

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Ajaloo ja arheoloogia instituut

Kunstiajaloo osakond

Triinu Suumann

Plotinose maine ja vaimne ilu Firenze *Quattrocento* ajastu
naisalastust kujutavas kunstis

Magistritöö

Juhendajad Krista Andreson (MA) ja Juhan Maiste (PhD)

Tartu 2019

Sisukord

SISSEJUHATUS	3
1. PLOTINOSE MAINE JA VAIMNE ILU	8
1.1. PLOTINOSE ELU	8
1.2. FILOSOOFILISED MÕJUTUSED JA ÕPETUS.....	9
1.3. PLOTINOSE MÕJU KRISTLIKUS KULTUURIS	14
1.4. ILUST	16
1.5. VAIMSEST ILUST	17
2. ALASTUSE KUJUTAMINE ENNE RENESSANSSI	18
2.1. ANTIIK-KREEKA.....	18
2.2. KESKAEG	22
3. FIRENZE 15. SAJANDIL	25
3.1. HUMANISM JA MAAILMAPILDI MUUTUMINE	25
3.2. FIRENZE KULTUURIMAASTIK JA MEDICID	27
3.3. PLOTINOSE FILOSOOFIA JÕUDMINE 15. SAJANDI FIRENZESE: FIRENZE PLATONI AKADEEMIA	29
3.4. VAIMSE JA MAISE ILU PÕIMUMINE	32
4. PLOTINOSE MAINE JA VAIMNE ILU PILTIDES	34
4.1. FIRENZE KUNSTIKOOLKOND	34
4.2. PIERO DI COSIMO „SIMONETTA VESPUCCI PORTREE“	35
4.3. MASOLINO DA PANICALE „KIASATUS“ JA LORENZO DI CREDI „VEENUS“	41
4.4. SANDRO BOTTICELLI „VEENUSE SÜND“ JA „PRIMAVERA“	46
4.5. PIERO DI COSIMO „PROCRISE SURM“	52
KOKKUVÕTE	57
SUMMARY	60
KIRJANDUS	64
LISAD	70

Sissejuhatus

Teema valik

Magistritöö eesmärk on analüüsida valitud teoste näitel Plotinose mõtteid ilu ja kunsti teemadel. Töös pakutakse välja mõttekäigud, kuidas võiks Plotinose käsitluse toel analüüsida toonast kunsti. Läbi aegade on proovitud vastata küsimusele mis on ilu. Filosoofid on sõnastanud erinevaid ilu definitsioone, kunstnikud on seda oma meediumisse talletanud. Uurimistöös analüüsitakse ilu Plotinose filosoofia vaatepunktist ning ilu mõiste väljendumist Firenzes 15. sajandil naisalastust kujutavas kunstis. Alastuse tähenduse muutumist on ohtralt käsitletud, üks võimalus on vaadelda seda läbi filosoofia. Plotinos oli neoplatonistlik filosoof, kes pidas oluliseks tõlgendada, kommenteerida ja avada Platoni filosoofilisi mõttekäike. Selle käigus arenes välja tema oma mõtteteadus, mis on eriti esteetika ja kunsti arengu seisukohalt olulise tähtsusega. Plotinose mõju oli märkimisväärne kristliku maailmapildi kujunemisel. Teda peetakse neoplatonismi loojaks ning lüliks platonismi ja kristliku filosoofia ja teoloogia vahel. Plotinos elas suurte muutuste ajal – paganlik kultuur hakkas hääbuma ning asuti üles ehitama kristlikku maailmakorda. Plotinos oli üks viimaseid suuri antiikmõtlejaid, kelle põhimõtted said mitme monoteistliku usundi aluseks.

Töö annab esmalt ülevaate alastuse teema muutumisest ajaloos – alustades antiigist, peatudes keskajal on viimaks fookuses renessansiperiood. Annan lühikese ülevaate perioodidest, mis Firenze tolle ajastu kunsti enim mõjutasid. Töö algab umbes 8. sajandil eKr Antiik-Kreekas ning lõppeb 15. sajandi Firenzes. Naisalastuse valisin teemaks seetõttu, et renessansskunstnikud väljendasid naisideaalis nii maist kui ka vaimset ilu. Antiikkunstis ja keskajal olid kunstnikud oluliselt mõjutatud kunstikaanonitest. Renessansi jõudis alasti naise idee antiikkunstist, kuid see jõudis sinna oluliselt muutunud kujul ning sellega väljendati uusi teemasid. Kuna renessansskunstis võeti inimkeha kujutamisel eeskujuks Antiik-Kreeka skulptuur, siis käsitleb antiikkunsti puudutav osa eelkõige alastuse ja naisalastuse kujutamise muutumist skulpturaalses kunstis. Analüüsitavad näited valisin maalikunstist selle suure jutustamisvõime pärast.

Historiograafia

Plotinose mõju Ida ja Lääne mõtteteadusele ning teoloogiale on tõendatult suur. Tema filosoofiat on aga põhjalikult uuritud alles viimase neljakümne aasta jooksul. Selle ajaga on tema teoste kohta kirjutatud rohkem, kui tema surma järgse poolteise aastatuhande jooksul kokku. Suure huvi põhjuseks peetakse Paul Henry ja Hans-Rudolf Schwyzeri „Enneaadide“¹ kommenteeritud tõlgete väljaandmist.² Pärast kogumike avaldamist on Plotinose filosoofiast kirjutatud mitmeid kommenteeritud tõlkeid ning käsitlusi tema filosoofia üksikutest teemadest.

