ja ylipäänsä maalaria pidettiin hampurilaisena. Hän pyrki organisoimaan kuvion, jossa saksalaisen taiteen näyttely järjestettäisiin Suomessa sillä edellytyksellä, että Hampurin Taidehalli saisi osto-option alttarikaappiin, tai sitten teos vaihdettaisiin joihinkin toisiin teoksiin.²⁷ Pauli keskusteli matkansa aikana myynnistä Kansallismuseon tuolloisen johdon kanssa, ja raportoi myöhemmin myös Helsingin yliopiston taidehistorian professorin J. J. Tikkasen puoltaneen myyntisuunnitelmia.²⁸ Oliko tämä Paulin tulkinta vai ajatteliko Tikkanen todella näin? Joka tapauksessa hän oli omissa, eleiden representaatioita käsittelevissä tutkimuksissaan jo vuonna 1913 tuonut alttarikaapin maalaukset saksalaisen tiedeyhteisön tietoisuuteen.²⁹

Gustav Pauli piti 2.4.1922 Helsingin yliopiston suuressa juhlasalissa esitelmän saksalaisesta uudemmassa taiteesta.³⁰ Täten hän noudatti lähettiläs Otto Göppertin neuvoa olla puhumatta mestari Franckesta ja Kalannin alttarikaapista, sillä lähetystö ei suosinut ostoaikeita vaan halusi Paulin toi-



mivan laajemmin Saksan etua palvellen.³¹ Paulin kiinnostuksen seurauksena paneeli-maalaukset joka tapauksessa lähetettiin konservoitavaksi Hampuriin heinäkuussa 1922, ja hän toi itse maalaukset takaisin Suomeen vuonna 1925. Pauli piti tätä kunniatehtävänä ja kirjoitti Saksan lähetystöön: ”Kuitenkin tämän asian yhteydessä minua sitoo tunne vastuusta. Vaikka törmäisimme ruostuneeseen venäläiseen merimiinaan, ja lentäisiin mestari F r a n c k e n kanssa ilmaan, olisi se kunniakas tapa kohdata loppunsa.”³²

Vuonna 1927 julkaistussa Suomen taiteen kokoomateoksessa K. K. Meinander sanoi Kalannin alttarikaapin olevan ”kallisarvoisin” ja kuuluvan ”huomattavimpien taidemuistojemme” joukkoon.³³ Se sai siis vakiintuneen aseman taidearteiden joukossa, ja siten kuului esimerkiksi itsestäänselvästi niihin teoksiin, jotka toisen maailmansodan alussa, vuonna 1939 siirrettiin pommitusten varalta pois Kansallismuseosta Suitian kartanoon Siuntioon, ja vuonna 1944 maalatut paneelit vietiin edelleen Ruotsiin.³⁴ Arvonannosta huolimatta halu korostaa erityisesti suomalaista taidetta tosin johti siihen, että vuonna 1945 Suomen taiteen historiaa käsittelevässä teoksessaan Onni Okkonen ohitti Kalan-

nin alttarikaapin kokonaan, laskien sen tuontitöihin, joiden suhde Suomeen tulee vain niiden tuomasta vaikutuksesta: ”Silti tällaiskaan työt eivät ole vielä omaa taidettamme, vaan ’taidetta Suomessa’”, Okkonen määritteli.³⁵ Sitä voimakkaammin Okkonen nosti mestari Francken ylistävästi esille muun eurooppalaisen taiteen yhteydessä vuonna 1956 julkaisemassaan teoksessa *Keski-Euroopan taide 1400- ja 1500-luvuilla*. Hän kirjoitti perusteellisesti Kalannin alttarikaapista, kuvaillen sen aiheet ja analysoiden maalauksen toteutusta. Hän piti hahmoja pääosin ”nukkemaisina”, mutta katsoi, että ”selvää anatomista mallitutkimustakin on olemassa, niinpä kidutustelineestä riippuvalla neidolla on jo kylkiluut hahmoteltu esiin”.³⁶

Kuten alussa mainittiin, alttarikaapissa kuvataan Neitsyt Marian ja Pyhän Barbaran tarinoita, mutta kerronta ja ikonografia nivoutuu juutalaisiin, tai oikeammin juutalaisvastaisuuteen, liittyvään tematiikkaan.³⁷ Jokainen aika tuottaa omat tulkintansa, ja vaikka olisi voinut olettaa, juutalaisiin liittyvät ennakkoluulot eivät 1800- ja 1900-lukujen alussa kuitenkaan tulleet teoksesta esitetyissä pohdinnoissa esille, vaan sen sijaan siinä nähtiin itäistä vaikutusta ja kuvatuissa hah-

moissa venäläisyyttä, ja nimenomaan negatiivisessa mielessä.³⁸ On toisaalta muistettava, että juutalaiset Suomessa tuolloin olivat tulleet Venäjältä, joten on mahdollista, että varhaisissa tulkinnoissa ilmenevä venäläisvastaisuus sittenkin epäsuorasti liittyi myös juutalaisiin. Tämä painotus kuitenkin jäi pois 1920-luvulle tultaessa.

