

# Sissejuhatus uusaja joone ja värvi küsimusse: renessanss

Rein Undusk

Lähtudes Itaalia renessansis asetleidnud kunstiajaloolisest *disegno e colore* väitlusest, püütakse artiklis osutada selle poleemika kui uusaegse joone ja värvi vaidluse epistemoloogilistele tagamaadele, mis võimaldaksid asetada nii kõnealuse renessanssväitluse kui ka selle hilisemad uusaegsed ilmingud pelgalt kunstiajaloo tasapinnalt interdistsiplinaarsesse ja kultuuriretoorilisse analüüsikonteksti. Ühelt poolt vaadeldakse artiklis seda, kuidas uusaja kunstiteooria toetumine renessansis antiikretoorika eeskujule tingis joonelemendi spetsiifilist väärtustamist kunstis, mis väljendub nii kunstnike keskendumises figuraalkompositsioonile kui ka kehalise piirjoone määratlemises figuuri definitiivse tunnusena. Käsikäes sellega võeti kaudselt üle ka antiikne kujutelm ruumist kui kehali- sest substantist. Samas oli uusaja kultuur kätkenud endas algusest peale teatavat piirietuslikku ja infiniitset tungi, millest johtuvalt arenes ka renessansskunstis omapärane dialoog avatud ruumi ja maastikku tähtsustava loodusmaalingu ja figuraalkompositsiooni vahel. Artiklis väidetakse, et see dialoog Veneetsia ja Firenze, Põhja- ja Kesk-Itaalia maalikunsti vahel, mis oli paljuski *disegno e colore* vaidluse sisuks, kandis endas hilisemat kunstiarengu potentsiaali, kuid implitsiitselt vaieldi selle dialoogi raames ühtlasi klassikalise ja moodsa ruumikujutel-

ma, kirjanduslikkuse ja maalilisuse, geomeetria ja dünaamika vahekorra üle. Teiselt poolt keskendutakse artiklis perspektiivi küsimusele, osutades jällegi sellele, kuidas uusajal kasutusele võetud lineaarperspektiiv ühendas endas ambivalentset klassikalisi ja moodsaid elemente ning ennetas teatavaid uusaegse füüsika hilisemaid arenguid. Opereerides joone ja mõõduga, kuid kutsudes vaatama “lõpmatusse”, apelleeris lineaarperspektiiv sellele mõõdetamatule ruumi elemendile, mida ta kui joonepõhine süsteem ise modelleerida ei suutnud.

Giorgio Vasari “Elulugudes”, millele võlg-neme ajastut kokkuvõtva nimetuse *la rinascita* ‘taassünd, renessanss’, sisaldub kirjeldus Vasari episoodilisest jutuajamisest Michelangeloga, mis on oma hilisema kunstiajaloolise mõju ja diskuteeritavuse poolest mõneti võrreldav poleemiliseks osutunud renessansi kontseptsiooniga. 1568. aastal ilmunud “Elulugude” – täpse pealkirjaga “Itaalia väljapaistvamate arhitektide, maalikunstnike ja skulptorite elulood Cimabuest meie ajani” – teises väljaandes osutab Vasari sellele, kuidas ta külastas koos Michelangeloga ühel 1546. aasta päeval Tiziani Vatikani Belvedere. Kõneldes tagasiteel koju Tiziani äsjanähtud maalist “Danae”, “ei olnud Michelangelo”, kirjutab Vasari, “kiitusega kitsi”, öeldes, et Tiziani värvikäsitlus ja stiil teevad talle palju rõõmu, kuid on kahju, et Veneetsias ei õpi mehed algusest peale korralikult joonistama ning ei järgi oma õpingutes paremat meetodit. “Sest,” ütles Michelangelo, “kui seda meest oleksid aidanud kunst ja *disegno* mingilgi viisil niisama palju, kui teda on aidanud loodus ... ei suudaks keegi teha rohkemat ega töötada paremini, sest tal on kaunis hing ning väga ilus ja elav stiil.” Ja see on tõsi, sest kes pole palju joonistanud ega uurinud parimaid antiik- ja kaasaja teo-

seid, ei saa töötada hästi oma mälu järgi ega teha paremaks asju, mida ta elust kopecrib....”<sup>1</sup> On väidetud, et 16. sajandi Itaalia nn. *disegno e colore* vaidluse käigus väljakujunenud vastandus firenzlaste kui heade joonistajate (Michelangelo) ja veneetslaste kui suurepärase värvikasutajate (Tizian) vahel on paljuski liialdus, mis vaatab mööda neid kunstnikke liitnud sarnasest käekirjast.<sup>2</sup> Samas on siiski tõsi, et nii maalitehnilises kui ka tunnetuslikus mõttes saame rääkida Veneetsia ja Firenze koolkonna erinevatest esteetilistest lähtekohtadest, mille utreerimine hilisemate kunstnike ja kunstiteoreetikute poolt ei muuda neid lahknevusi olematuks, vaid, vastupidi, toob selgemalt esile *joone ja värvi* vaidluse seosed uusaja kultuuri sügavamate allhoovustega.

### **Disegno**

Lisaks hulgale kaasaja kunstnike “elavatele” elulugudele, millega Vasari täiendas oma raamatu esimese väljaande pigem mineviku suunatud vaatenurka, iseloomustab “Elulugude” teist trükki *disegno* rõhutatult esiplaanile nihkumine autori kunstikontseptsioonis. Nimetades eessõnas skulptuuri ja maalikunsti kaheks sõsarkunstiks, mis mõlemad teenivad arhitektuuri ja millel on ühine hing, *disegno*, annab Vasari oma klassikalise ja samas kahemõttelise *disegno* määratluse põhiteksti ette paigutatud mahukas tehnilises sissejuhatuses: “*Disegno*, meie kolme kunsti, arhitektuuri, skulptuuri ja maalikunsti isa, mille läte on intellekt ja mis ammutab paljudest asjadest üldise tõekspidamise, on justkui kõikide looduse objektide vorm või idee, kõige imelisem sellest, mida loodus endas ümbritseb. *Disegno* tunnetab, mitte üksnes inimkehade ja loomade, vaid ka taimede, ehituste, raidkujude ja maalide juures proportsioone, mis on terviku ja osade, osade ja osade, ning osade ja terviku vahel. Ja

et sellest äratundmisest tekib teatav otsus, mis kujundab vaimus asja, mida hiljem, käte poolt valmistehtuna, nimetatakse *disegno*’ks, võime järeldada, et *disegno* pole midagi muud, kui teatava meie vaimus oleva kontseпти visuaalne väljendus ja selginemine....”<sup>3</sup> Nende sõnadega Vasari ei formuleeri mitte ainult üht traditsiooniliselt Firenze esteetika nurgakiviks peetavat seisukohta, mis teenis hiljem edukalt Firenze ja Veneetsia kunsti vastandamist, vaid annab tunnetuslikult avara tähenduse mõistele, millega kogu renessansi kunstimaailm oli olnud nii või teisiti väga lähedalt seotud.

Itaalia keele sõna *disegno* pärineb ladina *designare*’st ‘tähistama’, mis aga omandas vulgaarladina keeles ka teise, märksa konkreetsema tähenduse ‘joonistama’. Nagu inglise *design* ühendab seega itaalia *disegno* endas kaht tähendust, ‘mõtet ehk kavatsust’ ja ‘joonistust’, kuna prantsuse keeles viis see

1 G. Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* 2. Everyman’s Library no. 129. London: David Campbell Publishers, 1996, lk. 791.

2 M. Poirier, *The Disegno-Colore Controversy Reconsidered. – Explorations in Renaissance Culture* 1987, Vol. 13, lk. 52–86. *Disegno e colore* vaidluse kohta vt. nt. D. Rosand, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition. – L’Arte* 1970, no. 11–12, lk. 5–53; S. J. Freedberg, *Disegno versus colore in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento. – Florence and Venice: Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1976–1977. Vol. 2. Cinquecento. Florence: La Nuova Italia Editrice, 1980, lk. 309–322; D. Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian. The Franklin D. Murphy Lectures* 8. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988; *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800: Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte.* [Kataloog.] Hrsg. M. Brunner, A. C. Theil. Engen: Städtisches Museum Engen + Galerie, 2003.*

3 Vasari on *Technique: Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects.* Ed. G. B. Brown. New York: Dover Publications, 1960, lk. 205.

erinevus 18. sajandi lõpus kahe erineva sõnakuju fikseerimiseni kirjapildis (*dessein* 'kavatus' ja *dessin* 'joonistus').<sup>4</sup> Juba Cennino Cennini "Raamat käsitöökunstist" ("Il libro dell'arte", 14.–15. sajandi vahetus), veel pooleldi keskajas seisev, kuid selgesti uusaja märke ilmutav kunstiteooria esimene pääsuke mõistab *disegno* all nii kunstniku intentsiooni kui ka joonistust.<sup>5</sup> Renessansi kunstiteaduse algust märgib Leon Battista Alberti "Maalikunstist" ("De pictura", 1435), millest Alberti kirgliku humanisti ja itaalia keele grammatika hilisema autorina kirjutas kohe ka toskaanamurdelise variandi "Della pittura" (1436). Alberti jaotab maalikunstniku töö kolmeks eri etapiks, kontuuristamiseks (*circoscriptione*), kompositsiooniks (*compositio*) ning valguse- ja värvikasutuseks (*receptione di lumi*), neist esimest, *circoscriptione*'t, mida Alberti defineerib kui *disegno* 'piiri märkimine', mõistetakse kunstiteaduses üldiselt kui Alberti vastet *disegno*'le.<sup>6</sup> Umbes viisteist aastat hiljem valminud ja tugevasti Vitruviusest mõjutatud teoses "Arhitektuurist" ("De re aedificatoria") ütleb Alberti, et "ehitis on teatavat liiki keha, mis koosneb joonistusest [lad. *lineamenta*, it. *disegno*] ja mateerist; esimese neist loob mõte, teise loodus" ning defineerib seejärel joonistust kui "joonte ja nurkade jõulist ning graatsilist eelkorrastatust, mille on eostanud vaim ning teostanud kunstniku leidlik mõte"<sup>7</sup>. Vararenessansi *uomo universale* musternäidiseks nimetatud Alberti, kes pärines mõjukast gvefimeelsest Firenze suguvõsast, kuid sai võimaluse tulla oma kodulinna, "siia kõikidest linnadest kõige ilusamasse, pärast pikaagest eksiili, kus meie, Albertid, oleme saanud vanaks"<sup>8</sup>, alles 1434. aastal ja sellest sündmusest mitmeti inspireerituna oma "Maalikunstist" lõi, pani aluse kunstikäsitlusele, mida tavaliselt hakati seostama Kesk-Itaalia, s.o. Firenze ja Roo-

ma traditsiooniga, kuid mis teoreetilises plaanis kujundas määravalt kogu renessansi kunstimõtet.

Paul Oskar Kristeller on rõhutanud, et itaalia renessansshumanism ei olnud mitte filosoofiline ega teaduslik, vaid antiigihuvist kantud filoloogiline liikumine<sup>9</sup>, ning ses mõttes peegeldab retoorikakunstile ülesehitatud Alberti kunstiteooria eksimatult oma ajastut. Alberti peab maali kõige täiuslikumaks avaldumisvormiks *istoria*'t, s.o. maali kui antiiksel või kristlikul süzeel põhinevat visuaalset kompositsiooni, lisades, et *istoria* kõrgeimaks, sõnale vastavaks tähenduslikuks elemendiks on keha, mis omakorda seisab koos kontuuristatud pindadest ehk tähtedest ning kehaliikmetest ehk silpidest.<sup>10</sup> Siit johtuvalt määratleb Alberti ka *circoscriptione*'t ehk *disegno*'t eeskätt kui pindade ääristamise prot-

4 Vt. Design. – Oxford English Dictionary on CD-ROM. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 1994; O. Bloch, W. von Wartburg, Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: Presses Universitaires de France, 1991, lk. 190.

5 W. Tatarkiewicz, History of Aesthetics 3: Modern Aesthetics. Ed. D. Petsch. The Hague, Paris: Mouton, 1974, lk. 28–29; vt. ka T. Puttfarcken, The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400–1800. New Haven, London: Yale University Press, 2000, lk. 49–53.

6 L. B. Alberti, On Painting. Ed. M. Kemp. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, lk. 65. Vt. ka W. Tatarkiewicz, History of Aesthetics, lk. 57, 88; E. Panofsky, Die Renaissance der europäischen Kunst. Übers. H. Günther. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, lk. 38.

7 L. B. Alberti, The Ten Books of Architecture. The 1755 Leoni Edition. New York: Dover Publications, 1986, "The Preface", lk. 2.

8 L. B. Alberti, On Painting, lk. 34.

9 P. O. Kristeller, Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance. – P. O. Kristeller, Renaissance Thought and its Sources. New York: Columbia University Press, 1979, lk. 91. Renessansshumanismi käsitluste kohta vt. nt. R. Black, Humanism. – Renaissance Thought. Ed. R. Black. London, New York: Routledge, 2001, lk. 68–94.

10 L. B. Alberti, On Painting, lk. 67–68, 89.

sessi, mis on oma funktsioonilt maalil samastatav tähtede kirjutamisega kirjakunsti ning millel on nii töö järjekorra kui ka tähtsuse poolest maalikunsti eriline asend, sest “pinnad on maali põhiosad, kuivõrd nendest moodustuvad liikmed, liikmetest kehad ja kehade kogu *istoria*”<sup>11</sup>. Sellel Alberti maalikontseptsioonil, mida võiksime nimetada tema kunstikäsitluse graafiliseks alusmustriks, on mitu erinevat ja omavahel seotud aspekti. Esiteks, kuigi Alberti nimetab maalikuntniku tööd auväärsemaks ja raskemaks kui skulptori oma<sup>12</sup>, näivad tema käsituses maalija skulpturaalsed oskused omavat tihtipeale n.-ö. esmast ja fundamentaalset väärtust. Ilmekalt näitab seda osatähtsus, mida Alberti omistab maalikunsti reljeefsusele – “mitte keegi pole võimeline maalima korrektselt üht asja, kui ta ei tunne selle igat üksikut reljeefi” –, öeldes ühtlasi, et see on omadus, mida tuleb õppida pigem skulptorilt kui maalikunstnikelt<sup>13</sup>. Teiseks, joonistamise primaarsusele sekundeerib Alberti juures vajadus tunda hästi inimskeletti, sest nii nagu värv ja valgus lisatakse all olevale joonistusele, eeldavad liha, nahk ja riided, et figuur on “seespidiselt” õigetes proportsioonides valmis tehtud.<sup>14</sup> Selle deduktiivse maalikontseptsiooni avalduseks tuleb pidada ka tööka, et Alberti nõuab kunstnikelt enne maalimise juurde asumist põhjalike eeltööde tegemist oma vaimus ja paberil. Kolmas Alberti käsitluse iseärasus tuleneb loogiliselt tema soovitusel, et teatava keha piiret on kõige mugavam joonistada varikujutise järgi, mille too jätab enda ette riputatud loorile<sup>15</sup>: kuivõrd valguse ja varju loojateks maalikunsti on vastavalt valge ja must värv, mis õigupoolest “polegi mitte tõelised värvid, vaid värvi-moderaatorid”<sup>16</sup>, tuleneb siit mõistetavalt Alberti veendumus, et “suurimat hoolt ja oskust maalikunsti nõuab ümberkäimine valge ja mustaga”<sup>17</sup>.