Alasti naise taassündi renessansiperioodil on erinevates uurimustes rohkelt käsitletud, kuna tegu on ohtralt arutlustemat pakkuva teemaga. Vanematest käsitlustest märgin Kenneth Clarki raamatut³, milles autor analüüsib alastuse kujutamist kunstis läbi ajaloo. Teiseks tõstan esile Lynda Nead`i teose⁴, milles lisaks alastuse analüüsile kunstiajaloos vaadeldakse teemat ka feministlikust vaatepunktist. Uuematest teostest tõstan esile Thomas Kreni, Jill Burke`i ja Stephen J. Campbelli toimetatud esseekogumiku⁵, mille teemaks on alastus Euroopa erinevates kunstimeediumites. Jill Burke`i teos keskendub teemale kitsamalt Itaalia renessansskunsti kontekstis⁶.

Töö struktuur ja allikad

Töö on jagatud neljaks peatükiks. Esimesed kolm peatükki valgustavad käsitletava teema teoreetilist poolt. Neljas osa on sellele teooriale tuginevad analüüsid valitud maalide näitel.

Esimeses osas kirjutatakse filosoof Plotinosest. Selles arutan lühidalt antiikfilosoofi elu ja mõtteteadust ning analüüsin ta kirjutiste mõju kristlikule kultuurile. See on oluline, kuna

¹ Paul Henry, Hans-Rudolf Schwyzer, *Plotini opera, tom. I-III* (Pariis, Brüssel: Desclée de Brouwer, 1951-1973).

² Marju Lepajõe, „Plotinose demonoloogiast“, *Mäetagused*, 8 (1998), 7.

³ Kenneth Clark, *The nude : a study in ideal form* (New York: Doubleday, 1956).

⁴ Lynda Nead, *The female nude : art, obscenity, and sexuality* (London, New York: Routledge, 1992).

⁵ Thomas Kren, Dr. Jill Burke, Stephen Campbell, Andrea Herrera, Thomas De Pasquale, *The Renaissance Nude* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018).

⁶ Jill Burke, *The Italian Renaissance Nude* (New Haven: Yale University Press, 2018).

tema filosoofia jõuab renessansi nii antiikpärandi taasavastamisel kui ka läbi keskaegse kunsti. Seejärel käsitlen Plotinose teoste „Ilust“ ja „Vaimsest ilust“ neid peatükke, mis on töö seisukohalt olulised. Toon välja kesksed mõtted ning avan neid hiljem põhjalikumalt viimases peatükis kunstiteoste analüüsis. Plotinose „Enneaade“ lugesin 1993. aasta „Akadeemias“ ilmunud Marju Lepajõe tõlkes⁷ ning tema elulooga tutvusin põhiliselt William R. Inge teose⁸ kaudu. Plotinose filosoofiliste mõjutuste kohta lugesin suures osas Giannis Stamatellose ülevaatlükust uurimusest⁹.

Töö teises osas markeerin renessansile eelnenud pidepunktid Antiik-Kreeka ja keskaegses kunstis, mis mõjutasid alasti naiste kujutamist renessansis. Alustan eelajaloolises Kreekas umbes 8. sajandil eKr ja analüüsin alastuse liinide kujunemist klassikalise Kreekani, mil Praxiteles valmistas oma kuulsa Aphrodite kuju. Enne naisalastuse kujunemise vaatlemist kunstis kirjutan lühidalt ka meesalastusest, mis valgustab alastuse sümbolsemat tausta. Antiik-Kreeka osa põhineb peamiselt Nigel Spivey raamatul¹⁰ ning Larissa Bonfante ohtralt tsiteeritud artiklil¹¹. Seejärel peatun keskajal ja vaatlen varakristliku kunsti kujunemist ja alastust, kuid ei keskendu ühelegi konkreetsele kunstimeediumile, vaid süüvin põhjalikumalt ainult naisalastusse. Keskaega käsitlev osa on suuresti põhinev Paul C. Finney teosel¹².

Kolmas osa on pühendatud Firenzele, leides sealt viljaka keskkonna renessansskultuuri tekkimiseks ning lõpuks vaadeldes, kuidas see kõik avaldus naisalastust kujutavas kunstis. Käsitlen selle raames pikemalt humanistlikku liikumist, Medicide perekonda ning seda, kuidas Plotinose filosoofia jõudis nende toel 15. sajandil Firenzesse. Töö renessansiosa kirjutamisel kasutasin eelkõige ajastut käsitlevaid üldteoseid nagu Charles

⁷ Marju Lepajõe, „Ilust“, „Vaimsest ilust“, *Akadeemia*, 5 (1993).

⁸ William R. Inge, *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918* (Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2003).

⁹ Giannis Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads* (Albany: SUNY Press, 2012).

¹⁰ Nigel Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings* (London: Thames and Hudson, 1997).

¹¹ Larissa Bonfante, „Nudity as a Costume in Classical Art“, *American Journal of Archaeology*, 93. 4 (1989).

¹² Paul C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art* (New York: Oxford University Press, 1994).

G. Nauerti raamat renessansskultuurist¹³, kuid ka kitsamatel teemadel valminud kirjutusi nagu Paul O. Kristelleri artikkel Firenze Platoni Akadeemiast¹⁴.

Töö neljandas osas analüüsin Plotinose esteetika avaldumist renessansis kujunenud naisideaali väljenduses. Analüüsis annan esmalt lühiülevaate kunstniku biograafiast, seejärel avan teoste semiootilist tausta ning lõpuks analüüsin teoseid Plotinose filosoofia vaatepunktist. Kasutan töös erinevaid teemakohaseid artikleid ning üldkäsitlusi. Pildimaterjaliga tutvusin E. Kreni ja D. Marxi loodud internetiandmebaasis¹⁵.