Myöhemmin teoksen kuvailuissa kiinnitettiin enemmän huomiota väkivallan ja yhteiskuntaluokkien kuvaamiseen; esimerkiksi vuonna 1982 Pyhän Barbaran kidutuskohdauksia kuvailtiin seuraavalla tavalla: ”Piiskaa heiluttava mies on vaatetuksestaan piittaamaton, epäilemättä oluen ystävä, kovaääninen ja kovaluontoinen. Rääsyihin kietoutunut kiduttaja taas on tunteeton sadisti, joka edustaa kaupungin muurien ulkopuolella asuvaa yhteiskunnan alinta sakkaa.”³⁹ Sittemmin 2000-luvulla, jolloin etnisiin ryhmiin liittyvät kysymykset ovat tulleet esille, tuli yllämainittu ”tunteeton sadisti” tunnistetuksi juutalaishahmoksi.⁴⁰

Esineen matkassa – ajoitus ja proveniensi

Kalannin alttarikaapin ajoituksen arviointi on monen asian summa, sillä sitä koskevia



asiakirjoja ei ole olemassa. Arviot sen ajoituksesta ovat vaihdelleen eri vuosisatoina, ja niihin ovat olleet syynä muun muassa virheelliset käsitykset niin provenienssista kuin kirkon rakennusajankohdasta.⁴¹ Nykyään ajoitus asettuu useiden tutkijoiden jakaman käsityksen mukaan vuoden 1425 jälkeiseen aikaan, aina 1430-luvun loppuun.⁴² Selkeintä on sanoa ajoituksen sijoittuvan 1430-luvulle, yksinkertaistettuna noin vuoteen 1435. Tämä perustuu lähinnä tyyllisiin seikkoihin ja edelleen tyyliin tai taiteilijan käsialaan pohjaavaan ajatukseen siitä, että Kalannin maalauksia ei ole varsinaisesti syytä arvioida tämän artikkelin alussa jo mainittua Tuomas Canterburyläisen alttarikaappia (tilausdokumentin perusteella ajoitettu vuosiin 1425–1428)⁴³ varhaisemmaksi. Näin kuitenkin pitkään tehtiin Bella Martensin tutkimusta seuraten, ja Kalannin alttarikaapin virheellinen ajoitus 1400-luvun ensimmäiselle kymmenluvulle pitkälti vakiintui.⁴⁴

Alttarikaapin ensimmäinen varsinainen tutkija K. K. Meinander arvioi jo 1900-luvun alussa valmistusajankohdan aikahaarukan välille 1425–1450, ja sama arvio tulee esille vielä vuonna 1927.⁴⁵ Kuten myöhempienkin tutkijoiden, Meinanderin ajoitukseen vaikut-

ti maalausten lisäksi veistososien ja niiden mikroarkkitehtuurin tyylipiirteiden pohdinta.⁴⁶ Onni Okkonenkin ilmaisee selvästi epäilynsä vuonna 1956 tuolloin vallalla ollutta ajoitusta (eli 1405–1415) kohtaan: ”jatkonut tyylihiennostus ja realististen ainesten herkentyminen pikemminkin todistaisi myöhemmän ajankohdan puolesta”.⁴⁷ Hän luotti Meinanderin näkemyksiin, hänellä itselläänhän ei ollut kyseisen aikakauden taiteen erikoistuntemusta. Myös 1960-luvulla epäiltiin tuota varhaisinta ajoitusta.⁴⁸ Tämänhetkiset, eri tutkijoiden itsenäisesti muodostamat käsitykset ajoituksesta eivät siis ole aivan uusia ehdotuksia. Ajoituksen historiografiaa tarkasteltaessa on myös syytä kiinnittää huomiota siihen, että saksalaistutkijat eivät yleisesti ottaen tunteet tai kiinnittäneet huomiota suomalaisten tutkijoiden arvioihin, mikä osittain on asiantaita edelleen, sillä esimerkiksi Meinanderin ajoitusta ei yleisesti mainita.

Saksalainen konservaattori ja dendrokronologian asiantuntija Peter Klein teki 1990-luvun puolivälissä Kalannin alttarikaapissa käytetystä tammesta dendrokronologisen ajoitusanalyysin, minkä perusteella hän päätyi ehdottomaan varhaisimmaksi valmistusajankohdaksi vuotta 1421.⁴⁹ Kyseinen

menetelmä on taideartefaktien yhteydessä kaikkea muuta kuin yksinkertainen, ja siinä on monta muuttujaa. Tämän artikkelin yhteydessä ei ole mahdollisista avata laajemmin tätä tutkimusmenetelmää, joten totean, että luonnontieteellinen ajoitus ei tuo varmuutta, mutta ei myöskään ole ristiriidassa sen kanssa, että ajoitus sijoittuu n. 1425/35/40. Aivan yksityiskohtaista ajoitusta esineelle ei tämänhetkisen tiedon valossa ole kuitenkaan mahdollista tarjota.

Ajoituksen määrittäminen kytkeytyy teoksen provenienssiin. Alttarikaappi hankittiin todennäköisesti suoraan Kalannin kirkkoon kirkkorakennuksen valmistusajankohdan aikoihin 1430-luvulla. Perustelen tätä yksityiskohtaisesti Markus Hiekkasen kanssa kirjoittamassani artikkelissa (2017), jossa tuomme esiin seuraavat seikat: Kalanti ei ollut syrjäseutu, vaan tuolloisen Suomen sydänmaita; alttarikaapin yhdistäminen Turun tuomiokirkkoon liittyviin asiakirjoihin vuodelta 1412 on virheellinen tulkinta; alttarikaapin ja kirkon ajoitukset ovat toisiinsa sopivat; Kalannin kirkko ja sen piirissä olevat suvut olivat poikkeuksellisen varakkaita eli lahjoittajien rekonstruoiminen on mahdollista; niin kirkko itsessään rakennuksena kuin sen maalauk-



set ja irtain omaisuus ilmentävät vaurautta; alttarikaappi sopi täydellisesti kuoritilaan siten, että vuonna 1470 maalatut lahjoittajamaalaukset sijoittuivat sen sivuille; alttarikaappi vertautuu tyylinsä ja laatunsa puolesta hyvin Ruotsissa säilyneeseen Kumlan kirkon alttarikaappiin (nyk. Historiska Museum, Tukholma), joka dokumentoidusti hankittiin Kumlan seurakuntaan vuonna 1439.⁵⁰ Kaikki edellä mainitut asiat puhuvat sen puolesta, että Kalannin alttarikaapin tapainen esine on voitu kirkkoon tilata mahdollisesti alueen rälssisukujen ja kirkon, ehkä piispa Maunu Tavastin, yhteishankkeena.