Need albertilikud seisukohad juhatavad meid mõningate Itaalia renessansskunsti põhimõteteliste hoiakute juurde. Inimkeha (*figura*) määratlemine maali keske tähendusliku elemendina on kindlasti üheks renessanssmeistrite poolt antiigilt ja keskajalt ülevõetud printsiibiks<sup>18</sup>, mis toetus filosoofilises plaanis universumi (makrokosmose) ja inimkeha (mikrokosmose) väidetavale analoogiale ning mis väljendab oma kunstiajaloolises tingituses Itaalia renessansi geneetilist seost skulptuuri ja arhitektuuriga. Reljeefsus, mis kehtis David Summersi sõnul Kesk-Itaalia maalikunsti kui *conditio sine qua non* pea kahesaja aasta vältel<sup>19</sup>, on selle figuraalse maaliretoorika otsene avaldumisvorm, põhjustades maali esiplaani (*piano*) spetsiifilist väärtustamist “tühja”, figuurideta tagaplaani (*campo*) arvelt<sup>20</sup>. Väljendamata seda ise eksplitsiitselt, lubab Alberti käsitlus meil Firenze hilisema kunstiteooria kontekstis seega tõlgendada *circonscriptione*’t teatava kosmilise korrapära tunnetusena, mis teeb nähtavaks kunstniku hinge peidetud universaalse kehalise arhitektoonika reeglid. Sellele “vanamoelisele”, mentaalsust ja kehalisust allakriipsutatavale kunsti arusaamale ei jätnud Alberti tõsiehtsa humanistina muidugi lisamata märksa empiirilisemat, renessansi enda hingemaailmast tulenevat tähendusnüansi.

11 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 71.

12 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 63.

13 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 92.

14 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 72.

15 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 65.

16 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 46.

17 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 82.

18 Vt. P. O. Kristeller, *Renaissance Concepts of Man*. – P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and its Sources*, lk. 169–170.

19 D. Summers, *Figure come Fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*. – *Art Quarterly* 1977, Vol. 40 (1), lk. 65.

20 T. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition*, lk. 111–112.

Osutades Alberti väitele, et rumalus on “püüelda maalikunstniku kuulsusele üksnes oma intellekti jõul, evimata silme ees või vaimus ühtegi loodusest pärinevat iluvormi”<sup>21</sup>, ütleb Erwin Panofsky, et selles Alberti seisukohas ilmneb selgelt üks renessanssi keskajast ja hilisantiigist eristav tõsiasi, nimelt see, et “ehkki tunnistati kunstniku võimet varieerida ja leiutada, emantsipeerudes reaalsusest, ei julgenud mitte ükski renessanssi mõtleja pidada ilu fantaasia lapseks”<sup>22</sup>. Kahe hilisemal ajal lepitamatuks osutunud vaatepunkti – idealiseerituse ja naturilähenduse – ilma erilise vihata kokkusobitumine renessansis tähendab Alberti puhul seda, et ideaalne joonistus on teatav süntees looduse pakutavatest kõige ilusamatest kehadest, mille kunstnik peab üles leidma ja millelt igapäevast omakorda tuleb tal valida kõige suurepärasem detail, sest “ilu voores ei asu mitte ühes kohas, vaid nad on laiali pillatud siia ja sinna”<sup>23</sup>.

Firenze teise universaalgeeniuse Leonardo suhe Kesk-Itaalia maalikunstiga on märksa mitmeplaanisem kui Alberti oma, lubades aimata hilisemat Veneetsia ja Firenze traditsioonide pörkumist. Kaudselt piltlikustab seda lahknevust ka kahe mehe erinev elutee: kui Alberti tuli põhja poolt Genovast Firenzesse ning jäi hiljem paavsti sekretärina tihedalt seotuks Roomaga, kus ta ka sureb, siis Leonardo rännak kulges Firenzest Alpide veerul asuvasse Milanosse ning jõudis lõpule hoopiski põhja pool mäetippe Prantsusmaal François I õukonnas. Hoolimata oma maalikontseptsiooni teatavast ebafirenzelikusest ei jäta Leonardo siiski kahtluse raasu, et *disegno* on maalikunsti jumalik vundament: “Maali võib jagada kaheks põhi- osaks: piirjoonteks, mis ümbritsevad kehade vorme ja mis nõuavad *disegno*’t, ning varjutuseks. *Disegno* on aga sedavõrd oivaline osa, et ta ei uuri mitte ainult looduse teoseid, vaid lõpmatult rohkem kui see, mida

loodus teeb ... Seetõttu võime järeldada, et ta pole mitte ainult teadus, vaid jumalanna, kellele tuleb nagu kord ja kohus antud tiitel ka omistada. See jumalus kordab kõigeväe- lise Jumala kõiki nähtavaid tegusid.”<sup>24</sup> Võrrelduna Alberti lähenemisega on Leonardo esmaseks erinevuseks peetud seda, et tema õpetus kasvas välja reaalsest töö- ja tsunfti- kogemusest, kuna Alberti puhul oli tegu humanistist mõtlejaga, kelle seisukohti fermenteeris raamatutarkus ja ülikooli studium. Siit johtuvalt olid ka üsna erinevad kahe firenzelase vaated individuaalsusele ja ideaalsu- sele: vastupidiselt Alberti eeskujule Zeuxi- sele, kes olevat Helena kultuspilti kavanda- des valinud välja linna viis kõige ilusamat neidu ja neilt kõigilt kõige kaunima laenates loonud ideaalse naise kuju, on Leonardo sei- sukohal, et “inimene võib-olla paks ja pikk, peenike ja keskmine, ning olla seejuures ik- kagi proportsioonis”<sup>25</sup>, kust järeldub, et loo- duses eksisteerib erinevaid proportsioone ning ükski neist pole tingimata ülimuslik tei- se suhtes. Pidades seejuures looduse tunne- tamise kõige adekvaatsemaks vahendiks ini- meses nägemismeelt, mis asub kõrgemal sõ- nast<sup>26</sup> ja millest tuleneb ka maali ülimuslik- kus poeesia ees<sup>27</sup>, jõuab Leonardo tegelikult otsapidi Alberti maalikontseptsiooni retoo- rilise substraadi lõhkumiseni, mistõttu Alexander Koyré sõnul võib väita, et “Leonardo kaudu ja ühes temaga, mulle näib, tõrjuti

21 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 90.

22 E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*. Trans. J. J. S. Peake. Columbia: University of South Carolina Press, 1968, lk. 59.

23 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 90.

24 Leonardo on *Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*. Ed. M. Kemp. New Haven, London: Yale University Press, 1989, lk. 16.

25 Leonardo on *Painting*, lk. 199.

26 Leonardo on *Painting*, lk. 19.

27 Leonardo on *Painting*, lk. 20–21.

võib-olla esimest korda ajaloos *auditus* ta-gaplaanile ja *visus* tõsis esikohale”.<sup>28</sup>

Skulptuuripõhise ja figuurikeskse maali apogeed Firenze esindab Michelangelo, kes ise teoreetilisi manifeste eriti rikkalikult maha ei jätnud, kuid kes olevat portugallase Francisco de Hollanda nn. Rooma dialoogide (“Tractato di pintura antigua”, u. 1548) kohaselt väitnud, et *disegno* (*o desenh*) “ehk nagu seda kutsutakse teise nimega joonistus [*debu*], on maali, skulptuuri, arhitektuuri ja kõigi teiste maali liikide [*genero de pintar*] läte ja aines ning kõikide teaduste ühine juur”<sup>29</sup>. De Hollanda teost ei peeta küll kõige usaldusväärsemaks tsitaatide allikaks, kuid pole põhjust kahelda, et need sõnad dokumenteerivad hästi seda, kuidas michelangelolik “*disegno* – mis ei hõlmanud mitte üksnes kogu nähtavat maailma, vaid ka kogu inimlikku kunsti ning tegelikult kogu inimese aktiviteeti – jätkas traditsiooni, milles kunstnik samastati poeedi kui *maagiga* ja mis nii mitmeski teises mõttes oli Michelangelole äärmiselt oluline ... [see] toob meid uuesti klassikalise traditsiooni ühe keskse küsimuse juurde – milline on poeesia, või üldisemalt võttes, *poiesis*’e tähendus”.<sup>30</sup> Michelangeloga jõudis renessansskunst ühtlasi oma viimasesse, maneristlikku arengufaasi, kus *disegno* kontseptsioon omandas lausa erakordse tähtsuse ja tegi sama läbi tähelepanuväärse muutuse. Federico Zuccari “Skulptorite, maalikunstnike ja arhitektide idee” (“L’idea de’ scultori, pittori e architetti”, 1607), maneristliku kunstiteooria omamoodi essents, on tervikuna üles ehitatud kui *disegno* teooria, kuid see *disegno*, millest kõneleb Zuccari, ei ole enam loodusobjektide tähelepaneliku vaatlemise teel loodud “täiuslik keha”, nagu seda olid rohkem või vähem mõistnud Alberti ja Leonardo, vaid eeskätt on see sisemine, intellektuaalne *disegno* (*disegno interno*) ehk idee, mille

esmaseks asupaigaks pole mitte meeleline loodus, vaid jumal, ning mis viimasest hierarhiliselt lähtudes ja kunstniku vaimus vormi omandanuna jõuab joonistuse kujul lõuendile.<sup>31</sup> *Di-segn-o*, nagu seda sõna etimoloogiseerib Zuccari, on jumala (*di dio*) märk (*segno*) inimestes. Neoskolastilise ja intellektuaalse lähenemisega käsikäes võtab Zuccari kunstilt ära selle varasemad matemaatilis-loodusteaduslikud pretensioonid ja defineerib kunstilise representatsiooni aluseks olevat välist *disegno*’t (*disegno esterno*’t) kui sellist, mis on puhas “vorm ilma kehalisuse-ta, puhas piirjoon ja kontuur, kõikide reaalsete ja kujuteldavate asjade mõõt ja vorm”<sup>32</sup>.

Kui Vasari nimetab oma “Elulugudes” *disegno*’t maali, skulptuuri ja arhitektuuri ühiseks isaks, võtab ta niisiis kokku arusaama, mis oli teatavate reservatsioonidega olnud omane kogu Itaalia renessansile ning eriti Kesk-Itaalia traditsioonile. Sõltumata sellest, kas tunnetuses rõhutatakse empiirilist või intellektuaalset alget, väljendab *disegno* seisukohta, et *joonistus* kui vaimselt korrastatud meelelise maailma vorm ühendab omavahel erinevaid visuaalkunste ja moodustab inimese kogu teadliku tunnetuse algstruktuuri. Et tegu polnud pelgalt kunsti- ja tunnetusteooriaga piirneva mõistega, näitab tõsi-

28 A. Koyré, Léonard de Vinci: 500 ans après. – A. Koyré, Études d’histoire de la pensée scientifique. Paris: Gallimard, 1973, lk. 115.

29 W. Tatarkiewicz, History of Aesthetics, lk. 151.

30 D. Summers, Michelangelo and the Language of Art. Princeton: Princeton University Press, 1981, lk. 260.

31 Vt. A Documentary History of Art 2: Michelangelo and the Mannerists, the Baroque, the Eighteenth Century. Ed. E. G. Holt. Garden City: Doubleday, 1958, lk. 87–92; E. Panofsky, Idea, lk. 85–95; M. Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann. New York, London: New York University Press, 1985, lk. 295–303; W. Tatarkiewicz, History of Aesthetics, lk. 208–209, 219–221.

32 W. Tatarkiewicz, History of Aesthetics, lk. 221.

asi, et 1562. aastal rajas Vasari Firenzesse uusaja esimese kunstide akadeemia *Accademia del Disegno*, mis algatas samasuguste akadeemiate asutamise ülejäänud Itaalias ja Euroopas. Institutsionaalses plaanis märgib *disegno* seega renessansi püüdu vabastada kujutavad kunstid keskaegsest tsunftitraditsioonist ning tõsta nad humanistliku hariduse – *studia humanitatis*’e – propageerimise kaudu ühele pulgale “õilsate” vabade kunstide nagu geomeetria ja retoorikaga. Seetõttu võib Kristelleri väitel pidada küllalt tõenäoliselt Vasari “joonistuskunste” (*arti del disegno*’sid) hilisemate “kaunite kunstide” (*beaux arts*’ide) otseseks eelkäijaks.<sup>33</sup>

### Colore

Võrreldes keskaegset värvipraktikat hilisema aja omaga, tõdeb Umberto Eco järgmist: “Vahetus ja lihtsus iseloomustavad keskaegset valguse ja värvi armastust. Selle ajastu kujutav kunst ilmutab järgnevatest sajanditest märgatavalt erinevat värviteadlikkust. Ta piirdus puhaste ja põhivärvidega. Talle oli omane teatav kromaatiline otsustavus vastupidiselt *sfumatura*’le [it. ‘pehmendus, varjund’ – R.U.]. Ta uskus toonide vastastikusel kõrvutamisel tekkivasse värvieredusse, mitte aga *chiaroscuro*’sse, kus toon on määratud valguse poolt ja võib levida isegi väljapoole joonistuse piire. Ka luules olid värvid alati lihtsad ja ühemõttelised ... tohtimata kunagi ähmastuda või haihtuda varjudesse.”<sup>34</sup> Nagu näeme, olid kaks keskajal “keelatud” tehnikat, *sfumato* ja *chiaroscuro*, just need, mis paljuski iseloomustasid maali edasist arengut renessansis.

Vaatamata ebajärjekindlusele jäi üldjoontes värviteooria Euroopas kuni Newtonini – “Optika” ilmus 1704, kuid pöördepunktiks loetakse aastat 1666, mil Newton alustas selle teoseni viinud eksperimentidega<sup>35</sup> – kahes põhipunktis truuks Aristotelese pärandile,

mis, tõsi, on ise küllalt eklektiline ja sisaldab mitut potentsiaalset allteooriat. Esiteks oldi kuni 17. sajandi teise pooleni seisukohal, et värv kui selline on aistitava asja või keskkonna omadus, mitte valguse poolt inimesilmas esile kutsutud sensoorne ärritus, ning teiseks arvati, et kõik värvid looduses on pärit valguse ja pimeduse teatavas kindlas vahekorras segunemisest.<sup>36</sup> Cennini ja Alberti tõlgendused, mis neid seisukohti üldjoontes samuti jagavad, erinevad siiski märgatavalt teineteisest. Kui Cennini lausub, et looduses eksisteerib seitse värvi (must, punane, kollane, roheline, lubivalge, sinised – ultramarin, asuur – ja *giallorino* ‘kollakas-punane’)<sup>37</sup>, siis Alberti annab mõista, et ta ei põlga ega vastusta seda filosoofide seas levinud seisukohta, kuid kunstnikuna on ta arvamusel, et maalija jaoks eksisteerib “neli tõelist värvisugu, mis vastavad neljale algelemendile ja millest pärinevad kõik värviliigid [*spezies di colori*]. On olemas tulevärv, mida hüütakse punaseks [*rosso*], õhuvärv, mida hüütakse sinakas-halliks [*celestino*], veevärv ehk roheline [*verde*] ning maavärv ehk tuhkhall [*bigia e cenericcia*]. [---] Niisiis on olemas neli värvisugu [*generi di colori*] ja arvutu hulk nende liike vastavalt valge ja musta lisamisele.”<sup>38</sup> Formaalselt põlvnevad mõlemad, nii seitsme kui ka nelja värvi teooria

33 P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*. – P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1990, lk. 182.