Mõisted

Eesti keeles puuduvad vasted Kenneth Clarki käsitletud terminitele „*nude*“ ja „*naked*“. „*Naked*“ tähistab tema jaoks inimest ilma riieteta ning see termin kannab endas ka piinlikkustunnet. „*Nude*“ seevastu ei seostu ebamugavusega, vaid kujutab tasakaalukat ja enesekindlat inimkeha.¹⁶ Clark väidab, et alasti inimkeha ei ole iseenesest selline asi, mis on silmale meeldiv vaadata, vaid see muutub meeldivaks läbi assotsiatsioonide, mida vaatajas tekitab. Alasti inimeste kujutamisel ei soovi kunstnik seda mitte täpselt kopeerida, vaid täiustada. Reaalne alasti keha on kunstiteose jaoks vaid algpunkt.¹⁷ On väidetud, et kui „*nude*“ tekitab inimeses sarnaseid ihasid, nagu alasti inimkeha, siis see on halb kunst, kuna iha on madalam kui ilu¹⁸. Labast alastust kujutavad tööd saavutavad oma populaarsuse mitte ilu mõtestades, vaid alasti kehasid kujutades, rõhudes sellega mitte kunsti võimele intellektuaalselt inimest mõjutada ja saavutada katarsis, vaid keskendudes inimeste ürgsetele ja madalatele instinktidele. Clark vaidleb eelnenud mõttele vastu öeldes, et „*nude*“ peabki inimeste instinktidele mõjuma, kasvõi natuke. Need tundmused väljendavad inimeste vajadust olla koos teiste inimestega. Kuna kuuluvustunne on üks inimeste põhivajadustest, ei saa seda kunsti kontekstis eirata.¹⁹

¹³ Charles G. Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

¹⁴ Paul O. Kristeller, „The Platonic Academy of Florence“, *Renaissance News*, 14. 3 (1961).

¹⁵ Emil Krén, Daniel Marx, *Web Gallery of Art* [<https://www.wga.hu/>].

¹⁶ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Princeton: Princeton University Press, 2015), 3–4.

¹⁷ Samas, 5–6.

¹⁸ Samas, 8.

¹⁹ Samas, 8–9.

Alasti keha meenutab vaatlejale üldnimlikke omadusi ja rõhutab põhimõtet, et inimene on ilus oma täiuses. Inimeses on nii maine kui ka vaimne ilu ja tema alastus on väärt iseseisvat kujutamist. Olen küll osaliselt nõus K. Clarki põhimõtetega, kuid sellist mõistete eristamist oma töös ei kasuta, kuna see on liialt subjektiivne. „Nude“ on Clarki arvates erootiline ja peaks tekitama kindlaid tundeid, kuid see, kuidas inimene mingeid kujutisi piltidel tajub, on isiklik protsess, mida ei saa lõpuni suunata. Erootiline alastus ei pea alati tahtlikult olema erootiline ning ei ole seda kindlasti kõigi jaoks. Nõustun, et kunstnik paneb „nude“i kujutavasse maali midagi erilist. Neis teostes on toimunud mõttenihe – kunstnik ja kujutatav ei pea ise alastiolekut patuseks, nad peavad seda loomulikuks. Kuid kirjeldatud seose tekkimine oleneb suuresti vaatajast ja temas tekkivatest assotsiatsioonidest, mis määrab selle, kui hästi ta end alasti inimkeha vaadeldes tunneb.

1. Plotinose maine ja vaimne ilu

1.1. Plotinose elu

Plotinose elust teatatakse eelkõige tänu tema õpilase Porphyriose²⁰ (u 234–u 305) kirjutistele. Oma perest ja päritolust ta ei rääkinud ning samuti on teadmata tema sünnipaik. Plotinose teine õpilane Eunapius²¹ (u 345–u 420) teadis rääkida, et Plotinos sündis Egiptuses Lycos, tõenäoliselt aastal 204 või 205²² ja suri aastal 270 Kampaanias²³.

On kirjutatud, et Plotinos teadis juba varasest east, et soovib enda elu veeta õppides ja tõde otsides. Alghariduse sai ta oma sünnikohas ning pärast seda siirdus tarkust omandama Alexandriasse. Õppides seal erinevate filosoofide juures, ei leidnud ta siiski endale sobivat juhendajat ning alles 28-aastasena kohtus ta Ammonius Saccasega²⁴ (175–242). Saccase juurde jäi ta järgmiseks kümneks aastaks²⁵. Tundes huvi idamaiste tarkuste vastu, ühines Plotinos keiser Gordianus III (225–244) sõjaväega, mis läks Pärsiat vallutama. Pärsiasse aga ei jõutudki, kuna Mesopotaamias keiser tapeti ning Plotinos pidi asuma tagasiteele. 244. aastal eKr läks ta Rooma, mis jäi tema elupaigaks kuni surmani. Roomas avas ta kooli, mis muutus lühikese ajaga populaarseks.²⁶

Plotinost hinnati kui eeskujulikku ja õiglast inimest, keda kasutati vaidluste lahendamisel tihti vahekohtunikuna. Ta elas lihtsat elu kaldumata rängesse asketismi. Oma iseloomult oli ta õrn ja südamlis ning armastas kõike, mis oli maailmas hea ja ilus. Teda on veel iseloomustatud kui häbelikku ja kannatlikku meest. Ta ei eeldanud, et oma eluviiside tõttu peaks ta saama juurdepääsu jumalikule tõe või valgustusele.²⁷

²⁰ Porphyrios oli uusplatonistlik filosoof, kes toimetas ja korrastas Plotinose „Enneaadid“.

²¹ Eunapius oli retoorik ja ajaloolane, kes koostas ülevaatliku teose „*Lives of the Philosophers and Sophists*“.

²² Inge, *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918*, 114–115.

²³ Marju Lepajõe, „Selget, lihtsat, puhast: Plotinosest ja tema tõlkimisest“. *Akadeemia*, 5 (1993), 949.

²⁴ Ammonius Saccas oli filosoof, keda on peetud üheks neoplatonismi rajajaks.

²⁵ Inge, *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918*, 115–116.