Vaikka alttarikaapin tulo Kalannin kirkkoon 1400-luvun ensimmäisellä puoliskolla on tällä hetkellä todennäköisin vaihtoehto, tutkimukseni ovat tältä osin vielä kesken. Mahdollisia maailmoja on muitakin: on teoriassa edelleen mahdollista, että alttarikaappi hankittiin Kalantiin 1500- tai 1600-lukujen aikana, ja että se on *voinut olla* aiemmin Turun tuomiokirkossa.⁵¹ On myös ehdotettu sen tulleen Kalantiin tuomiokirkosta jo keskiajalla, 1470-luvulla.⁵² Tämä lähestyy Bella Martensin varhaista ehdotusta, että alttarikaappi olisi ollut ensiksi Hampurissa ja tullut vasta myöhemmin Kalantiin; tähän kuitenkin

vaikutti tuolloin vallalla ollut käsitys, että itse kirkko olisi rakennettu vasta 1470-luvulla.⁵³ Ei myöskään ole täysin *mahdotonta*, että se on 1600-luvulla tuotu sotasaalis, kuten aiemmin on ehdotettu, tosin vailla perusteluita.⁵⁴ Johtuen kadonneista asiakirjoista ja toisaalta olemassa olevien dokumenttien luonteesta kysymys sotasaaliina tuoduista esineistä on kuitenkin hyvin mutkikas.⁵⁵

Kalannin alttarikaappiin liittyvät uskomustarinat kertovat pitkähköstä tietoisuudesta sen olemassaolosta – mutta nämäkään eivät toki todista alttarikaapin olleen Kalannissa jo 1400-luvulla. Uskomustarinoita on säilynyt peräti 16 hieman toisistaan poikkeavaa versiota, ja kuten Leena Valkeapää on näitä tutkiessaan todennut, ydintarina on poikkeuksellinen: alttarikaappi saapui Kalantiin ”uimalla” jokea vastavirtaan. Alttarikaapin toimijuus toistuu myös niissä tarinoissa, joissa sitä yritettiin varastaa kirkosta.⁵⁶

Arkistolähteissä 1700-luvun lopussa alttarikaappi mainitaan jo vanhanaikaisena. Esimerkiksi vuoden 1775 piispantarkastuspöytäkirjassa ”Diverse sorter” -otsikon alla on luetteloituna ”1 st. stor gammalmodig altartafla”, ja sama merkintä toistuu myöhemmin, kuten vuonna 1784 ja 1787.⁵⁷ Edelleen

vuoden 1826 inventaarissa todetaan, ettei se vastaa ”ajan makua”: ”Altartaflan, antik af bildhuggeri arbete -- med 3ne afdelningar, men icke enlig med tidens smak.”⁵⁸ Huolimatta siitä, että kirkkoherrojen merkintöjen mukaan se oli vanhanaikainen, seurakuntalaiset halusivat pitää siitä huolta ja alttarikaappi maalattiin uudelleen vuosina 1841–1843, asiakirjojen perusteella tekijä oli Johan Hellstén Uudestakaupungista.⁵⁹

Saksalainen taidehistorioitsija Martina Sitt esitti vuonna 2014 julkaisemassaan kirjassa, että alttarikaappi olisi tullut Hampurista Kalantiin vasta 1800-luvun alussa.⁶⁰ Tämä kertoo luonnollisesti siitä, että lähteitä ei ole tutkittu, mutta suomalaista kulttuurihistoriaa tuntevalle on toki muutenkin selvää, ettei vanhoja keskiaikaisia alttarikaappeja tuolloin ostettu seurakuntiin. Vaikka spekulatioille on tilaa ja usein ne voivat generoida yllättäviä oivalluksia, niiden tulisi kuitenkin aina perustua huolelliseen historialliseen kontekstualisointiin.

Tuntematon maalari ja käsillä tekijä

Meister Francken henkilöllisyys on kiinnostanut tutkijoita pitkään. Kuten monille muillekin melko tuntemattomaksi jääneille tekijöille,



myös mestari Franckelle kehiteltiin aiemman tutkimuksen piirissä henkilötarinaa lukemalla kirjallisia lähteitä liian toiveikkaasti. Tämä liittyi eritoten 1900-luvun alkupuolella yleiseen tapaan pyrkiä löytämään tekijöitä ja mestareita ja rakentamaan heille kokonainen *œuvre*. Sittemmin monien mestareiden tuotannon yhtenäisyys on purettu.⁶¹

Kuten tutkijat ovat vuosikymmenten aikana yksimielisesti todenneet, mestari Francke (*mester frankenn*) mainitaan ainoan kerran nimenä vuonna 1541 asiakirjassa, jossa viitataan englanninkauppaa käyneen (*Englandfahrer*) killan sopimukseen vuonna 1424 koskien Thomas Canterburylaisen alttarikaappia. Koska tällaisen nimen puuttuminen keskiaikaisista arkistolähteistä hämmästytti jo varhain, esitettiin että kyseessä olisi sekaannus: vuoden 1541 asiakirjan kirjoittanut henkilö olisi tulkinut tuolloin yli sata vuotta vanhaa dokumenttia väärin ja lukenut sanan Hanssen muodossa Francken.⁶² Monet kuitenkin tukeutuivat Bella Martensin väitöskirjassaan esittämään käsitykseen, että mestari Francke olisi ollut dominikaaniveli – tämä käsitys pohjasi lähteistä löytyvään nimeen ”frater Francone Zutphanico” sekä asiakirjaan, jonka hän tulkitse tarkoittavan

että Tallinnan Mustapäiden veljeskunta lähetti alttarilaitteen – tai sen osia – maalattavaksi tai kullattavaksi ”mustalle munkille” (*swarten monyck*) eli dominikaaniveljelle Hampuriin.⁶³ Tämä virheellinen ajatus, että mestari Francke olisi ollut dominikaaniveli, on ollut myös Suomessa pitkään vallalla. Tästä on jopa kehitelty pitkälle vietyä ajatusta, että piispa Maunu Tavast olisi tavannut Francken dominikaaniluostarissa ja vaikuttanut teoksen kuvaohjelmaan.⁶⁴