34 U. Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven, London: Yale University Press, 1986, lk. 44.

35 Vt. M. Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, London: Yale University Press, 1990, lk. 285.

36 Vt. M. Kemp, *The Science of Art*, lk. 264.

Vt. ka V. Sarapik, *Valge ja must*. – *Keel ja Kirjandus* 1994, nr. 12, lk. 717.

37 C. Cennini, *The Craftsman’s Handbook*. New York: Dover Publications, 1960, lk. 20.

38 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 45.

antiigist.<sup>39</sup> Esimene neist, mis tegelikult taandas kõik viis vahevärvi kahe äärmise, musta ja valge, omavahelisele suhtele, arendas edasi Anaxagorase gnoseoloogilisest dualismist pärit seisukohta, et igasuguses “valges sisaldub must ja mustas valge”<sup>40</sup>, ning klassikalise formulatsiooni andis sellele Aristoteles oma teoses “De sensu” (442a). Teine teooria ulatub tagasi Empedoklese ja Demokritoseni ning sidus neli põhivärvi (valge, must, punane, kollane), vastavalt kas nelja algelemendi (Empedokles) või aatomite erineva kuju ning asetusega aines (Demokritos). Igal juhul on mõlemale kreeka värvikäsitusele iseloomulik, et nad asetasid valge ja musta põhivärvide hulka, kuna Alberti käsitleb valget ja musta mittevärvu ehk nelja põhivärvi moderaatorina. Piltlikult võiksime Alberti valget ja musta kujutada põhja- ja lõunanabana, mille poole neli ekvaatoril seisvat põhivärvi vastavalt heleduse- ja tumeduseskaalal koonduvad.<sup>41</sup> Seetõttu on Alberti teoorias nähtud enim sugulust hoopis kolmanda antiikse tõlgenduse, n.-ö. vikerkaare-seletusega, mille Aristoteles käib välja, asja veelgi segasemaks tehes, teoses “De meteorologica” (372a), lausudes, et vikerkaar koosneb kolmest värvist, punasest, rohelisest ning purpurist, ja et need on värvid, mida kunstnik ei saa ise segamise teel luua. Jättes kõrvale värviteoreetilised peensused, nentigem, et johtuvalt oma tõlgendusest soovib Alberti kunstnikele Cenninist oluliselt lahknevat värvipraktikat: kui Cennini süsteemis modelleeritakse külgl valgusesse asetatud figuur nii, et enim valgustatud kehapoolele jääb väikseima intensiivsusega toon (s.t. värv, mis on lahjendatud valgega) ja kõige varjulisemasse kehapoolde asetatakse intensiivne, puhas toon, siis Alberti soovib puhta tooni asetada keskele ja “modereerida” seda vastavalt valguse suunal valge ning varju suunal musta värviga.<sup>42</sup> Lisaks tõsiasjale, et ühe

värvi ampluaa on seeläbi tublisti laienenud (must – puhas toon – valge), võimaldab Alberti süsteem vältida kõige puhtama värvi tooni veidi kummalist asetumist pildi kõige varjulisemasse ossa.

Oma olemuselt teenib Alberti värvimisõpetus sedasama reljeefsust, mida, nagu juba kuulsime, “tuleb eeskätt õppida skulptorilt” ja mis muudab maalija töös eriti oluliseks valge ja musta peenetundelise doseerimise. Hubert Damisch lausub, et Alberti maaliteoorias “kujundavad pindu jooned ning värv on pelk joonistuse – mis annab pinnale mõtte ja märgib ära selle piirid – *lisand*”<sup>43</sup>, ja tõepoolest, Alberti annab selgelt mõista, et kui piir-

39 Vt. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy 2: The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, lk. 148, 445–446; W. Kranz, *Die ältesten Farbenlehren der Griechen*. – *Hermes* 1912, Nr. 47, lk. 129–130. Mis puudutab kreeka värvinimetuste tõlkeid, siis on need muidugi küllalt tinglikud, sest kreeka kultuuris seostus teatav värvus teatavate kehade ja seetõttu osutasid värvinimed meie mõistes pigem värvuste grupile (vt. A. Ф. Лосев, *История античной эстетики: ранняя классика*. Москва: Высшая школа, 1963, lk. 488; L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: Clarendon Press, 1996, lk. 47–51).

40 Die Vorsokratiker 2. Hrsg. J. Mansfeld. Stuttgart: Reclam, 1996, lk. 205–207 (DK 59B10). Sextus Empiricus selgitab Anaxagorase mõttekäiku selliselt: “[Meie, skeptikud, asetame] meelelestele asjadele (*phainoménos*) vastu mõistuslikud asjad (*númena*), nagu seda tegi Anaxagoras tõsiasja puhul, et lumi on valge, öeldes: lumi on tahkeks muutunud vesi, vesi on must, järelikult on ka lumi must.” (Die Vorsokratiker 2, lk. 227, DK 59A97.)

41 C. Parkhurst, *Leon Battista Alberti's Place in the History of Color Theories*. – *Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North*. Ed. M. B. Hall. Locust Valley: J. J. Augustin, 1987, lk. 181.

42 M. B. Hall, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, lk. 15, 47–48.

43 H. Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Trans. J. Lloyd. Stanford: Stanford University Press, 2002, lk. 121.



jooned on õieti paika pandud ja valgustatavad kohad ära märgitud, on värvimine juba suhteliselt kerge töö<sup>44</sup>. Varjutamine valge ja mustaga ei ole Alberti seisukohalt mitte lihtsalt olulisem kui värvimine, vaid põhineb nii esteetilises kui teaduslikus mõttes ka teistel alustel. Kui valguse osas soovib Alberti pehmeid ja “suitsuseid” üleminekuks, siis eelistab ta värvitarvituses pigem keskajale iseloomulikke kontrastsust ja lokaaltoone<sup>45</sup>; samuti näitab Baraschi sõnul Alberti teksti “hoolikas lugemine ... et valgust peetakse siin värvitaju eeltingimuseks (nii nagu see on vormide ja pindade tajumise eelduseks), kuid valgus ei ole identne värvidega ega ka mitte nende lätteks. Valguse ja värvide vahel eksisteerib “lähedane suhe”, kuid värvid ei emaneeru valgusest.”<sup>46</sup>

Leonardo märgatavalt suurem panustamine naturilähedusele võrreldes Albertiga avaldub kujukalt tema valguse- ja värviteoorias, kus ta võtab üle Alberti veendumuse valgust ja mustast kui tähtsaimast komponendist maalikunstis, kuid käsitleb kogu temaatikat palju komplitseeritumas võtmes. Leonardo teeb vahet vähemasti neljal eri valguse liigil – hajutatud valgusel ehk *lume universale*’l (nt pilves ilma ajal), suunatud valgusel – *lume particolare*’l –, mis pärineb ühest valgusallikast (päiksest, lõkkest või aknast), peegeldunud valgusel ning valgusel, mis tuleb läbi poolläbipaistva keha (nt. paberi)<sup>47</sup> –, pidades maalimise seisukohalt iseäranis sobilikuks esimest, hajutatud valgust<sup>48</sup>. Seega vastandab Leonardo albertilikule ühest maalinurgast tulevale valgusjoale maalimisviisi, kus valgus on kogu pildi ulatuses jaotunud enam-vähem ühtlaselt, mistõttu kunstniku ülesandeks pole tegelda mitte niivõrd kontrastidega, kuivõrd “tabamatute” ülemineku-tega varju ja valguse vahel. Neutraalse ja pilvealuse üldvalguse eelistamisega suunatud valgusele seondub ka Leonardo süste-

maatiline huvi kehade optilise vastasmõju vastu, sest on selge, et valguse ja värvi mäng omab kehade vahel märgatavalt nüansseeritumaid toone sumedas õhtuvidevikus kui kirka päeva- või toa valguses. Ohtra tähelepanu tõttu, mida Leonardo jagab oma *Trattato della pittura*’s – teoses, mis on hilisem kompilatsioon Leonardo allesjäänud märkmetest – nägemisaistingute sõltuvusele keskkonna optilistest tingimustest, teadvustades sealjuures värvi relatiivset iseloomu, on teda nähtud ennetavat mitmeid impressionistliku maalikunsti probleeme.<sup>49</sup>

Vastupidiselt 14. sajandile, mil Madalmaade maalikunst võttis jõudsalt vastu mõjutusi Itaaliast, oli 15. sajandil ideede liikumissuund vastupidine<sup>50</sup> ning selle protsessi ühe osana jõudis 1450. aastail Madalmaadest itaalia meistriteni ka õlivärvitehnika. Vende Eyckide poolt praktiseeritud uudne maalimisviis, kus õlivärvi omapära ära kasutades kanti värvid pildile üksteise peal asetsevate läbipaistvate kihtidena, laiendas oluliselt temperatehnika võimalusi värvi- ning valgusmodulatsioonide edasiandmisel. Kõige kiiremini Itaalia põhjaosas kodunenud õlitehnika reeglipärasest kasutuselevõttu itaalia maalikunstis seostatakse traditsiooniliselt Antonello da Messina ja Veneetsia koolkonna meistrite, eeskätt Giovanni Belliniga. Leonardo omapärane asetumine kunstiajaloo

44 L. B. Alberti, On Painting, lk. 83.

45 L. B. Alberti, On Painting, lk. 83, 85; M. Barasch, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art. New York: New York University Press, 1978, lk. 32.

46 M. Barasch, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, lk. 30.

47 Leonardo on Painting, lk. 90.

48 Leonardo on Painting, lk. 214–215.

49 M. Barasch, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, lk. 66.

50 E. Panofsky, Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character 1. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, 1971, lk. 9.

Firenze ja Veneetsia koolkonna vahepeale väljendub maalitehniliselt tema varajases huvis õlivärvi vastu, mis aga erinevalt veneetslastest köidab Leonardot märksa vähem oma värvipsüüfilise aspekti kui suutlikkuse poolest anda tundlikult edasi valgusvarjundeid.<sup>51</sup> Selle kinnituseks on suhtelist värvivaesust ülesnäitavad Leonardo tumedakoloriitsed pildid eesotsas “Mona Lisaga”, kus videvikus lahtirulluv varjude loor on asetanud naisfiiguuri näole kunstiajaloo kõige salapärasema naeratusena. Intiimses ja poolmüütilises Leonardo kiindumuses varjudesse – “vari on võimsam kui valgus, sest tõkestades valgust, jätab ta keha sellest hoopis ilma, kuna valgus ei suuda kunagi kihutada varju täielikult välja kehast”<sup>52</sup> – võib oletada mõttelist sugulust keskaegse ikonograafilise traditsiooniga, mis käsitas pimedust Pseudo-Dionysios Areopagita eeskujul jumaliku endasse sulgunud valgusena.<sup>53</sup>

Nähtuna Firenze vaatepunktist, kus õitses kõrgrenessansi freskomaal oma piiratud varjundust võimaldavate muldvärvidega, on Leonardo vaieldamatuks uuenduseks see, et ta arendab Alberti *chiaroscuro*, valguse ja pimeduse pehme vastanduse välja omalaadseks järjekindlaks suitsutehnikaks ehk *sfumato*’ks, mis seab eesmärgiks kujutada kõiki mõeldavaid ning mõeldamatuid üleminekuid heleduse ja tumeduse pidevusskaalal.<sup>54</sup> Selle tulemusena tegi läbi tähelepanuväärse muutuse ka Leonardo joonekäsituse. Vaadates rohkeid eskiise, mis Leonardo oma väheste maalide kõrval meile on jätanud, tõdeb E. H. Gombrich, et “osal neist joonistustest, nagu ühel “Püha Anna” visandil, pole me enam võimelised leidma teed läbi *pentimenti*’de [it. ‘paranduste’ – *R.U.*] rägastiku ja on kaheldav, kas Leonardo oli seda isegi. Tegelikult me teame, et Leonardol tuli selitada oma ideed, kasutades stilust ja vedades joone, mille ta lõplikult välja valis, läbi pa-

berilehe selle vastasküljele. Taolisel praktilisel puudub analoogia varasemate kunstnike juures.”<sup>55</sup> Erinevalt keskaja või *trecento* kunstnikust, kes eelistas kahtluse korral pigem alustada kompositsiooni uuesti kui teha seal parandusi, annab Leonardo mõista, et perfektset joont taotlev kunstnik on võrdne luuletajaga, keda huvitab tähtede ilu enam mõttest, mida need tähed sisendavad.<sup>56</sup> Oma loomemehoodi illustreerimiseks osutab Leonardo pilve- ja seinalaikudele, “mis on inspireerinud minus enam kui üks kord erinevate asjade kauneid kujutisi. Ehkki neil laikudel puudus igasugune täiuslikkus kõigis oma osades, ei olnud nad siiski ilma täiuslikkuseta liikumise ja tegevuse mõttes.”<sup>57</sup> Kõige hämmastavam on Gombrichi sõnul Leonardo joontemere juures diskrepants, mis valitseb teatava algses visandis seisva vormi ja selle vormiga lõppversioonis asetleidnud muutuse vahel, jättes vaatajale mulje, et autor on püüdnud end viia teadlikult mingisse unenäolisse transiseisundisse, et tabada asju nende kogu võimalikus kujunemisprotsessis. Sedasorti loomingulise indeterminatiivsuse avastamine “tegi Leonardost *sfumato* ja poolaimatava vormi “leiutaja””<sup>58</sup>.

Kehalise piirjoone redutseerimine selle “suitsustamise” läbi tähendab teoorias seda,

51 M. B. Hall, *Color and Meaning*, lk. 56, 67–68.

52 Leonardo on Painting, lk. 90.

53 J. Gage, *Colour and Culture: Practise and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames & Hudson, 1995, lk. 135.

54 Vt. J. Shearman, *Leonardo’s Colour and Chiaroscuro*. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1962, Bd. 25 (1), lk. 13–37.

55 E. H. Gombrich, *Leonardo’s Method for Working out Compositions*. – E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1966, lk. 58.