²⁶ Samas, 116–120.

²⁷ Samas, 120–121.

Palju aastaid jagas Plotinos oma õpilastele Ammonius Saccase tarkusi, kuid ei pannud neid ise kirja ega lubanud seda teha ka oma õpilastel. Muutus toimus umbes siis, kui ta oli viiekümnenda ja kuuekümnenda eluaasta vahel ning hakkas kirja panema oma traktaate.²⁸ Plotinosel oli kehv nägemine ning seetõttu ei lugenud oma tekste hiljem läbi. Plotinose kummalist kirjastiili võib seletada veel sellega, et ta mõtles kogu probleemi lahenduskäigu oma peas välja ning hakkas alles siis seda kirja panema. Kuna mõte liigub kiiremini kui sulg, siis olid kirjutised tihti natuke segased, ennast kordavad ja vigased. Oma kirjutisi valis ta korrastama ja toimetama oma õpilase Porphyriose. Viimane jagas õpetaja kirjutised teemade kaupa tekstideks ning avaldas need hiljem oma õpetaja elutöona, mille pealkirjaks sai „Enneaadid“. Teoses sisalduvaid traktaate, nagu ka Plotinose õpetust, iseloomustab ebakorrapärane mõtete esitamine. Plotinosel polnud eesmärki käsitleda kindlat teemaderingi, moodustamaks oma filosoofiaga laiahaardelist süsteemi maailma seletamiseks. Ta käsitles teemasid, mis tundusid talle tähtsad ning sidus tihti väiksemad arutluspunktid oma üldisemate põhimõtetega. Kuna „Enneaadides“ on traktaadid esitatud teemade kaupa, mitte kirjutamise aja järgi, on töödes ka vasturääkivusi ja kordamisi²⁹

1.2. Filosoofilised mõjutused ja õpetus

1.2.1. Mõjutused

Plotinos on oma filosoofia välja arendamiseks saanud mõjutusi erinevatelt autoritelt, kuid kõige olulisemateks on peetud kolme: Ammonius Saccast, Platonit (428–348 eKr) ja Aristotelest (384–322 eKr).

Nagu juba mainitud, siis märkimisväärse osa oma elust veetis Plotinos õppides Ammoniuselt. Ammonius oli iseõppinud platonist, kes ei kirjutanud oma filosoofia kohta ega lubanud seda teha ka oma õpilastel. Õnneks on tema õpilaste kaudu siiski suudetud tema mõtteteaduse mõningaid põhimõtteid jäädvustada. Tema õpetust on üldjoontes

²⁸ Inge, *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918*, 119–120.

²⁹ Lepajõe. „Selget, lihtsat, puhast: Plotinosest ja tema tõlkimisest“, 950–951.

peetud ühenduslüliks platonismi ja neoplatonismi vahel.³⁰ Ammoniust peetakse Aleksandria filosoofiakoolkonna rajajaks ning ta oli õpetajaks veel paljudele teistele filosoofidele. Filosoof Hierocles Aleksandriast³¹ (?–?) väitis, et üks Ammoniuse eesmärke oli leida sarnasusi Platoni ja Aristotelese üsna erinevates filosoofiates ning näidata, et nende mõtted ei olnud tegelikult erinevad, lihtsalt teed selleni olid.³² Plotinos sai Ammoniusest laiad filosoofiaalased teadmised. Nad käsitlesid tema õpingute ajal põhiliselt Parmenidese³³ (u 540–480 eKr), Platoni, Pythagorase³⁴ (u 570–496/497 eKr) ja Aristotelese filosoofiaid ning arutlesid stoikute vaadete üle³⁵.

Suur eeskuju Plotinosele oli loomulikult Platon, kelle kirjutised olid tema jaoks tõele kõige lähemal. Plotinost on olenevalt uurijast peetud nii Platoni jüngeriks kui ka iseseivaks filosoofiks, kes austas Platoni filosoofiat. Plotinos ise pidas end tagasihoidlikult lihtsalt Platoni filosoofia tõlgendajaks. On teada, et Plotinos luges põhjalikult ja süstemaatiliselt Platoni kirjutisi ning tema filosoofia probleemide ja küsimuste lähtekohad said alguse Platoni metafüüsilisest, psühholoogilisest ja kosmoloogilisest maailmapildist. Ta viitab oma kirjutistes pidevalt Platonile ning suur osa tema tööst põhineb Platoni mõtete peegeldamisel ja edasiarendamisel.³⁶ Plotinose filosoofia seisukohalt on üks olulisemaid Platoni tekste „Parmenides“, kus arutletakse selle üle, mis „üks“ on ja mida ta pole. Selle järgi olevat Plotinos välja töötanud oma hierarhilise maailmasüsteemi. Parmenidese väitest, et kui „üks“ on täielikus ühtsuses, siis ei saa selle kohta midagi eeldada, töötab Plotinos välja oma sõnades väljendamatu „ühe“ ehk „hüve“. Väitest, et „kui „üks“ on olemas, siis võib sellele omistada kõik väited“, sai Plotinose „intellekt“. Osa, milles räägitakse ajalisest muutumisest, saab aluseks Plotinose „hinge“ väljatöötamisele.

³⁰ Giannis Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads* (Albany: SUNY Press, 2012), 4.

³¹ Hierocles Aleksandriast oli neoplatonistlik kirjanik, et tegutses umbes 430. eKr.

³² Henry Wace, *A Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies* (Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1999), 46–47.

³³ Parmenidest oli eelsokraatlik filosoof, keda peetakse teoreetilise filosoofia rajajaks.

³⁴ Pythagoras oli filosoof ja matemaatik, kes tõestas esimesena tema nime saanud teoreemi.

³⁵ Paulos Gregorios, *Neoplatonism and Indian Philosophy* (Albany: SUNY Press, 2002), 17.