Asiakirjalähteet eivät kuitenkaan ole uskottavasti yhdistettävissä; esimerkiksi *mester* ei ole titteli, jota dominikaaniveli olisi voinut käyttää.⁶⁵ Lisäksi dokumentit ovat hyvin monitulkintaisia. Eri vaiheiden ja ehdotusten jälkeen nykytutkimuksessa ajatellaan laajasti, että ’Meister Francke’ on käytännöllinen ratkaisu nimetä henkilö, joka on tehnyt – tai ollut mukana tekemässä – ainakin niitä neljää aiemmin mainittua ja edelleen tunnettua tälle tekijälle tai hänen työhuoneelleen attribuoitua teosta. Nimi on siis lähinnä operatiivinen keino, jonka pääasiallinen tarkoitus on helpottaa teoksista puhumista, niiden analysointia ja vertailua. Olisi yhtä lailla hyödytöntä nimitä neljän teoksen tekijä uudestaan esimerkiksi ’Thomas-retaabelin mestariksi’.

Viimeisin ehdotus ratkaista tekijäkysymys on tullut myöhäiskeskiajan taiteen tunnetulta asiantuntijalta, taidehistorioitsija Stephan Kemperdickiltä (Berliner Gemäldegalerie). Summatessaan ansiokkaasti aiempaa tekijäpohdintaa hän on tullut tulokseen, että maalausten tekijä olisi henkilö nimeltä Conrad von Vechta.⁶⁶ Vaikka ehdotus on kiinnostava ja myös mahdollinen, siihen sisältyy ongelmia. Conrad von Vechta on kirjallisissa lähteissä esiintyvä, menestynyt taiteilijana toimineen miehen nimi, mutta yhtäkään enää olemassaolevaa teosta ei ole tälle voitu attribuoida.⁶⁷ Todennäköisenä Kemperdick pitää rakennelmaa, jossa oikea nimi todella on mestari Hanssen, joka viittaisi Hans tai Henselin Strazeborchlaiseen, joka sitten jo iäkkäänä olisi antanut oppilaansa Conrad von Vechtän tehdä maalaustyö.⁶⁸ Kemperdickin ehdotus pohjaa lisäksi kahteen muuhun seikkaan: ensiksi siihen, että Hans Bornemannin – joka puolestaan arkistotietojen perusteella tunnetaan von Vechtän apulaisena – tyyli ja väriskaala on tunnetusti samantapainen kuin Kalannin alttarikaapissa oleva taitelijakäsiala. Tämä on kuitenkin aika avara arvio, sillä mestari Francken tyyli tai käsiala ei sinällään ole uniikki, vaan hyvin



lähellä esimerkiksi Conrad von Soestia tai muita kölniläisiä maalareita – toisin sanottuna, Bornemann on voinut saada vaikutteita myös muualta ja viime kädessä emme edes tiedä, millainen von Vechtan käsiala on ollut. Toiseksi Kemperdick nojaa siihen, että arkistolähteiden perusteella von Vechta sai rahaa sellaisina ajankohtina, joihin mestari Franckelle attribuoituja teoksia on ajoitettu. Kemperdickin todistelut jäivät siis paljon spekulointivaraan.

Kalannin alttarikaappiin kuuluvista Pyhän Barbaran tarinaa esittävistä paneeleista kaksi oli näytteillä suuressa, vuosina 2018 ja 2019 järjestetyssä *The Renaissance Nude* -nimisessä taidenäyttelyssä.⁶⁹ Sen lisäksi, että näyttelyluettelossa toistetaan Martina Sittin virheellinen provenienssioletus, myös Kemperdickin ehdotus otettiin siinä kritiikittä vastaan.⁷⁰ Lienee vaarana, että uusi ”identiteetti” alkaa elää omaa elämäänsä aivan kuten aiemmatkin konstruktiot. Koska meillä ei toistaiseksi ole varmaa tietoa, laajempi tutkijayhteisö käyttää yhä mestari Francke-nimeä, kunhan muistamme, että emme tiedä henkilöstä mitään. Hampurin Taidehalli ei myöskään ole katsonut aiheelliseksi muuttaa tekijänimeä.

Kalannin alttarikaapin kohdalla on viimeiset sata vuotta keskusteltu lisäksi siitä, tekikö mestari Franckena tunnettu henkilö myös veistostyön, sillä muut säilyneet ja tähän tekijään liitetyt teokset ovat maalauksia. Veistokset edustavat melko tyypillistä Lyypekin seudun tuotantoa ja kädenjälkeä, eikä niiden attribuointi jollekin tekijälle tai ylipäänsä yhdistäminen muihin veistoksiin ole toistaiseksi tuottanut selkeitä tuloksia. Tässä vaiheessa yleinen käsitys on, että mestari Francke-tekijänimi teki maalaukset, mukaan lukien myös veistosten maalaustyön. Tätä tukevat myös omat havaintoni, joiden perusteella niissä veistosreliefien kohdissa, joista päällemaalaus on poistettu tai pienissä laikuissa, joista päällemaalaus on lähtenyt, värityksessä on yhteneväisyyttä paneelimaalausten värien kanssa.⁷¹

Lopuksi: edessä loistava tulevaisuus?