56 Leonardo on Painting, lk. 222.

57 Leonardo on Painting, lk. 222.

58 E. H. Gombrich, *Leonardo’s Method for Working out Compositions*, lk. 61.

et Leonardo omistab täpsele alusjoonistusele märgatavalt vähem kaalu kui Alberti, sest vari kui maali tähtsamaid koostisosi on oma iseloomult hägus ja piiri eitav visuaalne element.<sup>59</sup> Praktikas väljendub see Leonardo harjumusena töötada kogu kompositsioon välja põhiliselt ühevärvilise (pruunja), heledust ja tumedust täpselt doseeriva alusmaalina, mis kujundas pildi läbipaistva õlivärvikihi alla jääva varjude süsteemi.<sup>60</sup> Kõige olulisem nende tehniliste uuendustega kaasnenud tunnetuslik muutus oli see, et keha, mille Alberti oli oma funktsioonilt maalilis samastanud sõnaga tekstis, minetab ühes kontuuri hägustumisega osa oma tsentraalsusest ja saab vähem või rohkem harmooniliseks osaks teda ümbritsevast mittekehalisest reaalsusest – ruumist. Richard Hamann on nimetanud Leonardo poolt Milanos ja Giovanni Bellini poolt Veneetsias viljeldud maalimisviisi hardumusstiiliks (*Andachtsstil*), pidades silmas nende mõlema maalidel sõõris seisvaid hardailmelisi figuure, kes on nähtavalt andunud oma tunnete. Hoolimata figuuride sisemisest individuaalsest keskendatusest moodustavad nad Hamanni sõnul harmoonilise terviku, sest nende kõikide tunded on suunatud radiaalsirgeina ringi keskpunkti: “See atmosfääri ja kogu olemise kooskõla ruumis, mida organiseerib keskpunkt, ilma et kaoks iseendasolemise rahu, on pühalik olemine, hingeliselt väljendatuna – hardumus.”<sup>61</sup> Figuraalse komponendi lahustumine ruumis toob kaasa selle, et nendel maalidel muutub tegelikult ruum ise panteistlikuks hardumuse objektiks, ning Hamann on ka seisukohal, et oma täisilu saavutas see stiil just nimelt Veneetsias, kus “ruumile omistati meeoleolu loovate faktorite hulgas eesõigus”<sup>62</sup>. Maali arenguloolisest vaatepunktist on Leonardo uuendustel kaalukas ajalooline tagapõhi. Kõrvuti itaalia 15. sajandi vararenessansiga arenes “põhja pool Alpe” Madal-

maades nn. uus stiil<sup>63</sup>, mida mõlemat iseloomustab Panofsky sõnul vastandumine eelnevale gootikale ühes spetsiifiliselt uuaegse ruumitunnetusega<sup>64</sup>. Hoolimata sarnasest dispositsioonist sai Itaalias asetleidnud kultuurimurrang alguse arhitektuurist ja skulptuurist, mille antiikne minevikupärand toimis ka uute esteetiliste ideaalide taimelavana, kuna Madalmaade uus stiil märgib eeskätt muusika ja maalikunstiga seonduvat nähtust, millel puudus otseselt antiiki taaselustav suundumus.<sup>65</sup> Teisisõnu, niivõrd kui Itaalia renessanss avastas “looduse” klassikalises kunstideaalis, kandis tema ruum plastilist pitserit, s.t. oli figuurikeskne, geomeetriliselt organiseeritud ning suletusse kalduva interjööri; Madalmaade kunst, kus “loodust” tajuti ilma liigse antiigitaagata pigem naturalistlikult kui idealistlikult, oli märksa edukam visuaalse sügavuse interpreteerimisel puhtruumilise faktoriga. See väljendus maalil suletud siseinterjööri ja lõpmatu välisruumi omavahelises suhetamises, seletades omakorda madalmaalaste väljapaistvat rolli maastikumaali arendamisel. Nende kahe kunstilähenedamise kohtumine 15. sajandi teise poole Põhja-Itaalias on ka Leo-

59 Leonardo on Painting, lk. 101.

60 M. B. Hall, Color and Meaning, lk. 83–84. Vt. ka Techniques of the World’s Great Painters. Ed. W. Januszczak. London: Tiger Books International, 1987, lk. 26–29.

61 R. Hamann, Geschichte der Kunst 2. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin: Akademie Verlag, 1957, lk. 468.

62 R. Hamann, Geschichte der Kunst, lk. 471.

63 Vt. H. Honour, J. Fleming, A World History of Art. London: Macmillan, 1984, lk. 322–325.

64 E. Panofsky, Die Renaissancen der europäischen Kunst, lk. 169. Madalmaade “uue stiili” märkimiseks kasutas Panofsky selles raamatus muusikaajaloost üle võetud mõisteid *ars nova* ja *nouvelle pratique*, mis aga ei ole hilisemas kunstiteaduses juurdunud.

65 E. Panofsky, Die Renaissancen der europäischen Kunst, lk. 172–175.

nardo Milano-reiside ja maaliuenduste ajalooliseks kontekstiks.<sup>66</sup>

Edasine maalikunsti areng Kesk-Itaalias kulges, ühelt poolt, *sfumato*’ga suguluses seisva, kuid enam värvierksust taotleva *unione del colorito* suunas (Raffael), teiselt poolt arendas Michelangelo aga Cennini *cangiante* (‘sillerdav’) tehnika põhjal välja nn. *cangiamento*, kus värvidega modelleerimine ei põhine mitte sügaval varjutamisel ega värvide omavahelisel sulandamisel, vaid, vastupidi, suurte värvikontrastide rõhutatult ornamentaalsel kasutamisel, ühes reegluga, et varjulisse kohta maalil asetatakse puhas täistoon.<sup>67</sup> Ses mõttes peegeldab Michelangelo värvikäsitus sedasama antiteetilisust, millel rajanesid tema figuuraalsed *contrapposto*’d ja mis taotles inimkeha bilateraalse sümmeetria kontrapunkti asetamisega väljendada selles kehas sisalduva maise ja taevase tungi vastuolu. Maneristliku kunsti värvitehnikana pöördus *cangiamento* mingis mõttes ajas tagasi, nagu see on tegelikult omane manerismile üldiselt, kuid teisipidi võttes on tegu lihtsalt teatavate renessansi suundumuste arendamisega nende äärmuseni. Oma vastuses Benedetto Varchi poolt 1546. aastal läbiviidud ankeetküsitlusele ütles Michelangelo, et “maal näib mulle seda ilusam, mida rohkem ta läheneb reljeefile, ja reljeef seda halvem, mida rohkem ta läheneb maalile. [...] Kui see inimene, kes kirjutab, et maal on õilsam kui skulptuur, mõistab teisi asju, millest ta veel kirjutab, samasugusel viisil, siis oleks minu majahoidja kirjutanud neist paremini.”<sup>68</sup> Et Michelangelo viis skulpturaalse ja reljeefisust rõhutava maali Firenze omamoodi täiuseni, on kunstiajalooline tõsiasi. Ja et koos sellega arendas ta äärmuseni ka maali esi- ja tagaplaani vahelise konflikti, väljendub asjaolus, et kohati on tagaplaan Michelangelo maalidel kas üldse kadunud või muutunud ebaoluliseks täitelisandiks.<sup>69</sup> Nagu se-

dastab Panofsky, kui Leonardo “*sfumato* põhimõte lepitas plastilise volüümi ruumiga”<sup>70</sup>, siis Michelangelo figuurid “on vangistatud oma plastilise volüümi piiridesse, selle asemel et sulanduda ruumiga”<sup>71</sup>. Eelistades inimhinge kohutavat dramaatikat – “pole vist olemas ühtegi teist *cinquecento* sõna, mis ühtiks paremini meie arusaamaga Michelangelost, kui *terribilità*”<sup>72</sup> – pehmematele paatose vormidele, ütleb Michelangelo lahti kehalise piirjoone redutseerimisest selle “suitustamise” või tonaalse sulandamise teel, ning rakendab värvid hoopistükki tööle maksimaalse reljeefisuse saavutamiseks maalil. Teatav renessansskunstile iseloomulik vastuolu figuurikesksuse ja samaaegse taotluse vahel kaasata pilti ka ruum ühes oma sügavusega viib manerismis selleni, et inimfiguuride modelleerimisel saavutatud tähelepanдав plastilisis ühitatakse peaaegu keskaegse tasapinnalisusega.<sup>73</sup>

René Huyghe’i sõnul viisid veneetslased selle revolutsiooni, mille Leonardo oli teostanud maalil kehalise vormi lõhkumisega varjutamise abil omakorda läbi täiendusega,

66 Vt. C. H. Smith, *Venice and the Emergence of the High Renaissance in Florence: Observations and Questions*. – *Florence and Venice: Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1976–1977*. Vol. 1. Quattrocento. Florence: La Nuova Italia Editrice, 1979, lk. 209–249.

67 M. B. Hall, *Color and Meaning*, lk. 94–95.

68 Ich Michelangelo. Briefe, Dichtungen und Gespräche in einer Auswahl. Hrsg. F. Erpel. Berlin: Henschelverlag, 1964, lk. 94–95.

69 T. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition*, lk. 117.

70 E. Panofsky, *Neoplatonic Movement and Michelangelo*. – E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder, Oxford: Westview Press, 1972, lk. 182.

71 E. Panofsky, *Neoplatonic Movement and Michelangelo*, lk. 178.

72 D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, lk. 234.

73 E. Panofsky, *Idea*, lk. 73–74, 79.

et asendasid Leonardo neutraalse värvipaleti polükroomsega.<sup>74</sup> Kunstiteoreetilise mõtte arengu seisukohalt oli Veneetsia igas mõttes Firenze pärija ja õpilane. Kunstiteooria mitte ainult ei sündinud Veneetsias märgatavalt hiljem, vaid see võttis paljuski üle Firenze süsteemi ja terminoloogia ning ei omandanud tegelikult kunagi Kesk-Itaaliaga võrreldavat spekulatiivset entusiasmi.<sup>75</sup> Ajaloolist tausta silmas pidades on oluline märkida, et erandlikuna Itaalia suurlinnade seas sai Veneetsia kujunemine alguse alles 6. sajandil, pärast Lääne-Rooma riigi lagunemist, mistõttu otsesest silmsidet rooma kultuuriga seal ei eksisteerinud. Samas oli seal väga lähedaste suhete tõttu Bütsantsiga (näiteks kuulus Veneetsia laguuni saarestik Ravenna eksarhaadi koosseisu 548–751) kujunenud omapärane Veneto-Bütsantsi kultuurikiht, mis seletab nii Veneetsia veidi resistentse humanismi suunatust kreeka kultuurile kui ka seda tunnetuslikku ja majanduslikku (värvipigmentide kättesaadavus) konteksti, mis ümbritses Veneetsia suhet värviga.<sup>76</sup> Paolo Pino “Dialogo maalikunstist” (“Dialogo di pittura”, 1548), Veneetsia esimene, mitte ajalises mõttes, vaid tähtsuse poolest, maaliteoreetiline manifest jagab pealtnäha sarnaselt Albertiga maalija töö kolmeks etapiks – *disegno*, *invenzione*, *colorire* –, kuid tähelepanu on juhitud selle käsitluse mitmele uuele, veneetsialikule rõhuasetusele. Tüüpiliselt albertilikus kontseptsioonis, kriipsutab alla Thomas Puttfarken, tingis inimfiguuri keskne asend maalis selle, et maali kui kompositsioonilise terviku all ei mõistetud mitte pildi poolt vaatajas tekitatavat visuaalset üldmuljet, vaid pigem seda “loetavat” lugu, mille vaataja pidi konstrueerima pildi iga üksiku figuuri kehaasendi ja kõikide figuuride omavahelise suhte alusel. Mõistes inimkeha universumi mikrokosmilise analoogina, oli Firenze kunstiteooria aldis laiendama seda

võrdpilti kunstilisele kompositsioonile ses tähenduses, et kehad pildil on justkui ühe makrokosmilise keha erinevad liikmed, kuid tulenevalt keha prioriteedist polnud ta võimaline haarama kompositsiooni mõistesse mittekehalist substantsi (taevas, maastik, atmosfäär jne.), mis kuulub paratamatult ühe pildi visuaalse üldmõju juurde. Ütle mata seda küll otse, annab Pino siiski selgesti mõista, et “visuaalne kujutelm tulest või õhust, päikeseloojakust või suurest vete avarusest võib olla niisama huvitav kui kujutelm pulli seljas istuvast ilusast tüdrukust. [---] Ja nii osutatakse ühtlasi selliste kujutelmade olemasolu tingimustele: nad ei eksisteeri mitte erinevate üksikobjektide jälgendustena, vaid kui terviku osad, mida ei nähta isoleeritult, vaid üheskoos. Kui *disegno* realiseerib end perfektses üksikfiguuris, siis nii *colorito* kui *il chiaro e scuro* püüdvad terviku ühendamisele üldmuljes...”<sup>77</sup> Teine veneetsialik rõhumuutus avaldub Pino valguse määratluses, mis ütleb, et valgus on “värvi hing”, osutades seisukohale, et värv ja valgus on teineteisega olemuslikult seotud nähtused, erinevalt Kesk-Itaalia teooriast, kus värvi mõisteti keha pinnal olemusena. Baraschi sõnul ei tohi Pino “laialipillatud märkusi üle hinnata. Nad näitavad üksnes tendentsi, ehkki teevad seda ilmekalt. [---] Siiski on üsna selge, et suundu-

74 R. Huyghe, Color and the Expression of Interior Time in Western Art. – Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook 1972. Zürich: Spring Publications, 1977, lk. 148.

75 Vt. M. Barasch, Theories of Art: From Plato to Winckelmann, lk. 241–262.

76 Vt. F. Gilbert, Humanism in Venice. – Florence and Venice 1, lk. 23–24; L. Lazzarini, The Use of Color by Venetian Painters 1480–1580: Materials and Technique. – Color and Technique in Renaissance Painting, lk. 115–136.