³⁶ Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads*, 11–13.

Plotinose töödes on veel mitmeid paralleele ja sarnasusi Platoni filosoofiaga, näiteks nende maailmaruumi struktuuri sarnasused.³⁷

Kolmas Plotinost mõjutanud filosoof oli Aristoteles. Plotinose õpilane Porphyrys väitis, et „Enneadides“ on mitmes kohas oluliseks mõjutajaks olnud Aristotelese „Metafüüsika“. Mitmel juhul segas Plotinos Platoni ja Aristotelese filosoofiaid nii, et kasutas esimese mõtete laiendamiseks teise terminoloogiat. Ta võtab nii mõneski punktis üle Aristotelese vaated, kuid ka kritiseerib mitmeid tema filosoofilisi seisukohti. Plotinos nõustub Aristotelese doktriinidega „intellektist“ ja selles sisalduvatest loomulikest põhjus-tagajärg seostest. Plotinos väärtustas Aristotelese panust psühholoogiateaduse sõnavara täiendamisel ning tundis huvi tema dünaamiliste antiteeside „materია ja vorm“, „võimalikkus ja reaalsus“ ning „eelnev ja hilisem“ vastu. Samas ei saa Plotinos nõustuda Aristotelese seisukohtadega, kus viimane käsitleb inimese keha ja hinge üksteisest lahutamatu ning tema teoloogilist tõekspidamist, et ülevalpool „intellekti“ ei ole ühtki kõrgeimat printsiipi.³⁸

1.2.2. Õpetusviis

Õpetajana laskis Plotinos oma jälgijatel kirjutada erinevatel teemadel esseesid. Oluliseks peeti ka õpilaste aega isiklikuks meditatsiooniks.³⁹ Plotinos oli Porphyriuse sõnul üsna unikaalse õpetamise meetodiga. Ta lubas õpilastel igal ajal küsimusi esitada ning selle tulemuseks olid tihti korratud ja süsteemivabad õppetunnid. Selline vaba filosoferiv laad on nähtav ka tema kirjutistes. Plotinose soov tegeleda filosoofiaga vabalt ja ilma süstemaatiliste piiranguteta oli tahtlik vastandamine omaaegsetele Ateena platonistlikele filosoofidele. Oma loengutes keskendus ta pigem oma originaalsetele mõtetele kui kindlate probleemide ja teemade käsitlemisele. Antiikfilosoofiaga tegelev Oklahoma Ülikooli professor R. T. Wallis on toonud Plotinose kohta välja kolm olulist joont, mis iseloomustasid nii tema loenguid kui ka kirjutisi. Esiteks eelistas Plotinos keskenduda

³⁷ Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads*, 11–12.

³⁸ Samas, 14.

³⁹ Inge, *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918*, 119–120.

pigem eraldiseisvatele huvipakkuvatele filosoofilistele probleemidele ning ei pidanud oluliseks üksikasjalikult seletada oma filosoofilist süsteemi. Teiseks alustas Plotinos probleemi uurimist sellest, et võttis eeskujuks mõne Aristotelese või Platoni teksti traditsioonilise tõlgenduse ning hakkas seda kas parandama, ümber lükkama, sellega nõustuma või lihtsalt selle pinnalt omi mõtteid arendama. Kolmandaks tõi Wallis välja filosoofi narratiivi, kus ta kasutab elavat dialoogi väljamõeldud jutukaaslasega.⁴⁰ „Enneadides“ on siiski rohkelt kasutatud monoloogilisi mõtisklusi, mille käigus Plotinos pidevalt oma mõtteid kordab, avab ja teise konteksti asetab⁴¹. Plotinose eesmärk oli tõlgendada Platonit, või eemaldada tema filosoofiast küsimused, mis pärast tema surma olid tekkinud. Ta tahtis jõuda tagasi Platoni algsete mõtete juurde. Selle käigus lõi ta aga siiski enda versiooni Platoni filosoofiast.

1.2.3. *Filosoofia*

Plotinose hierarhilises maailmas tuletatakse kõik kolmest elemendist: „ühest“, „intellektist“ ja „hingest“. Kõige kõrgemal asetseb transtsendentne alprintsip „üks“ ehk „hüve“. Sellest edasi tuleb astmeline järgnevus, millel on erinevad kogemise ja aktiivsuse tasandid. Kõige madalamal astmel on kehad, mida tajuvad tavainimeste meeled. Plotinose filosoofia eesmärk on aidata inimestel jõuda „hüveni“, mis suudab ainsa asjana inimhingele rahuldust tuua. „Hüve“ on lõpmatu loovuse ning kõige hea allikas, ent kui „hüve“ poole püüeldakse, on see ka puhta ühtsuse eesmärk. Energia liigub Plotinose maailmapildis kahel erineval suunal: üks liin ühtsusest lõpmatult hargnevasse paljususse ning teine tagasipöördumine „üheks“.⁴²

Kuigi Plotinos kirjutas ja kõneles „ühest“ ehk „hüvest“ palju, on ta korduvalt rõhutanud, et inimõistuse ja -keelega seda hoomata ei saa. „Ühe“ juurde saab vaid teed näidata ja ise üritada tema piire kombata. „Hüve“ olemus on keerukas ja kohati vastuoluline, samal ajal on selle eksistentsi eitatud ja samas öeldud, et ta on ülim eksistents. Niisamuti pole

⁴⁰ Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads*, 5–6.

⁴¹ Lepajõe, „Selget, lihtsat, puhast: Plotinosest ja tema tõlkimisest“, 953.

⁴² Hilary A. Armstrong, „Plotinose õpetus“, *Akadeemia*, 5 (1993), 959–960.