Kalannin alttarikaapin voi sanoa olevan tärkein Suomessa säilynyt yksittäinen keskiaikainen artefakti ja taideteos. Tärkeys on toki aina kiinni näkökulmasta, mutta joka tapauksessa se on kansainvälisesti tunnetuin ja siihen on kohdistunut eniten tutkimusta. Tämä tutkimus jatkuu edelleen.

Teoksen ajoituksesta on esitetty näkemyksiä eri vuosikymmeninä ja nyt se sijoittuu 1430-luvulle. Se, asettuuko ajoitus enemmän välille 1430/35 vai 1435/1440, vaatii lisäpohdintaa ja -tutkimuksia. Oleellista on muistaa, että nykyinen ajoitus ei ole uusi, vaan vastaa jo varhain K. K. Meinanderin esittämää arviota sekä myös joidenkin tutkijoiden pohdintoja 1960-luvulla. Dendrokronologinen analyysi, joka toteutettiin 1990-luvulla ei tuonut ajoitukseen ratkaisevaa vastausta.

Tutkimuksen tässä vaiheessa Kalannin alttarikaapin provenienssi on edelleen auki, mutta sen hankinta suoraan Kalannin kirkkoon 1400-luvun alkuvuosikymmeninä on toistaiseksi todennäköisin vaihtoehto. On joka tapauksessa itsestään selvää, että se ei ole saapunut Kalantiin 1800-luvun alussa, kuten viime aikoina on saksalaisen tutkimuksen piirissä arveltu. Arkistomaininnat 1700-luvun lopulta kertovat sitä jo pidetyn vanhanaikaisena, ja uskomustarinat todistavat sen merkityksellisyydestä seurakuntalaisille.

Mitään asiakirjoja, jotka yksiselitteisesti liittäisivät tietyn henkilön näihin kaikkiin teoksiin ei ole säilynyt, vaikka kuten yllä kävi ilmi, muutamia kirjallisia lähteitä on yritetty sovitt-



taa yhteen. Neljän teoksen kuuluminen samalle tekijälle perustuu siis teosten tyyllisiin seikkoihin. Ajatus nimiasun väärintulkinnasta Thomas Canterburyn alttarikaappiin liittyvässä dokumentissa on kiinnostava, mutta epävarma, joten olemme tilanteessa, jossa mestari Francke on nähdäkseni edelleen järkein tekijänimi. Perustelut vaihtaa se Conrad von Vechtaksi eivät toistaiseksi ole tarpeeksi vakuuttavia. On kuitenkin selvää, että aiempi tutkimus on liian vapaasti yhdistänyt eri lähteitä: teosryhmän tekijää ei tule pitää dominikaaniveljenä eikä hän myöskään ole kotoisin Zutphenista.

Tekijyys ei ole yhdenmukainen asia ja liittyy myös paljon debatoituun kysymykseen keskiajan esineiden ontologiasta taiteena. Se kytkeytyy myös tämän artikkelin alussa esille nostamaani käsin tekemiseen. Taidehistorioitsija Paul Binski korostaa ihmisen osuutta ja käsityötä keskiajan esineiden synnyssä; "Craft, and what I have called the human 'poetics' of materials matter because they lend rationally guided eloquence to things: materials and style together possess intent."⁷² Binski on kriittinen sellaisia antropologislähtöisiä tulkintasuuntauksia kohtaan, jotka antavat teoksille kaiken toimijuuden;

hän korostaa ihmisen aikeita ja osallisuutta materian muokkaajana – tästä muodostuu se poeettisuus, jonka vuoksi voimme puhua keskiaikaisesta "taiteesta".⁷³

Kalannin alttarikaappi tarjoaa edelleen monia näkökulmia, eikä sen tulkinnallinen tai tutkimuksellinen anti ole tyhjentynyt. Sillä on muutenkin mielenkiintoinen tulevaisuus: kuten konservaattori Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila on todennut jo 1990-luvulla, erinäisistä konservointitoimenpiteistä huolimatta kaiken kaikkiaan teoksen laajempi konservointi on vasta edessä – tähän voisi kuulua sekundaarisen värin poiston lisäksi myös sen riko- tun rakenteellisen kokonaisuuden palauttaminen mahdollisimman lähelle alkuperäistä.

Kuvia Kalannin alttarikaapista: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:H4329:6>

Huom. Finnassa oleviin kuviin kuuluvissa tekstitiedoissa (19.10.2020) on useita virheitä.

Viitteet

Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta "Carving Out Transformations – Wood Use in North-Eastern Europe, 1100–1600" (Turun yliopisto), päätösnumero 315540. Kiitän päätoimittajaa ja anonyymeja arvioijia arvokkaista kommentteista.

1 Inv. 4329:6. Teos dokumentoitiin ensi kerran Suomen Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnan toimesta vuonna 1874, ks. Elina Räsänen ja Leena Valkeapää, "Sukupuolten tulkintoja ja 'venäläisiä tyyppejä' – Kalannin alttarikaapin varhaisesta tutkimushistoriasta", *Suomen Museo* 2013.

2 Saksassakin tästä tavasta on jo pääosin luovuttu eli esimerkiksi Thomas-Altar on nykyaikaisessa tutkimuksessa Thomas-Retabel. Ylipäänsä pelkän 'alttari'-sanan käyttö alttarilaitteen tai -kaapin sijaan on luonnollisesti harhaanjohtavaa. Vaikka tutkimuksissa vanhaa nimeä ei enää käytetä, eri maininnoissa se valitettavasti näyttäytyy edelleen. Kalanti oli vuoteen 1936 nimeltään Uusikirko, ruotsiksi Nykyrko, mutta Kalanti on jo keskiaikainen pitäjän nimi, ks. Unto Salo, "Oliiko Kalanti muinaismaakunta?", teoksessa *Muinainen Kalanti ja sen naapurit. Talonpojan maailma rautakaudelta keskiajalle*, toim. V. Kaitanen et al. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003).