77 T. Puttfarken, The Discovery of Pictorial Composition, lk. 179.

mus valguse ja värvi liitmisele mängis Veneetsia teoorias märkimisväärset rolli.<sup>78</sup>

Kui Michelangelo olevat Vasari väitel kiitnud veneetslaste värvi ja laimnud nende joont, siis tunnustasid veneetslased Michelangelot kui head joonistajat, kuid olid suhteliselt madalal arvamisel temast kui koloristist. Ja põhjuseks polnud siin midugi mõista mitte Michelangelo vähevärvilisus, vaid tema kirevus ja ohjeldamatus, kuna veneetslased, olles ise kunstiajaloo tonaalse maali väljaarendajad, seostasid head värvikasutust eeskätt pehmuse ja tonaalse ühtsusega.<sup>79</sup> Veneetsia kunstiteooria meistriteoseks loetav Lodovico Dolce “Dialogo maalikunstist, pealkirjaga Aretino” (“Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 1557), kus veneetslaste eestkõnelejaks on “vürstide vits”, omal ajal Roomast Veneetsiasse pagema sunnitud poeet Pietro Aretino, argumenteerib joonistuspõhise maali mitmetäiuslikkust uute väidetega. Dolce (Aretino) lausub: “Arvan, et tundelist keha [*corpo delicato*] tuleb pidada tähtsamaks kui muskulist. Ja seda põhjusel, et ihu [*carne*] kujutamine kunstis on pingutavam ülesanne kui luude kujutamine. Sest viimasesse ei tule panna midagi peale kõvaduse, kuna üksnes ihu kannab endas pehmust, maalikunsti kõige tõrkamat elementi – tõepoolest, nii tõrksat, et kunstnike hulk, kes on seda valitsenud minevikus või suudavad teha seda rahuldavalt tänapäeval, on väga väike. Seega mees, kes praktiseerib muskliste detailset väljatöötamist, püüab tegelikult anda edasi organiseeritud pilti luude struktuurist, mis on igati kiiduväärne, kuid tihti peale muutub seeläbi inimfiguur tema käes nülituks, kuivaks või inetuks.”<sup>80</sup> Nagu eespool nägime, tingis *disegno* primaarsus deduktiivset maalimisskeemi, mis tähendab, et inimfiguur töötati välja lähtuvalt tema anatoomilisest “karkassist”. Dolce ei eita sugugi anatoomia tundmise tähtsust, “sest ilma luustikuta ei saa modelleerida fi-

guuri ega riietada seda lihasse [*vestir di carni*]”, kuid tema korduv rõhutamine, et see, mida kunstnik asetab luude peale, s.o. ihu ehk liha [*carne*], pole sugugi vähem tähtis ega anna vähem tunnistust kunstniku võimekusest, viitab märkimisväärsele muutusele. Nimelt on selge, et joonistada saab edukalt asju, mille definitiivne tunnus on *péras*, s.o. piir, nagu näiteks luid ja lihaseid, kuna seda on raske teha piirita nähtuste puhul, olgu viimaseks siis kas liikuv pilv või mingi keha illuminatiivne aspekt. Dolce seisukoht, et õrna ja delikaatset keha [*un nudo gentile e delicato*] tuleb eelistada robustsele ja muskuliselisele [*robusto e muscoloso*], läheb seetõttu mõistetavalt üle väiteks, et ihu kujutamise saladus on seotud eeskätt värviga: “Värve tuleb segada suitsuselt ja ühtlaselt [*sfumata & unita*], nii et nad mõjuksid loomulikult ja et miski ei häiriks silma, nagu näiteks kontuurjooned, mida tuleb vältida (sest looduses neid ei esine), ja mustus [*negrezza*], mille all ma mõtlen rämedaid ja ühtlustamata varje. [---] Mees, kes valdab seda kunsti, valdab üht kõige tähtsamat asja. Värvimise põhiraskus seisneb seega ihu jäljendamises [*imitation delle carni*] ning toonide mitmekesisuse ja pehmuse saavutamises.”<sup>81</sup> Kunstniku hea värvikasutuse seostamine oskusega kujutada tundlikult ihu (pr. *chair*, ingl. *flesh*) kuulub hilisema maalialase literatuuri

78 M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, lk. 101.

79 D. Summers, *The Stylistics of Color. – Color and Technique in Renaissance Painting*, lk. 212–213.

80 L. Dolce, *The Dialogue on Painting. – M. W. Roskill, Dolce’s “Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York: New York University Press, 1968, lk. 143.

81 L. Dolce, *The Dialogue on Painting*, lk. 155.

klišeede hulka<sup>82</sup>, millel on omalaadne keeleajalooline paralleel ju tõsiasjas, et “värv” tuleneb indoeuroopa keeltes tihtipeale sõnast “nahk” (vrd. kr. *chróma* ‘värvus’ ja *chrós* ‘nahk, liha, kehapiind’, ingl. *hue* ‘värvus’ ja rts. *hy* ‘nahk’, või eesti enda värvi sünonüüm “karv”).<sup>83</sup> Kõrvutades oma edasises arutluses Michelangelo muskulis mehi (ja tegelikult ka naisi) “märksa täiuslikumate” Raffaeli ja Tiziani figuuridega, mis on reeglina kaetud nii rohkema liha kui ka riietega, konstrueerib Dolce vastanduse kunstis *difficultà*’d ning meelelist kergust taotleva kunstniku vahel, lisades, et viimane neist “astub ühte jalga loodusega”, kuid selle vastanduse sügavamaks tunnetuslikuks sisuks on tõsiasi, et ühel juhul tajutakse keha teda eristava piirjoone, teisel juhul aga selle valgus- ja värvikeskkonna kaudu, mille osa keha oma pindadega on.

Nii Leonardo *sfumato* kui Raffaeli *unione* tehnikat on peetud ettevalmistajaks Veneetsia tonaalsele maalile, mille ees seisnud põhiküsimus oli järgmine: kui Alberti värvisüsteem võimaldas värve modereerida heleduse–tumeduse pidevusskaalal, lisades neile vastavalt valget või musta, mille paratamatuks kaasnähtuseks oli aga värvi intensiivsuse (kromaatilise) vähenemine ühes tooni muutumisega, siis kas ja kuidas on võimalik “kontrollida värvi intensiivsust sõltumatu tooni väärtusest”, s.t. kuidas säilitada värvi intensiivsus ka pildi n.-ö. modereeritavates tsoonides.<sup>84</sup> Vastus, mille Veneetsia meistrid sellele küsimusele sepistasid, peitub nende poolt edasiarendatud õlitehnikas, kus maal töötati välja heledamast tumedama suunas üksteise peale asetatavate, vähem või rohkem läbipaistvate värvikihtidena, tingides, et alumine, kõige heledam kiht andis kogu maalile omapärase sisemise luminoossuse ja et kõik kihid koos sulandasid pildi meeldivaks tonaalseks tervikuks.<sup>85</sup> Nagu röntgen-radiograafia teel tehtud uuringud on näi-

danud ja kaasaegsete sõnad kinnitanud, ei kasutanud Tizian alusjoonistust, vaid löi kogu kompositsiooni kohe algusest peale n.-ö. värvist, s.t. järjest töödeldes, varjundades ja rafineerides uusi lisandatavaid värvikihte, kuni nad tõid esile soovitatavate asjade vormid.<sup>86</sup> Seetõttu oli tal ka tavaks maalida esmalt pigem figuure ümbritsevat maastikku ja keskkonda kui figuure endid. Arusaadavalt tähendas niisugune praktika, kus värvi- ja mitte lihtsalt ei täidetud üht lõuendil või peas valmisolevat joonistust, vaid värvimasist enesest kujundati asjad oma visuaalses kvalitatiivsuses, seda, et kunstnik ei pea taotleva kontuuri redutseerimist mingi eri tehnikaga (varjutamisega), vaid et see reduktioon on juba sisse kirjutatud kogu antud pildilise maailma tekitamis- ja tajumisviisi. Kõrvuti keskajast pärineva “rikutud”, s.o. segatud, tertsiarse värvi keelu tühistamisega ja avatud pintslitehnikaga, kus jõuliselt lõuendile kantud värvilaikudega (*macchie*’dega) taotletakse edasi anda kunstniku käelöögi energiat, on Tizian mõnedel oma pildidel rakendanud teadlikult lõuendi krobelise tekstuuri värvikihtide koosmõju nüansseerimise tee-

<sup>82</sup> Denis Diderot on näiteks seda arvamust väljendanud niiviisi: “...see on ihu [*la chair*], mille kujutamine on raske; see on see meeltliigutav valedus, olemata võrdselt nii kahvatu kui matt; see on see punase ja sinise segu, mis ilmneb märkamata; see on veri, elu, mis ajab koloristi meeletehetele. Need, kes on omandanud ihu tunde [*le sentiment de la chair*], on astunud suure sammu; kõik muu on sellega võrreldes tühine. Tuhanded kunstnikud on surnud tundmata ihu; tuhanded surevad veel, ilma et nad seda tunneksid.” (D. Diderot, *Essais sur la peinture*. – *Les classiques du peuple: Diderot. Tome 5. Essais sur la peinture. Pensées détachées*. Paris: Éditions Sociales, 1955, lk. 46.)

<sup>83</sup> Vt. A. Viires, *Eestlaste värvimaailm*. – Keel ja Kirjandus 1983, nr. 6, lk. 292.

<sup>84</sup> M. B. Hall, *Color and Meaning*, lk. 211.

<sup>85</sup> M. B. Hall, *Color and Meaning*, lk. 200–201.

<sup>86</sup> *Techniques of the World’s Great Painters*, lk. 34–37.

nistusse.<sup>87</sup> Kõik see osutab tõsiasjale, et Alberti “tähti”, s.o. pindu ei defineerita enam valdavalt nende piirjoonte, vaid vähemasti sama palju, kui mitte enam, pinna enda ning valguskeskkonna omaduste kaudu.

### Perspektiiv

Püüdes markeerida uusaja kultuuri teatavaid olemuslikke tunnusoone, on vältimatu osutada kahele märksõnale, lõpmatusse ja “mina”-subjektile. “Teada-tuntud tõsiasi on,” märgib Alexander Koyré, “et vastupidiselt kreeka filosoofilisele traditsioonile, kus, vähemasti tavaliselt ja suuremalt jaolt, märkis lõpmatus – *ápeiron* – ebatäiuslikkust, määratlematust ja vormi puudulikkust, omandab see mõiste kristluses positiivse tähenduse, osutades kõrgeimale täiuseastmele jumalas, kes ületab oma olemuselt ja olemiselt igasuguse piiratuse ja lõplikkuse.”<sup>88</sup> Lõplikkuse väärtustamise korrelaadiks antiikkultuuris oli ruumi kui sellise taandamine keha siseruumiks ehk ulatuvuseks (dimensiooniks), mistõttu Edward Granti väitel ei ole Eukleidese “Elementides” midagi, mis “lubaks oletada, et ta [Eukleides – *R.U.*] eeldas sõltumatut, infiniitset, kolmemõõtmelist ja homogeenset ruumi, kus tema geomeetria figuurid asuvad. Puhtalt geomeetrilises mõttes oleks sellise ruumi olemasolu üleliigne, sest igal figuuril on oma siseruum.”<sup>89</sup> Kujutelm maailmast kui finiiitset kehast, mille kogu ruum asub temas endas, võiks illustreerida klassikalist ruumikäsitlust. Lõpmatuse spetsiifiline aktualiseerumine uusaja kultuuris ei väljendu mitte ainult geotsentrismi ja finiiitse universumipildi kokkuvarisemises (Kopernik, Bruno), vaid tegu on mõistega, mis on selgesti jälgitavalt struktureerinud uusaja mõtet alates Nicolaus Cusanusest, elades ühe oma ajaloolise kõrghetke läbi saksa klassikalises idealismis ja romantikute lõpmatuse ihaluses. Teist uusaja tunnusoont, “mina”-kogemuse

määratlemist primaarse tõealusena, mis tingib seda, et tunnetuse subjektina ei käsitata enam kogetavat maailma, vaid pigem seda maailma kogevat persooni, “mind”, esindab klassikalisel kujul Descartes’i *cogito*-argument: “Ja kui ma märkasin, et see tõde: *ma mõtlen, järelikult ma olen* – oli nii kindel ja püsiv, et teda ei suutnud kõigutada isegi skeptikute kõige liialeminevamad oletused, siis ma otsustasin, et võin teda kahtlemata pidada minu poolt otsitavaks filosoofia esimeseks printsipiiks.”<sup>90</sup> Tegelikult liidab Descartes need kaks uusaegset rõhunihestust, lõpmatuse ja “mina”-subjekti, sujuvalt ühtseks tervikuks, sest kui “mina”-kogemus on igasuguse tõelise tunnetuse aluseks, siis rajaneb see Descartes’i arvates “mulle” sünniga kaasa antud jumala-ideel, mis on äraseletatult lõpmatus ja kogu “minu” tunnetuse saavutamatu siht: “...ma mõistan selgesti, et lõpmatus substantsis on rohkem reaalsust kui lõplikus ja et seetõttu peab lõpmatuse tunnetus eelnema minus teatud viisil lõplikkuse tun-

87 M. B. Hall, *Color and Meaning*, lk. 212–214.

88 A. Koyré, *God and the Infinite*. – A. Koyré, *Newtonian Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1965, lk. 195.

89 E. Grant, *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, lk. 16.

90 R. Descartes, *Arutlus meetodist*. – Descartes. Tallinn: Olion, 1995, lk. 147–148. [Minu kursiiv – *R.U.*] Subjekt, otseses tähenduses ‘allaheidetu, -asetatu’ (vrd. kr. *hypokeimenon*, lad. *subiectum*), märkis klassikalises ja keskaja filosoofilises traditsioonis kas ontoloogilist või loogilist alust, s.o. aksidentide või predikaatide kandjat, või siis lihtsalt asja, millega tegeldakse. See, et saksa klassikalises idealismis nimetatakse “mind” (*Ich*) subjektiks, on uusaja arengu tulemus, mille kulgu saame täpsemalt hakata jälgima alates Descartes’ist. (Vt. Subjekt. – *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 10. Hrsg. J. Ritter, K. Gründer. Basel, Stuttgart: Schwabe, 1998, vg. 373.)



netusele, s.t. jumala tunnetus peab eelnema minu enda tunnetusele.”<sup>91</sup>

Perspektiiv, millega uusaja kunsti liitis lähedane suhe juba alates oma ettekuulutajast Giottost, piltlikustab huvitaval ja tõetruul moel Descartes’i mõttekäiku seetõttu, et ta postuleerib vaataja ja pildi suhtes kahe põhimõttelise tähtsusega punkti olemasolu: ühelt poolt ta eeldab, et kogu pildi meetriline (mõõdetav) struktuur on allutatud ideaalis ühele pildil olevale punktile, fookusele, mida hakati kunstiteoorias, otsesemal või kaudsemal viisil, samastama lõpmatuse(punkti)ga, ning teiseks, et pilti on kõige parem vaadata ühest kindlast, “lõpmatusega” õigesti suhestuvast mina- ehk silmapunktist, mille tulemusena tekitab pilt vaatajas maksimaalse tegelikkuuse efekti. Selle efekti geomeetriliseks sisuks on tõsiasi, et mida kaugemal pildi sügavuses asub objekt, seda väiksemana seda pildil kujutatakse, kusjuures see vähendus on allutatud kogu nägemisvälja ehk -püramiidi ulatuses täpsele matemaatilisele kalkulasioonile. Kõnealuse skeemi praktikasse rakendamisel, nagu me näeme, mängiti joone ja värvi küsimus läbi ühes veelkordses variatsioonis, ja seda mitte ilma oluliste järeldusteta uusaja kultuuri jaoks.<sup>92</sup>

Et saada paremini aru perspektiivi mõtte- loogikast, kujutame hetkeks ette, et asume tühjal liivaväljal ja meie ees on teatav hulk, näiteks viis “otsatut” rööbast, kusjuures me seisame täpselt nende keskel, s.o. kolmandal rööpal. Vaadates enda ette, tundub meile, et rööpad, mida oma ratsionaalse tunnetuse järgi teame olevat rööpsed, koonduvad kauguses keskmise rööpa suunas ja saavad üheks vaatevälja kaugeimas punktis maa ja taeva piiril. Et sellest oma tundest joonistada nüüd pilti kahemõttelisel tasapinnal (paberil), peame asendama oma ratsionaalse teadmise (rööbastest moodustub rööpkülik AA’BB’) meelelise pette- pildiga (rööbastest

moodustub kolmnurk ABC), tänu millele, üsnagi paradoksaalsel kombel, meil õnnestub luua tasapinnalistest (maistest) rööbastest tõetruu ruumiline pilt. See, millised saavad olema moodustuva kolmnurga sisenurgad, sõltub täiesti sellest, kuhu asetame paberil maa ja taeva piiri. Tsentraalperspektiiv lähtub oma ranges geomeetrilises tähenduses põhimõtteliselt samast “meelelisest pettest”: kõik pildi tasapinnaga risti jooksvad ortogonaalid (rööpad) peavad koonduma ühes punktis, fookuses ehk pagupunktis (sks. *Fluchtpunkt*, ingl. *vanishing point*), mis ei asu muidugi mitte alati sõna otseses mõttes maa ja taeva piiril, vaid seal, kuhu kunstnik selle asetab (albertiliku ideaalina – pildi keskse inimfiguuri silmade kõrgusel), ja “rööbasteks” on uusaja maalidel tihtipeale lagede

91 R. Descartes, Meditationen. Dreisprachige Parallelausgabe: Latein – Französisch – Deutsch. Hrsg. A. Schmidt. Sammlung Philosophie 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, lk. 129 (III.45).