„hüve“ asi, kuigi ta on kõikide asjade olemise allikas. „Üks“ ehk „hüve“ ei mõtle, kuna mõtlemise akt eeldab Plotinose järgi teatud duaalsust mõtlemise ja selle objekti vahel, kuid see ei tähenda, et „ühe“ elu oleks lihtsalt teadvusetus. „Ühe“ asukoht ei ole väljaspool meile teadaolevat maailma, vaid asub meie hingede keskmes. Kuna Plotinos aga eelistab rääkida madalamast kõrgemas, siis oleme meie pigem „ühes“ ja keha on omakorda „hinges“, „hing“ on „intellektis“ ja „intellekt“ on „ühes“. „Üks“ ei ole meist eemal, kuna ruum ei eralda olemise tasandeid ja need eksisteerivad kõikjal ja korraga.⁴³

„Ühest“ esimene suur tuletatud reaalsus on „intellekt“, jumalik mõistus. See on samas ka ideede ehk vormide maailm. Plotinose jaoks on täiuslikkus loov ja produktiivne ning seetõttu on loogiline, et „ühest“ tekivad järgmised tasemed. Loodu on aga alati vähem kui looja. Nagu juba eelnevalt mainitud, on Plotinose filosoofia eesmärk püüelda järjest kõrgematele tasanditele, kuid nende saavutamisel ei toimu eelmise astme (näiteks keha) hävingut, vaid see on tagasipöördumine oma täiuslikku algkujulisse reaalsusesse.⁴⁴

„Hing“ on „intellekti“ esindaja meelte maailmas ja vastupidi kogu olemist tervikuna hõlmavale „intellektile“ peab see pidevalt liikuma ühe juurest teise juurde. „Hinge“ liikumine tekitab aja ning põhjustab ajas ja ruumis toimuva füüsilise liikumise. Individuaalsed „hinged“ juhivad kehasid, kuid on ka „maailmahinge“ osad. Individuaalse „hinge“ paigutumine kehasse on aga Plotinose arvates langus ja nõustumine füüsilise maailma seadusega. „Hinge“ heaolu kehas sõltub sellest, millele keha pühendub. Keha huvidele andumine on isekas ning isoleerib „hinge“ „maailmahingest“. Niiviisi on „hing“ kehasse vangistatud ning peab eksisteerima vaid materiaalses maailmas. Plotinose viimased sõnad olid „Püüa Jumal eneses tagasi viia jumalikuni kõiges“. Kogu tema filosoofia eesmärk oli anda viis, kuidas inimesed saaksid oma „intellekti“ abil enda ja teiste „hinged“ viia kokku „ühega“. Ta ei arvanud, et religioossed toimingud sellele kaasa aitaksid, pigem tuleb pöörduda enda sisemusse ja vaimse distsipliini abil end ette valmistada ja oodata, et „üks“ ilmutaks enda juuresoleku.⁴⁵

⁴³ Armstrong, „Plotinose õpetus“, 962–963.

⁴⁴ Samas, 963–966.

⁴⁵ Samas, 966–969.

1.3. Plotinose mõju kristlikus kultuuris

Plotinose tähtsust kultuurile on raske terviklikuna hinnata, kuna ei ole täpselt teada, kes on mõjutatud Plotinosest endast ja kes tema eeskujudest. Plotinose mõju platonismile hilisantiigis on aga üldiselt tunnustatud. Kõik neoplatonistid seadsid Plotinose eeskujul oma filosoofia keskpunktiks mingi variatsiooni „ühest“ ja reaalsus jagati sarnastel põhimõtetel tasanditeks – loodi nii-öelda baas maailma mõistmiseks ja seletamiseks. Võib aga üritada välja tuua Plotinose võimalikku mõju lääne kristlikule kultuurile. Eyjólfur K. Emilsson on oma 2017. aastal ilmunud raamatus Plotinosest viidanud, et tõenäoliselt on filosoofi mõju olnud suurem, kui praeguseks on tunnustatud või selleks tõendeid on.⁴⁶ Emilsson rõhutab, et kuigi Plotinosest mõjutatud kristlikud teoloogid rajasid oma doktriini ja õpetuse elemendid suuresti Platoni ja stoikute filosoofiale, said nad siiski hiljem Plotinoselt suuri mõjutusi.⁴⁷

Mainimata ei saa jätta Plotinose mõju kristliku filosoofia ühele alusepanijale Aurelius Augustinusele⁴⁸ (354–430). On arvatud, et Plotinose kirjutused ongi need, millele ta viitab kui „platonistide raamatutele“, mis aitasid tal pöörduda kristlusesse. Samuti väitis ta, et Püha Kolmainsuse idee põhineb neoplatonistide „ühel“, „intellektil“ ja „hingel“.⁴⁹ Plotinoselt on pärit veel mitmed kristliku filosoofia pidepunktid, mis andsid näo kogu usule ning lääne kristlikule maailmale. Tegelikult on ekslik väita, et töö keskne filosoof mõjutas vaid lääne kristlikku maailma, kuna tema kirjutistest võtsid eeskujuna ka kreekakatoliku kirikuisad nii enne kui ka pärast islamiusu levikut Rooma keisririigi aladel.⁵⁰

Bertrand Russell kirjutas, et kui keegi üritaks platonismi kristlusest eemaldada, jääks viimasest vaid tükid järele⁵¹. Kristlased võtsid Plotinosest eeskujuna, kuna ta muutis Platoni õpetuse selgemaks. Neile sobisid tema väited materialismi vastu ja tema seletus „hingest“

⁴⁶ Eyjólfur K. Emilsson, *Plotinus* (Oxon, New York: Taylor & Francis, 2017), 373.

⁴⁷ Samas, 374.

⁴⁸ Aurelius Augustinus ehk Augustinus Hippost oli mõjukas kristlik õpetlane, õigeusu ja katoliku kiriku pühak.

⁴⁹ Emilsson, *Plotinus*, 374.