3 Ks. esim. Elina Räsänen, "Advocating, Conversing, and Torturing: Images of Jews (and Muslimized Pagans) in the Kalanti Altarpiece", teoksessa *Fear and Loathing in the North: Muslims and Jews in Medieval Scandinavia and the Baltic Region*, toim. Jonathan Adams & Cordelia Heß (Berlin: De Gruyter, 2015); Elina Räsänen, "Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara", teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 5); Elina Räsänen, "Pyhien ruumiillisuus myöhäiskeskiajalla. Pyhän Barbaran kuvallinen elämäkerta Kalannin



alttarikaapin maalauksissa”, *Teologinen Aikakauskirja* 1/2006. Ks. myös esim. Kersti Markus, ”The Saint Barbara Altarpiece of Master Francke and its Birgittine Context”, *Nordic Review of Iconography / Ikonographisk post* 2014/4.

4 Pääosa viimeaikaisesta tutkimuksesta on syntynyt Suomen Akatemian rahoittaman tutkimushankkeen *The Kalanti Altarpiece. Painting, Materiality and the Itinerary of the Object* (2011–2014) puitteissa sekä sen generoimana yhteistyönä saksalaisten tutkijoiden kanssa. Tästä syntyi artikkelikokoelma, joka kokoaa laajasti aiemman tutkimuksen: Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, ed./hg., *Meister Francke Revisited. Auf den Spuren eines Hamburger Malers* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017).

5 Elina Räsänen, ”The Craft of the Connoisseur: Bernt Notke, Saint Anne and the Work of Hands”, teoksessa *Art, Cult and Patronage: Die Visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*, ed. hg. Uwe Albrecht & Anu Mänd (Kiel: Verlag Ludwig, 2013). Kyseisessä artikkelissa tarkastelen laajemmin käden, käsityön ja myös voimaa tarkoittavan craft/ Kraft-sanan merkityksestä sekä myös käden roolista morellilaisessa attribuutiotutkimuksessa keskiajan taiteen tutkimuksen teoreettisina välineinä.

6 Hengästyttävästi käden eri mahdollisuuksista ja ulottuvuuksista, niin konkreettisesti kuin käsitteellisesti, ks. Martin Panelius, Risto Santti ja Jarkko S. Tuusvuori, *Käsikirja* (Helsinki: Teos, 2013).

7 Tässä ei ole mahdollista esitellä tätä näkökulmaa laajemmin, mutta erinomaisen yhteenvedon tarjoaa H. P. Hahn & H. Weiss (eds.), *Mobility, Meaning and the Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space* (Oxford: Oxbow, 2013). Sovelletuna keskiaikaisiin alttarikaappeihin ks. Elina Räsänen, ”Plunder and Memento. Iconoclashes on the Itinerary of the Medieval Altarpiece of Rauma”, teoksessa *Indifferent Things? Material and Ceremonial Church Practices in the 16th and 17th Centuries in the Baltic Sea Region*, toimittaneet Krista Kodres, Merike Kurisoo & Ulrike

Nürnberger (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020). 8 Hampurin Taidehalli, inv. HK 490–498 ja inv. HK-499; Museum der bildenden Künste, inv. 243.

Näitä neljää teosta, niiden tulkintoja ja tutkimushistoriaa käsitellään laajasti vuonna 2017 ilmestyneessä kokoomateoksessa (ks. viite 5).

9 Mestari Franckea ja hänen teoksiaan koskevasta tutkimushistoriasta yksityiskohtaisesti ks. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, ”Introduction / Einleitung: Meister Francke – His Œuvre and its Reception / Werke und Wirkung”, teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 5). Ks. myös Sofia Lahti ja Elina Räsänen, ”The Visible and the Tangible. On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects”, teoksessa *Methods and the Medievalist: Current Approaches in Medieval Studies*, toim. M. Lamberg et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008).

10 Alttarikaappi on n. 200 cm korkea ja avattuna 260 cm leveä. Se koostuu keskusosan (n. 200 x 131 cm) lisäksi neljästä ovesta (n. 200 x 64,5 cm), joista kukin on rakennettu kahdesta lankusta. Yksityiskohtaisesti mitoista ks. Silvia Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke in die Arbeitsweise des Malers des Thomas-Retabels der Hamburgischen Englandfahrer gen. Meister Francke”, teoksessa *Meister Francke Sancta Barbara. Pyhän Barbaran legenda* -kirjasessa (Helsinki: Suomen kansallismuseo, 1966) annetuissa mitoissa on painovirhe, mikä sitten toistuu myöhemmissä julkaisuissa; ks. esim. Markku Valkonen & Olli Valkonen, *Suomen taide*. Varhaiskaudet (Helsinki: WSOY, 1982), 91.

11 Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke”, 182–183.

12 Suomalaisissa julkaisuissa ks. esim. Pylkkänen, *Sancta Barbara*; Valkonen & Valkonen, *Suomen taide*, 91; Heikki Hanka & Hanna Pirinen, ”Suomen kirkkotaiteen vuosisadat”, teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa – Suuria kertomuksia*, (Porvoo: Weilin & Göös, 2001), 96.

13 Hampurissa suoritetusta konservoinnista

yksityiskohtaisesti ks. Henni Reijonen, ”Uudenkirkon alttarikaapin Barbara-maalauksen konservointi Hampurissa 1922–25”, *Suomen Museo* 2011.

14 Ks. Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke”, 188; Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila, *Kaksoisiiivet: Meister Francken Maria-Barbara alttari-kaapin historiaa* (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1996), XXIV.