92 Kui siin ja järgnevalt kõneldakse perspektiivist (ja selle leiutamisest renessansis), siis käib jutt tsentraalprojektsioonil põhinevast lineaarperspektiivist (ka tsentraalperspektiiv, *perspectiva artificialis* või *pingendi*), mida renessansis püüti hakata nii süstemaatiliselt ja korrektselt tarvitama kui ka teoreetiliselt seletama. (Tõsi, praktikas jõuti sellele arvatavasti küllalt lähedale juba antiikmaailmas. Vt. perspektiivi kohta: A. Juske, Kunstnik. Ruum. Pilt. Maalikunsti ajaloolise arengu probleeme. Tallinn: Kunst, 1991.) Jättes kõrvale Pavel Florenski käsikirja jäänud artikli “Ümberpööratud perspektiiv” (1919, avaldatud 1967), oli üheks esimeseks katseks käsitada perspektiivi, selle kõige avaramas tähenduses, maailmavaate ehk *Weltanschauung*’ina Erwin Panofsky essee “Die Perspektive als “symbolische Form”” (1924–1925), mille laiahaardelised üldistused said vägagi vastaka hinnangu osaliseks. Kuuskümmend aastat hiljem nendib siiski Hubert Damisch oma mahuka, filosoofilis-sümboolset uurimissuunda jätkava raamatu “L’Origine de la perspective” (Paris: Flammarion, 1987) alguses, et Panofsky tekst “on muutunud klassikaks ... ning kujutab endast vältimatut horisonti igale uurimusele perspektiivist või sellega seonduvast”.

rõhtpalgid ning põrandaid katvad malelaua mustriga parketid. Teisisõnu, kuivõrd maal tegeleb inimeste ja inimese poolt loodud finniitse ruumiga (arhitektuuriga), on ta ka fookuseeritud lähtuvalt neist, mitte maa ja taeva piiril asuvast punktist. Juhul kui kujutamisobjektiks on näiteks korrapäraste seintega tuba, tähendab see seda, et me vaatame pildil antud tuppäki kummuli olevasse tüüpüramiidi, mille neli serva märgivad põrand ja lae ristumist külkseintega ja mille kujuteldav tipp ehk fookus asub meie vastas oleval seinal (tüüpüramiidi ülemisel põhjal).

Leon Battista Alberti “Maalikunstist” ei ole mitte üksnes uusaja esimene kunstiteooria, vaid see teos sisaldab endas ka renessansi esimest perspektiivikäsitlust. Perspektiivi tegelikuks leiutajaks peetakse Firenze arhitekti ja inseneri Filippo Brunelleschi<sup>93</sup>, kellele Alberti pühendab ka oma teose itaaliakeelse versiooni, öeldes, et eeskätt tänu Brunelleschile hakkas ta uskuma kaasaja kunsti võimesse luua midagi samaväärset antiigiga<sup>94</sup>. Nende kahe mehe koostöös sepistatud uuel kujutustehnikal oli Tzvetan Todorovi väitel oma osa ka Kolumbuse innustamisel, kes läks otsatusse läände otsima Aasia teist külge, kuid leidis eest hoopis Ameerika: “Perspektiivi kasutuselevõtu seostamine Ameerika avastamise ja vallutamiselega võib näida hulljuljusena, ent ometi on säärane seos olemas. Mitte sellepärast, et Toscanelli, kes inspireeris Kolumbust, sõbrustas perspektiivi pioneeride Brunelleschi ja Albertiga ..., vaid kuna mõlemad faktid ühtaegu nii viitavad inimeste teadvustes toimunud muutusele kui ka kujundavad neid jätkuvalt ümber.”<sup>95</sup> Nagu seda kinnitavad Vasari ja Antonio Manetti, Brunelleschi eluloo (“Vita di Filippo Brunelleschi”, u. 1475) oletatav autor, oli Brunelleschi 1413. aasta paiku maalinud kaks perspektiivvaatelist Firenze tänavapilti, millest üks kujutas keskse elemendina San Giovanni

ristimiskabelit ja teine Palazzo della Signoria ehk Palazzo Vecchio, praegugi Firenze raekojana toimivat hoonet. Osutamata otseselt Brunelleschile ja tema näidispiildetidele, kodifitseerib Alberti “Maalikunstis” perspektiivse tehnika põhireeglid, iseloomustades seejuures fookusesse koonduvaid ortogonaale “kui jooni, mis näitavad mulle seda, kuidas üksteisele järgnevad transversaalsed suurused näivad kulgevat justkui lõpmatusse [*quasi persino in infinito*]”<sup>96</sup>. Kindlasti ei saa selle mõneti juhusliku fraasi varal väita, et Alberti oleks ette näinud uusaja mõtte hili-semaid arenguid, kuid fakt, et renessansi esimene kunstiteooria seostab ruumilise piltkujutise konstrueerimise lõpmatusega, on kahtlemata väga sümbolne. Teine Alberti perspektiivikäsitluse juures silmatorkav detail on see, et lähtuvalt oma maalikontseptsioonist – maal kui figuraalne kompositsioon – käsitab ta perspektiivi eeskätt seoses kehade (inimeste) paigutusega pildiruumis, mis nähtub kas või tõsiasjast, et ta annab nõu alustada perspektiivi konstrueerimist inimkeha soovitava suuruse määratlemisest pildipinnal. Figuurikesksus, mis tingis Alberti rõhuasetuse piirjoonestusele, avaldub kujukalt ka tema lähenemises perspektiivile, kus ruumilises on seostatud eeskätt kehalisusega. Pole raske märgata, et need kaks Alberti juures esilduvat tunnust, lõpmatuse konstateerimine ja ruu-

93 Vt. M. Kemp, *The Science of Art*, lk. 9jj.

94 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 34.

95 T. Todorov, *Ameerika vallutamine*. Teise probleem. Tallinn: Varrak, 2001, lk. 154–156. Kolumbus, kes läks oma avastusretkele seetõttu, et arvutas maa ümbermõõdu valesti, ja jäi elu lõpuni uskuma, et ta on jõudnud Indiasse, on Umberto Eco sõnul suurepäraseks näiteks, kuidas järjekindel viga käsikäes juhusega võib juhtida suurele avastusele: “Olles eksiteel, jäi Kolumbus truuks oma veale ja tõestas, et tal on õigus – tänu õnnelikule juhusele.” (U. Eco, *Serendipities: Language and Lunacy*. London: Phoenix, 2002, lk. 8.)

96 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 54.

mi taandamine finiiitsele kehalisele substant-sile, osutavad teatavale vastuolule, mis tegelikult peegeldab märksa põhimõttelisemat küsimust. Kui perspektiiv kannab endas ideed ruumilisest lõpmatusest, siis kas ja kuidas on võimalik, et tema konstrueerimise reeglid on ühitatavad eukleidilise ettekujutusega ruumist kui kehalisest ja finiiitsest struktuurist? Kuidas ja miks saab teatav geomeetiline konstruksioon osutada ideele, olgugi et “piltlikus” tähenduses, millele ta ise vastu räägib?

Alberti lausub oma sissejuhatuses perspektiiviõpetusse, et kunstnik peaks kõigepealt joonistama maalimistahvile nelinurga, mis oleks “kui avatud aken, läbi mille vaadatakse maalitavat ainet”<sup>97</sup>, formuleerides sellega uusaja perspektiivse maali kredo. On selge, et “avatud aken” võib, ja nii see sagedasti oli, sümboliseerida mingisse siseruumi (tuppa) vaatamist, kuid me teame hästi, et renessansis pandi alus ka maastikumaalile, mis tähendab, et üha enam hakkasid kunstnikud vaatama välja, s.o. loodusesse. Ja need, kes eelistasid kaeda õue, polnud mitte niivõrd Kesk-, vaid pigem Põhja-Itaalia ja Madalmaade meistrid, ja kindlasti ka Leonardo, kelle “varasemates töödes leidub rohkesti tõendeid, et ka tema oli põhja maalikunsti innukas õpilane. [...] Igal juhul tahan ma siinkohal väita, et Leonardo tudeeris seda põhjalaste spetsiifilist valdkonda, meisterlikku maastikukujutust, hoolikamalt, kui siiani on arvatud.”<sup>98</sup> Tuleb tähele panna, et seni, kuni perspektiivse kujutise konstrueerimine piirdub siseruumiga, ei tekita see väga suuri probleeme: põhimõtteliselt on kogu sellise ruumi struktuur allutatav mõõdule, ning kui küsida, mis on sellise kujutise “lõpmatusepunkt”, võime lihtsalt vastata, et see on punkt, millest lähtuvalt on kogu pilt konstrueeritud (fokuseeritud) ja mida on ristitud, mitmete teiste nimede hulgas, lõpmatuseks. Filosoofilises mõttes võime lisada, et lõpmatus on

moodsa subjekti – dualiteedi, mis ühendab endas ulatuvusega keha ja ulatuvuseta vaimu – korrelaati jumalas. Märgatavalt keerulisemaks muutub asi aga siis, kui kujutusobjektiks pole mitte sise-, vaid välisruum, ning et seda selgitada, naaseme korraks tühjale liivaväljale. On selge, et sõltumata meie rööbaste pikkusest on neist moodustuva nägemiskolmnurga ABC siseruum muudetav, vähemalt teoreetiliselt, meetriliseks võreks, mis tähendab, et me võime välja arvutada, kuidas objektid antud kolmnurga sees peavad vähenema sõltuvalt kaugusest (tõsi, mõõdu korrelaadiks ei sobi meile enam inimfiguur, eeldades, et rööpad on piisavalt pikad koondukumaks silmapiiril). Kuid – mis saab ruumist, tühjast liivaväljast, mis asub väljaspool kolmnurka, meie paberilehe külgedel? Seda küsimust ei saa tekkida siseruumi (toa) perspektiivse kujutamise korral, sest sel juhul on kolmnurga väline ala lihtsalt kinni kaetud – seal asuvad toa seinad (püramiidi tahud). Loomulikult võime me suurendada rööbaste arvu ja neid pikendada, mis lubab meetrilist “võret optilisel väljal [loe: liivaväljal – R.U.] ... laiendada, viia seda suurema sügavuseni, ning asetada põhimõtteliselt küsimus kogu optilise välja muutmiseks võreks. Kuid, nagu näeme ... see põhjustab ka anomaaliaid.”<sup>99</sup> Veelgi teravamalt asetub sama küsimus taevala puhul: kui toa lae perspektiivne kujutamine ei valmista kunstnikule kindlasti erilist raskust, siis on asi risti vastupidi “maa lae” puhul, kus pole palke ega rööpaid ja kus võib heal juhul leida üksnes pilvi ja vikere-

97 L. B. Alberti, *On Painting*, lk. 54.

98 E. H. Gombrich, *Light, Form and Texture in the Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps*. – E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*. Oxford: Phaidon, 1976, lk. 33.

99 D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London, New York: Phaidon, 2003, lk. 522.

kaart, kuid reeglina – ainult tühjust. Kuidas mõõta taevalikku mõõtmatus? “Kas ei jää õhulise elemendi, nagu pilvede,” küsib Damisch, “nende “ilma pindadeta kehade”, nagu ütleb Leonardo, kujutamine väljapoole lineaarperspektiivi oskusi, mis võib funktsioneerida, lähtuvalt konstruktsiooni printsiibist, üksnes tingimusel, et kõik, mis eirab tema jurisdiktsiooni, kõrvaldatakse vaateväljalt? Kuidas kujutada keha, millel pole kontuure?”<sup>100</sup> Kolmandaks, kui siseruumi kujutamisel on “lõpmatus” täiesti reaalne ja katsutav punkt seinal, siis välisruumi korral muutub ta seda irreaalsemaks, mida hõlmavamaks üritame oma võrestikku teha, ja viib lõppkokkuvõttes probleemini “lõpmatusest” mitte kui ristinimest, vaid kui reaalsusest. Kuidas saab reaalne lõpmatus olla aluseks eksaktsele geomeetrilisele konstruktsioonile? Nende küsimustega oleme tegelikult jõudnud perspektiivi kui geo-meetria (‘maa-mõõtmise’) *piiride* juurde, kus perspektiiv, mis opereerib joon-struktuurse mõõtkava ja punktiga, on ammendamata oma võimalusi ja puutumas kokku mõõdetamatuga. On selge, et kui perspektiiv tahab siiski kujutada ka reaalselt lõpmatust, mida ta vähem või rohkem kohtab välisruumis, ei saa ta apelleerida enam täpsele mõõdule, vaid pigem kujutusvõime äratamisele vaatajas. David Summers võtab asja kokku järgmiselt: “Võib teha üldjärelduse. *Ühe-punkti perspektiiv ei suuda tegelikult kujutada terviklikult isomeetrilist ruumi, mis oleks samal ajal vaataja jaoks raamitud kui optiline, ühtne ja pidev.* [...] Optiline väli, mis asub kahaneva kiirtevihi APB [= meie kolmnurk ABC – R.U.] ümber, on samuti allutatav suhtele, kuid me peame, hoolimata tõsiasjast, et meetriline võre puutub optilist välja, tegema seda ise pildi sügavuses ja külgedel. See ei ole konstrueeritud ja seda ei saa konstrueerida. Kuid sellest, mis on konstrueeritud, võime järeldada, et kõik,

mis on raami sees, on põhimõtteliselt allutatav samasugusele analüüsile ja konstruktsioonile.”<sup>101</sup> Pole vist eriti raske ära arvata, et just nendel piiridel, kus perspektiiv koges joone ebapiisavust, sirutas ta käe abiks värvi poole.