⁵⁰ Samas, 375.

⁵¹ Bertrand Russell, *History of Western Philosophy* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1961), 289.

ja „kehast“ on selgem kui Platonil või Aristotelesel.⁵² Kristlikud teoloogid said platonismist universaalsed sümbolid, mida kasutati hiljem religioosse kombestiku ülesehitamisel. Näiteks võib tuua valguse ja pimeduse, ülesmineku ja laskumise, langemise ja naasmise.⁵³ „Langemine“ tuleneb Plotinose liikumisest ühtsusest arvukuse juurde. See on madalamale astmele jõudmine. Inimese juures tähendab see langemist „keskelt“, Jumala juurest. Langemine selguse juurest illusioonide maailma. See on eksimine välimisse ja õnne otsimine väljaspool oma keset. Samamoodi naasmine Jumala juurde käib läbi Plotinose tee „üheni“. See on kristlik protsessioon: puhkamine Jumala ehk „ühe“ juures, alla laskumine ja naasmine.⁵⁴

⁵² Russell, *History of Western Philosophy*, 291.

⁵³ Robert Imperato, *Early and Medieval Christian Spirituality* (Lanham: University Press of America, 2002), 25.

⁵⁴ Samas, 27–28.

1.4. Ilust

Esimese „Enneaadi“ kuuendas osas arutleb Plotinos ilu loomuse üle⁵⁵. Esimesest osast kolmandani mõtiskleb Plotinos ilu füüsilise vormi ja selle komponentide üle. Ilu ei ole Plotinose järgi midagi, mis on täiuslikest ja kooskõlas olevatest osadest kokku pandud. Samuti ei garanteeri head proportsioonid ilu võtit. Plotinose põhiküsimus on, et miks osad kehad paistavad vahel ilusad ja vahel mitte. Ta jõuab selle küsimuse üle arutledes järeldusele, et keha ja ilu on erinevate tasemete kategooriad. Plotinos eristub mitmetest omaaegsetest mõttega, et ilu ei saa põhineda üksnes sümmeerial. Seda illustreerib ta mõttega, et on palju ilusaid esemeid, mida ei saa sümmeetria kategooriaga mõõta. Ta jõuab järeldusele, et ilu puhul tuleb rääkida eelkõige hinge ilust. Oma olemuselt paikneb ilu kõrgemal tasandil kui keha ja kehade juures olev ilu „tuleneb ühendusest Jumalalt tuleneva logosega“⁵⁶. Seda ilu näevad vaid nägijad, kuna see on neile tuttav.

Neljandast kuuenda osani kirjutab Plotinos sellest, mis teeb inimhinged ilusaks. Kole hing klammerdub füüsilise ja kehalise külge. Et saada ilusaks, peab hing end sellest puhastama. Maise ilu kõrval on aga ka teguviiside ilu, mida samuti ei saa mõista need, kes seda endas ei kannu. Ilu on olevalt olev, kõrgem kui meie keha ja seda leidub voorustes ning teistes kõrgemates omadustes. Kui inimene on suutnud oma hinge juhatada kõrgemale, vaimu juurde, muutub ka tema hing ilusamaks. See hingeline ilu muudabki inimese ka välimiselt ilusaks:

„Ja tõesti, hing teeb ilusaks ka kehad, mille kohta nii öeldakse. Sest ta on jumalik, ja justkui osana ilust teeb ta ilusaks kõik, mida puudutab ja valitseb, niivõrd kui see on võimeline ilust osa võtma.“⁵⁷

Seitsmendast üheksanda osani kirjutab ta, et tee „ühe“ juurde algab ilu äratundmisega füüsilises maailmas. See äratundmine tekitab hinges igatsust ning motiveerib hinge ilusaks saama, et ta saaks ühineda „ühega“. Maine ilu meenutab inimesele „ühega“ koos

⁵⁵ Plotinos, „Ilust“, *Akadeemia*, 5 (1993), 923.

⁵⁶ Samas, 926.

⁵⁷ Samas, 930.

olemist, sest „üks“ on ilu allikas ning ilu on sellest pärit. Inimene sünnib teadmiseiga „ühest“, kuid unustab selle ära. Ilu taipamine meenutab talle seda teadmist.

1.5. Vaimsest ilust

Viienda „Enneaadi“ kaheksandas osas näitab Plotinos, kuidas läheneda „intellektile“. Esimeses osas kirjutab Plotinos kunstist ja sellest, kuidas ilu kunstis väljendub. Teisest neljanda osani arutletakse, mis teeb inimesed ilusaks ning jõutakse järeldusele, et see tuleneb vaimsest ilust. Viidast seitsmenda osani jutustatakse kunstniku rollist ja ilust kunstis. Kui hing on liikunud kõrgemale ning saanud osa vaimust, on aeg hakata mõtlema sellest veel omakorda kõrgemal olevast. Ilu, mis on pandud kunsti, ei tule mitte asjast, mida on vormitud, vaid kunstnikust ja ideest. Kaheksandas osas kirjeldatakse ilu väljendumist erinevates objektides. Üheksandas ja kümnendas osas kirjutatakse Jumalast kui ilu allikast ning ilu leidmisest enda sees. Üheteistkümnendast kolmeteistkümnendani on juttu ilu mõtestamisest ning jõutakse järelduseni, et inimesed leiavad endas ilu, kui mõistavad, et nad pärinevad „ühest“.