15 Siivellisten alttarikaappien hartaudellisista keinoista ks. Elina Räsänen, ”Keskiajan alttarikaapit – monikerroksiset näyttämöt”, teoksessa *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*, toim. Johanna Vakkari (Helsinki: Gaudeamus, 2015).

16 Olen tutkinut näitä 23.9. ja 25.9.2014 Suomen Kansallismuseossa Hampurin Kunsthallen konservaattori Silvia Castron kanssa. Hän tuli Suomeen tutkimushankkeen (ks. viite 5) osarahoituksella.

17 Pylkkänen, *Sancta Barbara*.

18 Näistä yksityiskohtaisesti ks. Lahti ja Räsänen, ”The Visible and the Tangible”.

19 Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece. God’s Medicine and the Painter’s Vision* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 3.

20 Bella Martens, *Meister Francke*, I–II (Hamburg: Friederichsen, De Gruyter & co. 1929). Ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, ”Introduction / Einleitung”.

21 Martensin ja Panofskyn kontakteista sekä Panofskyn suhteesta mestari Francken tuotantoon, ks. Räsänen, ”Advocating, Conversing”, 307–309; Elina Räsänen, ”The Panopticon of Art History: Some Notes on Iconology, Interpretation, and Fears” teoksessa *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. Lena Liepe (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2018), 53.

22 Dieter Wuttke (hrsg.), *Erwin Panofsky Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Wiesbaden: Harrassowitz



Verlag, 2011, no. V: 3403.

- 23 Adolph Goldschmidt, "Ein Altarschrein Meister Franckes in Finnland", *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 26, 1914/1915: 17–22. Tarkemmin ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht "Introduction / Einleitung", 16–20.
- 24 Mestari Francke oli alankomaalaisen taiteen tutkimuksessa mukana, sillä hänen maalaustyylinsä juuret paikannettiin burgundilaiseen miniatyyrimaalaukseen. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Vol I and II* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), 70–71.
- 25 Otto Pächt, "Meister Francke – Probleme", teoksessa *Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle 30. August bis 19 Oktober 1969*, (Hamburg 1969), 27.
- 26 Tony Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi – Hampurin Taidehallin johtaja Suomen ja Saksan välisellä kuvataidekentällä 1920-luvulla*. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2019, 28–74.
- 27 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 30–40, erit. 32; Ks. myös Reijonen, "Uudenkirjon alttarikaapin", 71.
- 28 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 40.
- 29 J. J. Tikkasen mestari Franckea koskevista analyyseista ks. Elina Räsänen, "Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara", 87 (ks. viite 5).
- 30 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 41.
- 31 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 36.
- 32 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 72. Tony Pyykön suomennos. Francke-nimen painotus alkuperäinen.
- 33 K. K. Meinander, "Vanhempi kuvaamataide" teoksessa *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme*, toim. Ludvig Wennervirta (Helsinki: Otava, 1927), 73.
- 34 Ks. Waismaa-Pietarila, *Kaksoisiiivet*. XXIV; Anna Kortelainen, "Kalleimmat aarteet – tunnelmia evakuoitussa Helsingissä", teoksessa *Mieliala*.

Helsinki 1939–1945, toim. Anna Kortelainen et al. (Helsinki: Tammi, 2019), 156–159.

- 35 Onni Okkonen, *Suomen taiteen historia* (Porvoo: WSOY, 1945), 46.
- 36 Onni Okkonen, *Keski-Euroopan taide 1400- ja 1500-luvulla* (Porvoo: WSOY, 1956), 404–409.
- 37 Kalannin alttarikaapin juutalaisrepresentaatioista yksityiskohtaisesti toisaalla, ks. Räsänen, "Advocating, Conversing".
- 38 Räsänen ja Valkeapää, "Sukupuolten tulkintoja".
- 39 Valkonen ja Valkonen, *Suomen taide*, 91.
- 40 Räsänen, "Advocating, Conversing".
- 41 Ks. yksityiskohtaisesti aiempiin ajoituksiin vaikuttaneista, proveniensiin kytkeytyvistä syistä Elina Räsänen ja Markus Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece: Its Potential Routes and Prominent Contexts in Medieval Finland", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 66–67 (ks. viite 5).
- 42 Olen itse aiemmin vuonna 2015 esittänyt nyt hieman liian varhaisena pitämäni ajoituksen 1420–30; ks. Räsänen "Advocating, Conversing", 288. Teoksen ajoituskysymyksestä laajasti ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, "Introduction / Einleitung", 20 ja 30.
- 43 Yleisesti 1424–1435. Ks. tarkennetusta aikahaarukasta Ulrike Nürnberger, "Ein Maler in Hamburg, gen. 'Meister Francke' – Christus als Schmerzensmann in Leipzig und Hamburg", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 2017, 98 (ks. viite 5).
- 44 Martens, *Meister Francke*, 125; Panofsky, "Early Netherlandish", 71. Ks. esim. Tove Riska, "Keskiajan puunveisto ja maalatut alttarikaapit", teoksessa *ARS Suomen taide 1*. Helsinki: Weilin & Göös, 1987, 201; Hanka ja Pirinen, "Suomen kirkkotaiteen vuosisadat", 96; Lindberg, "Kuvataide ja käsityö", 48–49.
- 45 K. K. Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor*, Helsingfors: Finska Fornminnes-föreningen 1908), 157, 177; K. K. Meinander & Juhani Rinne, *Finlands kyrkor 1, Nykyrko och Nystad* (Helsingfors: Finska Fornminnesföreningen, 1912), 54; Meinander,

"Vanhempi kuvaamataide", 73.