Seda, kuidas käitub perspektiiv maailmaga enda kui süsteemi äärealal, näitasid ilmekalt juba Brunelleschi näidisjoonistused. Evi-mata probleemi külgedel, kus seisid hoone-te välisfassaadid, jätab Brunelleschi taeva oma piltidelt lihtsalt välja, tõsi, mitte täiesti, nimelt asetab ta taeva kohale kihi poleeritud hõbedat, nii et võimalik vaataja, kes imetleb tema piltide sarnasust originaaliga, võiks vaadata taevast otse naturist – pildi hõbedaselt peegelpinnalt. “Perspektiivi tekemüüdi südames asuv uus maalikunsti idee nõudis, et näidisplilti oleks kaasatud ... käsitamatu ja mittevallatav tausta element, see, mida tuli *näidata*, kuid mida sai näidata üksnes peegli abil ... Seega funktsioneeris pilvepeegel kui katkestuse indeks ... *perspectiva artificialis*’e vahenditele kuuletava korra ja selle, teise elemendi vahel, mis, tunnustamata mõistet ja piiri, näis välja lipsavat haardest ja nõudvat, et teda kujutatakse “loomulikus vormis” (*l'aria e'cieli naturali*). Peegel on katkestuse, kuid ühtlasi heterogeensuse, kui mitte heterotoobi indeks...”<sup>102</sup> Juhul kui maal oleks arenenud edasi pelgalt Brunelleschi näidispliltide eeskujul, ei kõneleks me sellest tänapäeval mitte kui kunstist, vaid kui geomeetriast. Et aga perspektiiv on kindlasti olnud üks olulisemaid abilisi uusaja maali sünni

100 H. Damisch, *The Origin of Perspective*. Trans. J. Goodman. Cambridge, London: MIT Press, 1995, lk. 93–94.

101 D. Summers, *Real Spaces*, lk. 526. Minu kursiiv – R.U.

102 H. Damisch, *The Origin of Perspective*, lk. 94.

juures ning, nagu väidab Damisch, “varustas kunstniku formaalse aparatuuri justkui süntaksiga”<sup>103</sup>, mis kandis endas kartesiaanlikku subjektimudelit, siis järelikult, produtsseerimaks kunstilist reaalsust, pidi perspektiiv kui süsteem kas kätkema endas äärmiselt ambivalentseid ressursse ja/või pidi tal olema vastupandamatu tung suhelda süsteemivälise reaalsuse ehk maailmaga, mille Brunelleschi jättis peegli kujutada. Teisisõnu, sümbioosis geomeetriaga sündinud uusaja maalikunst pidi soovima olla, tänapäeva mõistes, üheaegselt nii teadlane kui kunstnik, mis pole imeks pandav ajajärgul, kus õpetatus ja poeesia, teadmine ja maagia asusid ühiskonnas epistemoloogiliselt samal tasapinnal.<sup>104</sup>

Perspektiivi kõige ilmsemaks süsteemisiseks ambivalentseks on loomulikult tõsi asi, et kutsudes vaatama “läbi akna” ruumi sügavusse, suudab perspektiiv tegelikult modelleerida üksnes “ruumi” kui arhitektoonilist reaalsust, ning lõpmatus, millele lõikuvad paralleelid justkui osutavad, oli teaduslikus mõttes enne 17. sajandit lihtsalt paradoks, et mitte öelda viga. Ses mõttes ühendab perspektiiv endas ratsionaalsuse irratsionaalsusega ning paralleelide lõikepunkt oli see, “mida *quattrocento* kunstnik võis soovida põhjendatult varjata (peites fookust sirmi, lavaseina või prospektiga) või, vastupidi, sellest mööda hiilida (avades ... vaate maastikule või taeva määratusse sügavusse). Kuid olenemata sellest, mida kunstnik tegi, ei suutnud ta vältida tõsiasja, et ruumi geometriseerimine, millel põhines perspektiivne kord, õhnestas vargsi algusest peale representatsiooni, mis sellest korrast sõltus.”<sup>105</sup> Süsteemivälise reaalsusega sattus perspektiiv paratamatult kokkupuutesse teostes, kus vaateväli konstrueeriti mitte horisontaal-, vaid vertikaalsuunaliselt, s.t. piltidel, kus rõhutati barokselt pigem õhulisust kui maisust (nt. Correggio, Veronese, El Greco teostes), mil-

lega käsikäes leidis ühtlasi aset perspektiivse kujutusmooduli ümberhäälestamine lähitavaltpõhiinformandi (joone) tempimisest valguse- ja värvielemendiga. Panofsky on seda perspektiivi mitmemõttelisust kirjeldanud niiviisi: “...perspektiiv on läbi ja lõhki kahe teraga mõök. Et ta muudab tegelikuks ning adutavaks ühtviisi nii keha kui tühjuse, saab teda kasutada, ühelt poolt, plastilistel, ütlesin, topograafilistel eesmärkidel, ja teiselt poolt puht maalilistel [*pictorial*] eesmärkidel. [---] Perspektiiv võimaldab kunstnikul selgitada kehaliste kujutiste suhtelist asendit ja vormi, kuid ta võimaldab ka tähelepanu suunamist nähtustele, mis sõltuvad mittekehalisest keskkonnast, nimelt viisile, kuidas käitub valgus, kui seda peegeldavad erineva värvi ja tekstuuriga pinnad või kui see läbib erineva ruumala ja tihedusega keskkondi. [---] Eeldades piiratud ruumi, kuid opereerides piiratud raamis, võib perspektiiv rõhutada nii üht kui teist, nii reaalselt kujutatut suhtelist tervikkikkust kui pelgalt mõistaantu absoluutset transsendentsust.”<sup>106</sup> Perspektiivi enda ajaloos avaldub see vastuolu huvitava tõsiasjana, et kui Firenze pandi alus matemaatilisele perspektiiviteooriale, siis jõuti mõnikümmend aastat hiljem Madalmaades perspektiivi väljatöötamiseni empiirilistel

**103** H. Damisch, *The Origin of Perspective*, lk. 446.

**104** Vt. M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London, New York: Routledge, 2005, lk. 35. David Freedberg on seda varauusaja teaduse poeetilisust kommenteerinud järgmiselt: “Meil tuleb õppida tõsiselt võtma varjamatult poeetilist keelt, milles on tihti peale sõnastatud (ükskõik mis kaalutlustel) teaduslikud ja observatiivsed avastused. Võime mitte uskuda, et meie bioloogia ilmub panegüürika või poeesia vormis – kuid kord ta ilmus.” (D. Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. London, Chicago: University of Chicago Press, 2002, lk. 2–3.)

**105** H. Damisch, *A Theory of /Cloud/*, lk. 164.

**106** E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, lk. 6–7.

alustel ning selle olulise lisandusega, et naturalismi viljelenud Madalmaade “modernistid” (Jan van Eyck, Robert Campin) ei “vangustanud” lõpmatust tingimata mitte tuppa, nagu eelistasid teha itaallased, vaid suhestusid sellega pigem pildi tagaplaanil loodusse avaneva vaate või külgakendest paistva valguse kaudu.<sup>107</sup> Maailmale kui keharuumile oli sellega antud, vähemasti esialgu ja teataval määral, vastutõlgendus maailma kui valgusruumi näol, ning kunsti hilisema ajaloo seisukohalt on hästi mõistetav, et just ajal, “mil maastikumaal omandas ametliku tunnustuse” Itaalias, 16. sajandi keskel, mõõnis Firenze suur erak Jacopo Pontormo, “et /pilv/ on maali üks kõige raskemaid elemente, selline, mida kunstnik peab tema arvates harjutama väsimatult – minnes isegi nii kaugele, nagu soovitas Leonardo, nimelt, uurima laikusid seintel kui eeskuju”<sup>108</sup>.

On iseloomulik, et keskne roll perspektiivi reeglite tõlkimisel teaduskeelest looduskeelde sai Itaalias jällegi osaks Leonardole, kes oma soovis luua nn. perfektsel nägemisel – *saper vedere*<sup>1</sup> – põhinev teaduslik maalilõpetus jõudis kahe žanri, maali ja geomeetria sellise hämmastava dialektilise liitmiseni, mis lubas tal olla ettekuulutajaks nii ühe kui teise tuleviku osas. Kui eespool nägime, kuidas Leonardo valmistas kehalise piirjoone redutseerimisega ette teed uuele värvitehnikale, siis tegi ta sedasama ka perspektiivi puhul, nimelt, Leonardo ütleb, et “perspektiiv jaguneb kolme ossa, millest esimene tegeleb üksnes keha piirjoontega, teine värvide hägustumisega eri kaugustel ning kolmas keha piiritletuse vähenemisega sõltuvalt distantsist. Neist esimest, mis hõlmab ainult kehade piirjooni ja kontuure, kutsutakse joonistamiseks ehk tahke keha figuratsiooniks.”<sup>109</sup> Teiste sõnadega, Leonardo ütleb, et matemaatilisel konstrueeritava lineaarperspektiivi (joonistamise) kõrval peab kunstnik tund-

ma ka värvi- ning õhuperspektiivi. Oma olemuselt teenivad kõik kolm perspektiivi liiki üht ja sama eesmärki, luua pettepilt ruumilisest sügavusest, aga kui lineaarperspektiiv konstrueerib selle mõõtmiste teel, arvestamata tõsiasjaga, et vaatajast kaugenedes asjad mitte üksnes ei vähene, vaid ka hägustuvad, siis õhuperspektiivi korral arvestatakse lisaks arvudele visuaalsete efektidega, mis tulenevad nägemisteravuse vähenemisest “õhumassi paksenedes”. Ses mõttes on õhu- ja värvi-perspektiiv osa Leonardo suitsutehnikast, mis püüdis tabada looduse loomisprotsessi (*natura naturans*) ja sel eesmärgil pühendas ka erakordselt palju tähelepanu valgus- ja peegeldusefektidele, mis klassikalise vormikultuuri seisukohast ei olnud kujutamisväärsed.

Kui vastuolu teaduse ja kunsti, loodusmaalingu ja arhitektoonilise elemendi vahel kandis endas maalikunsti järgneva arengu potentsiaali, siis ei saa kindlasti jätta märkimata tõsiasja, et kunstnike pettepilt lõpmatusest ergutas omakorda uusaja geomeetreid. Teatavasti erinevad eukleidiline ja uusajal arenenud mitte-eukleidiline geomeetria teineteisest vaid ühe, paralleelsete sirgete aksiomi poolest, mis on aga olnud piisav nende maailmavaateliseks vastandamiseks. Kui eukleidiline geomeetria ütleb, et paralleelsete sirgete vaheline intervall tasandil jääb samaks sõltumata nende sirgete pikkusest, siis mitte-eukleidilises geomeetrias see intervall muutub, s.t. “paralleelsed sirged” võivad kas lõikuda (elliptiline geomeetria) või üksteisest hoopis kaugeneda (hüperboolne geomeetria). Selle põhjuseks on ruumi kõverus, mistõttu igasugune tasapind omandab mitte-

<sup>107</sup> E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, lk. 5, 7.

<sup>108</sup> H. Damisch, *A Theory of /Cloud/*, lk. 37. Kaldjoontega osutab Damisch sellele, et ta peab silmas pilve kui märki ja teemat mitte lihtsalt kui kujutusobjekti.

<sup>109</sup> Leonardo on *Painting*, lk. 16.

eukleidilise geomeetria kohaselt ruumis kas sfäärilise (positiivne kõverus) või pseudo-sfäärilise kaju (negatiivne kõverus). Elliptilise geomeetria objektiks olevat sfäärilist ruumi on suhteliselt lihtne ette kujutada, kui võtame oma viis rööbast ja asetame nad meridiaanidena gloobusele – on selge, et sellises ruumis paralleelseid sirgeid selle sõna otseses mõttes enam ei eksisteeri, kuivõrd kõik rööpad-meridiaanid lõikuvad gloobuse (ruumi) kahes punktis. Ühes sellega on tegelikult ka “lõpmatus” kaotanud paljuski oma tähenduse ja otsatutest sirgetest on saanud lihtsalt piiritud ringjooned, või nagu nendib Albert Einstein, “mitteeukleidilise geomeetria arenemine viis äratundmiseni, et me võime seada kahtluse alla oma ruumi lõpmatuse, ilma et satuksime vastuollu mõtte ja kogemuse seadustega”<sup>110</sup>. Eeldus, et universum on gravitatsioonijõu tõttu kõveras aegruumis, mille võtab omaks relatiivsusteooria, muudab ka võimalikuks oletuse, et me võime näha, kui meil oleks kasutada vaid piisavalt tugev teleskoop, läbi “lõpmatuspunkti” (ja universumi) edasi kuni iseenda kuklani.

Oleks ennatlik arvata, et perspektiivi teoreetikud, konstrueerides tasapindsest rööpkülilikust oma kirjutustahvlile meelelist pettepilti, tegelesid mitteeukleidilise geomeetria väljatöötamisega, kuid teadusajalooline fakt on, et Girard Desargues, kes pani 17. sajandi keskel oma teoreemiga aluse projektiivsele geomeetria, mida Nikolai Lobatševski nimetas hiljem selle keskse asendi tõttu kogu geomeetria süsteemis *pangeomeetriaks*, oli ka see, kes andis konkreetse matemaatilise sisu kunstnike meelepette kesksele ahvatlusele – lõpmatuspunktile.<sup>111</sup> Veelgi tähelepanuväärsem on see, et 1636. aastal, mõni aeg enne oma teoreemi sõnastamist oli Desargues avaldanud traktaadi perspektiivist “*Traité de la section perspective*”, mille “järel dustel rajanevaks peetakse ka tema teo-

reemi ... See tähendab, ta ühendas ennast selgesti perspektivistide tööga. Kahtlemata arendati selle teoreemi mõte, mis jäi kauaks ajaks unustusse, esmakordselt välja Poncelet’ poolt nn. projektiivse geomeetria raames, s.t. geomeetrias, mis ütleb, et paralleelsete sirgete lõikumine lõpmatuses on tõestatav. Kuid sellele tõestusele osutas juba perspektiiv ..., mis näitas pelgalt maalikunsti vahenditega, et paralleelsete sirgete vihk on võrdne, ülekantuna projektiivsele tasandile, koonduvate sirgete vihuga ja et on võimalik minna katkestamatult üle ühelt teiselt, postuleerides lõpmatus kauguses asuva punkti olemasolu ... Desargues’i “lõpmatult kaugel telgjoon” ei ole midagi muud kui see, mida Alberti (ja tema järgi Pascal) nimetasid “horisonidiks.””<sup>112</sup> Eri-nevalt maalikunsti perspektiivist, mis pani paralleelsed sirged lõikuma selleks, et allutada kõik objektid illusoorse pildiruumis ühtsele proportsionaalsele mõõdule, uurib projektiivne geomeetria perspektiivsetel teisendustel invariantseks jäävaid kujundite omadusi, mille kandjaks (põhiinvariandiks) pole enam meetrika (distsants, nurk) nagu Eukleidesel, vaid nn. intsidentsus ehk kuuluvussuhe (punkti kuuluvus sirgele, sirge kuuluvus tasandile jne). Teiste sõnadega, eukleidilise geomeetria uurimisobjekt, jäik keha (*rigid body*) ehk geomeetiline figuur, muutus uusaja geomeetrias deformeeritavaks ja keskkonna, sh. ruumi omadustest sõltu-

**110** A. Einstein, *Relativity: The Special and the General Theory*. Authorised translation by R. W. Lawson. London, New York: Routledge, 2002, lk. 110.

**111** Matemaatikas nimetatakse seda ka ebapunkti: “fiktiivne punkt, mis seatakse vastavusse paralleelsete sirgete parvega ja loetakse kuuluvaks parve kõikidele sirgetele; tõlgendatav lõpmata kaugel punktina ehk lõpmatuspunktina” (Ü. Kaasik, *Matemaatikaleksikon*. Tallinn: Valgus, 1982, lk. 35).