- 46 Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier*, 177. Myös uusin alttarikaapin mikroarkkitehtuuriin kohdistunut tutkimus tukee ajoitusta 1430/40; ks. Uwe Albrecht, "Beobachtungen zur Rahmenkonstruktion und Mikroarchitektur des Barbara-Retabels", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 149 (ks. viite 5).
- 47 Okkonen, *Keski-Euroopan taide*, 404–405.
- 48 Otto Pächt, "Meister Francke – Probleme", 27; Nicole Reynaud, "Maître Francke et l'art autour de 1400". *Revue de l'art* 9/1970. Ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, "Introduction / Einleitung", 20.
- 49 Peter Klein, Bericht über die dendrochronologische Untersuchung des "Hl. Barbara Altars". Universität Hamburg. Konservointilaitoksen arkisto, Museovirasto, 1996. Ks. myös Castro, "Kunsttechnologische Einblicke", 196.
- 50 Räsänen & Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece". Artikkelin perustui molempien itsenäisiin esitelmiin seminaarissa, jonka tutkimushankkeenä (ks. viite 7) järjesti Böckler–Mare Balticum -säätiön ja Kansallismuseon kanssa: *Meister Francke and the Arts in the Baltic Sea Region in the 15th Century*, Suomen kansallismuseo 9.–10.9.2013. Tästä seminaarista ks. Janika Ahon (2013) kirjoittama raportti: <http://tahiti.fi/04-2013/kentalta-ja-arkistosta/meister-francke-symposium-kansallismuseossa-9-%E2%80%939-2013/>
- 51 Ks. Räsänen & Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece", 73. Tuoreimpana alttarikaapin tuloa Turun tuomiokirkosta on ehdottanut Markus, "The Saint Barbara Altarpiece".
- 52 Hanka ja Pirinen, "Suomen kirkkotaiteen vuosisadat", 96.
- 53 Martens, *Meister Francke*, 41.
- 54 Brigitte Corley, *Conrad von Soest: Painter among Merchant Princes* (London: Harvey Miller, 1996), 152, viite 7.
- 55 1600-luvulla sotasaaliina tuotujen teosten ja erityisesti Rauman alttarikaapin problematiikasta ks. Räsänen, "Plunder and Memento".



56 Leena Valkeapää, "Tietämisen tavat. Uskomustarinat ja tutkimus Kalannin alttarikaapin äärellä", *Tahiti* 3/2016. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85629/44579>.

57 Piispantarkastusten pöytäkirjat 1725–1820 II C d; Kirkonkassan tilikirja 1643–1741 III G a; Nykyrko församlings Räkningar 1767–1807 III G 1 3 (KSA).

58 Nykyrko kyrkans inventariebok II B c 1 (KSA).

59 Nykyrko kyrkans inventariebok II B c 1; Uudenkirkon ja sen kaluston luettelo 1890 II B c 3; Uudenkirkon kirkonkokouspöytäkirjat 1842–1879 II C a 3, Kyrkostämman, § 3 (KSA). Ks. myös Tove Riska, *Vehmaan rovastikunta. Turun arkkihiippakunta I* (Helsinki: Museovirasto, 1959), 184, ilman viitteitä.

60 Martina Sitt, *Glanzstücke eines Meisters, der nicht Francke hieß. Beobachtungen zur Malerei des Thomas-Altars*, (Hamburg/Berlin: ConferencePoint Verlag, 2014), 102.

61 Tämä on ollut tutkimuksissa yleistä 1990-luvulta lähtien; viimeisin dekonstruktio suomalaisessa tutkimuskentässä ks. Jouni Kuurne, "Liian monta mestaria – Diedrich Möllerumin tuotannon ongelma", *Suomen Museo* 2019.

62 Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg* (Leipzig, 1918), 95; 161, viite 23.

63 Martens, *Meister Francke*, esim. 184–187.

64 Valkonen ja Valkonen, *Suomen taide*, 92.

65 Leppien, Helmut R., *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1992.

66 Stephan Kemperdick, "Painters, Monks and Fantasies", teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 7).

67 Heise, *Norddeutsche Malerei*, 99–101.

68 Kemperdick, "Painters, Monks and Fantasies", 59.

69 *The Renaissance Nude* -näyttely oli esillä ensin Los Angelesissa 30.10.2018–27.1.2019 (The J. Paul Getty Museum) ja sitten Lontoossa (Royal Academy of Arts) 3.3.–2.6.2019.

70 *The Renaissance Nude*, näyttelyluettelo, ed. Thomas Kren with Jill Burke and Stephen J. Campbell (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018), 286–287. Kalannin alttarikaapin maalauspaneelleja koskevan osan näyttelyluettelossa on kirjoittanut Thomas Kren.

71 Näitä havaintoja tein mm. 17.6.2013 Kansallismuseon konservattorian Henni Reijosen ja Jukka-Pekka Etäsalon avustuksella.

72 Paul Binski, *Gothic Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 2019), 3–4.

73 Binski, *Gothic Sculpture*, 3, 18.

Dosentti Elina Räsänen on keskiajan ja uuden ajan alun taideteoksiin ja esineisiin erikoistunut taidehistorioitsija. Hänen keskeisenä tutkimuskohteenaan ovat puuveistokset ja alttarikaapit. Räsänen toimii yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa, mutta on tällä hetkellä tutkimusvapaalla johtamassaan Koneen säätiön rahoittamassa tutkimushankkeessa "Fragmentaarisuus ja kuvakalskeen jäljet keskiajan ja uuden ajan alun esineissä" (2020–2023). Hän on julkaissut laajasti; viimeisimmät tutkimusartikkelit ovat ilmestyneet kokoelmassa *The Locus of Meaning in Medieval Art* (Medieval Institute Publications, 2018) ja *Indifferent Things? Material and Ceremonial Church Practices in the 16th and 17th Centuries in the Baltic Sea Region* (Michael Imhof Verlag, 2020).