**112** H. Damisch, *The Origin of Perspective*, lk. 387–388.

vaks elastseks kehaks: "...ei ole olemas täielikult jäiku kehi. Kõik kehad on elastsel viisil deformeeritavad ja muudavad oma ruumala temperatuuri teisenedes. Struktuure, mille võimalikku kongruentsust kirjeldab eukleidiiline geomeetria, ei saa seetõttu kujutada lahus füüsilistest mõistetest."<sup>113</sup> Leibnizi põhiline etteheide Descartes'ile, et kehalisus ei ole samastatav ulatuvusega ning et geomeetria tuleb seetõttu siduda dünaamikaga<sup>114</sup>, näitas kätte uusaja teaduse arengusuuna, mille tulemuseks, oli Descartes'i kahe substantsi, keha (*res extensa*) ja vaimu (*res cogitans*), s.o. geomeetrilises mõttes sirge ja punkti vahelise suhte ümbermõtestamine. Leibnizi enda spetsiifiline tõlgendus punktist, monaad, on selle arengu kui jõumõiste ja ulatuvuse vastastikuse suhestamise näiteks. Võime seega öelda, et uusaja füüsika tegi omal viisil ja teaduslike vahenditega teoks Leonardo unistuse "muuta füüsika üheaegselt nii dünaamiliseks kui matemaatiliseks"<sup>115</sup>: kunstnike pettepilt lõikuvatest paralleelidest, mis oli võimetu mahutama taevaseid pilvi, osutus hiljem teaduse seisukohalt, asetatuna illusoorsest ruumist tegelikku ruumi, informatiivseks nimelt selle muutliku kehafaktori kirjeldamisel, milleni Leonardo püüdis jõuda joone redutseerimisega kunstis.

Kui Leonardo 1516. aasta lõpul François I kutsele järgnes ja üle Alpide läks, jäi veel enam kui sajand hetkeni, mil Richelieu Prantsuse Akadeemia asutas (*Académie française* 1634) ja sellega uue, klassitsismiajastu avatuks kuulutas. Kuid eeltöö selleks sammuks oli alanud Prantsuse Itaalia-sõdade (1494–1559), mille käigus viidi, Jules Michelet' värvika kirjelduse järgi, "Prantsusmaa tervikuna, väike Prantsusmaa kõigi oma maakondade ja ühiskonnakihtide esindajatega Itaaliasse. Ta nägi, ta tundis, ta omandas selle imeväärse magnetismiga, mis ei lange iial isiku osaks. [...] Haruldane ja imelik näh-

tus! Prantsusmaa oli kõiges maha jäänud ... See metsikus põrkab ühel päeval uimapäiselt kokku tolle kõrge kultuuriga. See on kahe maa, veel enam kahe välimiselt teineteisest kauge ajastu kokkupõrge. Hoop, säde ja sellest sädemest tulesammas, mille nimeks on renessanss"<sup>116</sup>. Renessansi prantsuspärane appropriatsioon ja selle edasiarendus absolutismi tingimustes, klassitsism, on tunnistus sellest, kuidas filoloogilis-retooriline huvi antiikkultuuri vastu, millel itaalia renessanss suuresti põhines, kohandati Prantsusmaal monarhistliku ühiskonna sisemise integreerimise teenistusse, ja seda kõige kõrgemal, riiklikul tasandil. Ajajärgul, mil Richelieu lööb Kolmekümneaastases sõjas käe Rootsiga katoliiklike Habsburgide vastu, tõestades, et riiklikud huvid ei pruugi enam tingimata kattuda religiooni omadega, ning Prantsuse enda ühiskonnas järjest pead tõstev mantliaadel (*noblesse de robe*) annab märku võimalikust aristokraatia sisetulist, saab selgeks, et siiani toimunud religioossed ja sotsiaalsed regulatsioonid mehhanismid vajavad muutmist. Ühiskonda korrastava uue sotsiaalse mudeli eeskujuna leitakse antiiksest *vir bonus dicendi peritus* ideaalist ('aumees, kes oskab kõnelda'), mille prantsuse versioon, *honnête homme*, esindab seda klassitsismi retoorilist koodeksit, mille eesmärgiks oli sõnateadlikkuse edendamise kaudu ühiskonnas ehitada sild uue ja vana aadli, aga samuti õukonna ja kodanluse vahele, s.t. liita võimalikud sotsiaalsed kontradiktorsused ühiste riigipoliit-

<sup>113</sup> A. Einstein, *Relativity*, lk. 146.

<sup>114</sup> G. W. Leibniz, *Gegen Descartes*. – G. W. Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie I*. Hrsg. E. Cassirer. (Philosophische Bibliothek 426.) Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996, lk. 254.

<sup>115</sup> A. Koyré, *Léonard de Vinci*, lk. 114.

<sup>116</sup> J. Michelet, *Histoire de France 7*. Tsiteeritud teose järgi: A. Anttila, *Sissejuhatus uus-aja kirjanduse peavooludesse*. Tõlk. F. Tuglas. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1938, lk. 17–18.



tiliste huvide nimel.<sup>117</sup> Funktsionaalne analoogia riigiülimusliku korra ja sõnakunsti (retoorika) vahel, mis ilmestab tollast Prantsusmaad, muutis “Richelieu jõulise ergutuse toel Prantsuse kuningakoja Louis XIII ajal kodanikuühiskonna lipulaevaks, mis kirjutab sellele ette, vastavalt kuninglikule sündsusele (*decorum*), mille defineerimine oli Prantsuse Akadeemia ülesanne, keele ja käitumise mudelid ... [ning] tahtis imponeerida Euroopale nii prantsuse kirjanduse ja kunstide edu kui ka armee võidukusega.”<sup>118</sup> Pärides itaalia renessansi, päris aga Prantsusmaa ka seda kultuuri kurrutanud probleemi. Et Leonardo ei loobunud oma unistusest avastada liikuvasse mateeriasse peidetud vormipotentsiaal ka mitte oma hilises eas, näitavad tema ühed viimased joonistused, “Visioonid maailma lõpust”, pilveteoreetilised manifestid, kus geomeetria ja dünaamika, loodusjõu ja kehavormi ühendamine on läbiviidud kaose ning harmoonia käsitamatul piiril. Seetõttu on arusaadav, et kui 1648. aastal asutab Mazarin lisaks keelt korraldavale Prantsuse Akadeemiale ka Kuningliku Maaliskunsti- ja Skulptuuriakadeemia (*Académie royale de peinture et de sculpture*), lahvatab selle institutsiooni sees peagi uus joone ja värvi tüli (*la querelle du coloris*), kus joone eestkõnelejaks on “peakadeemik” ja Louis XIV esikunstnik Charles Le Brun, värvi esindab aga mitteakadeemik Roger de Piles.

Nii see väitlus kui ka joone ja värvi probleemi seosed uusaja hilisema mõttega jäävad väljapoole käesolevat artiklit, millega siinkirjutaja soovis muuhulgas näidata seda, et kultuuriajalugu, vähemasti oma minevikumõõtnes, pole käsiteldav sõltumatute teadmiste mehhaanilise summamana. Kuid võimalik, et ta pole seda ka oma tulevikumõõtnes, igal juhul on sellist arvamust avaldanud hiljuti Hubert Damisch: “Minu mõte on see, et samuti nagu maalikunst sillutas punkti, joo-

ne ja pinna mõistes teed geomeetria, nii on valmistanud moodne kunst, ja teeb seda praegugi, ette värvigeomeetria, mis areneb välja järgnevatel sajanditel. [...] Ja sel saab olema tegemist punktiga, sest punkt võib matemaatilises mõttes olla ilma ulatuvuseta. Kuid selleks, et kromaatiline punkt oleks aktiivne, peab tal olema teatav ulatuvus. Teate ju, Seurat’ täppe ei saa minimeerida. Nad nõuavad ulatuvust, et töötada kui kromaatilised punktid. Kuid see tähendaks geomeetria seisukohalt täiesti uut algust.”<sup>119</sup>

117 Vt. Klassizismus, Klassik. – Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Hrsg. G. Ueding. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, vg. 1008.

118 M. Fumaroli, L’âge de l’éloquence: rhétorique et “res literaria” de la renaissance au seuil de l’époque classique. Genève: Librairie Droz S. A., 2002, lk. 20–21.

119 Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation. – Oxford Art Journal 2005, Vol. 28 (2), lk. 179.

## Introduction to the Problem of Line and Colour in the Modern Era: The age of the Renaissance

### Summary

Considered as an introduction to the topic, the article attempts to couch, in a preparatory way, the modern art historical controversy over the relative values of line and colour in the more general terms of the historical consistency of modern culture. In this sense, the article implies that the *disegno e colore* debate, pertaining to the initial stage of modern art theory in the Italian Renaissance, could serve also as a basis for elucidating some central issues of modern culture on the level of its inter-disciplinary constituents. Divided into three parts, the article first delineates the importance of Florentine *disegno* for Renaissance art theory; then explicates the Venetian notion of *colore* as its complementary counterpart, manifesting the inner ambiguity of the Renaissance; and at the last describes the dialectics of line and colour in the context of linear perspective.

*Disegno*, a kernel of Renaissance art theory, combined in Italian two different meanings: along with the senses of ‘intention, plan, or purpose’ which it conveyed as derivative of the Latin *designatio*, it included also an additional meaning from Vulgar Latin of ‘drawing or design’ (cf. Fr. *dessein* ‘intention’ and *dessin* ‘drawing’). The duality of meanings, implying a convertible relationship between the artist’s idea and its lineal representation, i.e. drawing, made *disegno* a proper word for Renaissance art theory to express its adherence to classical ideals where the borderline (*péras*) was always conceived as somehow constitutive of the world, in its macrocosmic as well as in its microcosmic sense. Understood, further, as the inner architectonics of the world that can be visualised in the form

of lines, *disegno* underpinned the primacy of figurative painting in Central Italian art and assigned it, by inherited allusion to the analogy between the universe and the human body, the highest meaning in the form of *istoria* or history painting.

Forming a consistent part of Florentine and Central Italian art theory, *disegno* manifested, first, its reliance upon the ancient theory of rhetoric: Leone Battista Alberti’s conception of painting where bodies in the picture are equalised with words (and syllables with members, as are letters with contours) leaves no doubt about the rhetorical substratum of his outlook. As a result, a certain graphic quality of picture together with its strictly readable nature came necessarily to be stressed in Alberti’s book *On Painting*. Second, *disegno* reveals the genetic bond that connected the Italian Renaissance with architecture and sculpture; as such, *disegno* formed a ground for Central Italian valorisation of corporeal reality whose essence was arguably entailed in the ‘skeleton’ of things (as a certain intellectual equivalent of their phenomenal being). Third, *disegno*, elevated by Giorgio Vasari to the principle of all visual arts, assumed one of the key-roles in shaping the new, modern canon of fine arts, and, institutionalised by Vasari’s foundation of the first modern academy of art, *Accademia del Disegno*, in 1562, became for some time a conceptual core of the academic notion of visual arts.

In the person of Leonardo da Vinci, some of the crucial dichotomies of the Italian Renaissance were enacted with considerable clarity. His keen interest in the mutual optical effects of bodies as well as his fascination with atmospheric phenomena and the problems of light and shadows stood, to a degree, at odds with the mainstream of Florentine art theory. *Sfumato* (It. ‘smoked’), a tech-

nique of gradual shading of tones into one another, as a result of which the lines of bodies are softened into hazy areas of a bodily and spatial continuum, was a logical outcome of Leonardo's artistic pursuits. From a historical point of view, *sfumato* meant a considerable change in the artistic perception of the world because it reduced radically the role of line as a constitutive element of visual representation, intimating a new pictorial modality for treating space. In fact, *sfumato* took preparatory steps to differentiate space as luminary, extracorporeal medium, from space, understood in its terrestrial sense, as a dimension of body. The exemplary position of Leonardo in art history is further reflected in his, so to say, Northern direction of life: not only are his artistic innovations to be viewed in parallel with his sojourns in Milan, which brought him into closer contact with the tendencies of Netherlandish painting, but also his crossing of the Alps in 1516 and leaving Italy for France is a kind of symbolic mark which inserts his life route, in its physical as well as ideational sense, into the wider texture of modern European thought. Viewed from the perspective of the history of science, we can say that Leonardo's reduction of line concealed in itself a wish to integrate the geometry of solid bodies with the dynamic principle of forces – a wish that he could articulate in his concrete historical reality only by means of his exceptionally bold dovetailing of science into art.

The essential part of the Renaissance controversy over line and colour was played out in the opposition of Florentine and Venetian art theory. The different outlook on art of the two Italian cities was rooted to some extent in their dissimilar past and geographic position (Central and Roman versus seaside and Byzantine), but it represented also, considering Venice's leading role in domesticating

Flemish painting in Italy, the contemporary divergence of two artistic areas (metaphorically, of North and South) and of the ideas related to them, a kind of conflict in embryo over the Classic and Romantic values of art. It has been usually argued that Venetians accomplished by dint of colours what Leonardo had achieved with the aid of shadows (elaborate distribution of light and shade), accounting for his relatively neutral palette. Namely, Venetians learned, by inventing tonal painting and taking advantage of oils, to control the intensity of colour independently of its value, which means that Leonardo's *sfumato* became rendered in Venice as tonal unity of painting. A technical corollary of this was that the great Venetian masters preferred, as we know, to work out their compositions directly in paint, without first delineating the linear substructure of their pictures (making a preparatory sketch or under-drawing). This discovery of the specifically pictorial quality of painting in Venice, accompanied by the growing inclusion of the outdoors element into the picture (the developing of landscape painting), proves that the Renaissance debate over line and colour was part of the more ample struggle the moderns undertook to rival their intellectual precursors of the classical world. It was a fight, first, with the verbal (rhetorical) foundation of the visual arts and, second, with the ancient conception of closed (corporeal) space, both of which impressed themselves on the modern age for at least some centuries. In addition, the Renaissance quarrel attests to the significant bifurcation of the early modern conception of nature into intellectual and empirical reality, the first being conceived as a certain immutable depth structure of things, the other as a surface element (flesh) of the reality sharing in the sensuous interaction of things. The collision of these two trends had some fun-

damental impact on the development of modern thought.

The theory of linear perspective, framed first in Alberti's 'On Painting', is surely an inseparable part of Renaissance art conception. By postulating the existence of two basic points (vanishing or infinity point and view- or eyepoint) for correct visual representation of the world, linear perspective offers a splendid example of the importance the two notions, infinity and I-subject, have had for the modern world. The demonstration that between these two points can be built up a cohesive metric field (perspective space), where all the objects, in the sense of their metric characteristics, are subject to precise, mathematically calculable change of size, manifests a belief in the linear organisation of space. At the same time, this belief explains also why linear perspective suits very well for the representation of architectonic reality and interior space (that which can be measured by lines and angles), but must yield to the element of colour on the borders of its metric field, i.e. there, where it comes into contact, for example, with celestial and aerial constituents of space. On the other hand, the artistic idea of the convergence of parallel lines at infinity, presupposed by linear perspective for the purpose of creating spatial illusion on a two dimensional plane, was later taken up by projective and non-Euclidean geometries to explain in a scientific way exactly these non-metric qualities of bodies that were eluded by traditional geometry, i.e. by geometry where bodies were treated outside of the relativity of space and the force of gravitation. In this sense, the story of linear perspective expresses in its own way the modern dialectics of line and colour.

*Summary by Rein Undusk*