Kunsti matkiva olemuse kritiseerimine on tarbetu, kuna ka loodus matkib ja selles pole midagi väära. Kunsti ilu ei tule matkimisest, vaid kunstniku loova jõu valamisest oma materjali. Kunstniku käe läbi muutub aines millekski muuks – uue sõnumi kandjaks ja sellest tekib sünergia. Kunstnik on keegi, kes seisab kõrgematele sfääridele lähemal. Ta näeb ilu ja vahendab seda teistele, nii nagu tema peab sobivaks ja õigeks. Kunstnik on Plotinose jaoks looja, kelle algmaterjal on loodus. Loodus pole täiuslik, kuid see võib täiusele läheneda, kui kunstnik paneb sellesse oma idee. Kunstnikul on seega võimalus loodust täiendada. Eduka kunstiteose puhul muutub selle füüsiline kuju vähem tähtsaks ning oluliseks saab maist substantsi vaimsega ühendav sõnum. Selline kunstiteos on ka kõige lähemal „ühe“ füüsilisele kujule.

2. Alastuse kujutamine enne renessanssi

2.1. Antiik-Kreeka

Enne, kui saab analüüsida naisalastuse jõudmist 15. sajandi maalikunsti, on vaja heita pilk renessanssfilosoofide ja –kunstnike lähtekohta Antiik-Kreekasse, mis oli oma skulptuuridega renessansskunstile otseseks eeskujuks.

Antiik-Kreekat peetakse lääne kultuuri hälliks. Selle aeg-ruumi mõju ulatub väga erinevate valdkondadeni alates keeltest ja kunstist, kirjanduse ning filosoofiani. Samuti mõjutas edasisi kultuure Vana-Rooma, kuid oma töös piirdun kreeka kunsti erinevate arenguetappide tutvustamisega. Kreeklased ei olnud esimesed, kes kujutasid naisi erootilistes alastistseenides, kuid just kreeka kunst oli mõjukas alastuse teema käsitlemisel renessansis⁵⁸. Kreeka kunstis saavutati meile teadaolevalt esmakordselt meisterlik elulähedus, millest renessansiajastu kunstnikud eeskujuks võtsid.

Suurt rolli kunstnike meisterlikkuse saavutamises mängis skulptuuride paljusus – nende tegemisest tulenev praktika ning olemasolevate eeskujude. Kreeklased püstitasid avalikku ruumi hulgaliselt pronksist, puidust ja marmorist skulptuure. Need olid linnapildis nii domineerivad, et Püha Paulus⁵⁹ (u 4 eKr–u 62 pKr) olevat 1. sajandil pKr Ateenat külastades nimetanud seda linna „iidolite metsaks“⁶⁰. Antiikkreeklaste elu juhtisid erinevate jumalate kultused. Religioon oli nende toimetustega tihedalt põimunud ja selle märkimiseks püstitati skulptuure, mis suunasid igapäevaelu.

Algselt hakkas inimene riideid kasutama kaitseks ilmastikumõjude eest ja hiljem sotsiaalse staatuse märkimiseks, häbitunde varjamiseks, esteetilistel ning maagilistel põhjustel. Põhjuseid, miks riideid kanda on palju, mis omakorda muudab tähenduslikuks

⁵⁸ Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, 173.

⁵⁹ Püha Paulus oli esimene teadaolev kristliku ideoloogia tõlgendaja hellenistlikus kultuuris. Ta levitas kristlust Väike-Aasias ja Kreekas.

⁶⁰ Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, 13.

taotlusliku alastioleku, mis sai Antiik-Kreeka kultuuris alguse umbes 8. sajandil eKr.⁶¹ Alastust on läbi aegade seotud rituaalse üleminekuseisundina. Riided ja atribuudid tähistavad mingit perioodi inimese elus, kuid riituslikult ilma nendeta olek on iseloomulik üleminekuetapile. Nii on tähistatud poiste saamist meheks ja sõdalaseks ning tütarlapse saamist abielunaiseks ja emaks.⁶² See tähistab inimese funktsiooni muutumist ühiskonnas.

Larissa Bonfante toob oma artiklis „*Nudity as a Costume in Classical Art*“ välja mitmeid võimalikke lähteid, millest võis välja kasvada tsiviliseeritud meeste alastiolek sportmängude ajal. Kõige tõenäolisem neist väidab, et see sai alguse juba eelajaloolises Kreekas ning oli sügavalt religioosse tähendusega. Ka sportmängude enda juured on palju varasemas ajas, kus tegu polnud pelgalt meelelahutusega vaid meeste ettevalmistusega sõjaks.⁶³ Seda alasti tehes oli paremini näha meeste julgus ja füüsiline vorm. Sellist alastiolekut kanti uhkusega ning eristati vaesusest tingitud alastusest, mis oli omane orjadele.⁶⁴ Meeste alastus oli nagu kostüüm, mis andis neile jõudu ja julgust ning eristas rituaalset igapäevasest. Alastuse tähendus muutus umbes klassikalise perioodi ajal, mil sellest sai meeste demonstreeriv füüsiline valmisolek. See sümboliseeris julgust võidelda isegi alasti olles. Alastiolek sai järk-järgult tavalisemaks ning muutus religioosest „kostüümist“ igapäevasemaks, sõduri pühendumust näitavaks tavaks.⁶⁵ Meeste puhul mängis rolli ideaalide muutumine - esmalt religioosne sõjaline treening, mis oli seotud jumalate kummardamisega ning jõu demonstreerimisega. Seejärel sportmängud, mis olid ka veel religioosse tähendusega, kuid hõlmasid endas juba ka meelelahutuslike varjundeid. Ning lõpuks sõdur-sõjamehe ideaal, kes näitas head füüsilist vormi oma valitseja uhkuseks.

Arhailise ajajärgu kreeka kunsti jõudsid suurevormilised nais- ja meeskujud pärast 650. aastat eKr. Neil olid erinevad ülesanded – surnuaias kehastasid lahkunuid, religioosnes paigas võisid kujutada jumaluse kummardajat. Meessugu kujutavadujud on alasti, kuid

⁶¹ Larissa Bonfante, „*Nudity as a Costume in Classical Art*“, *American Journal of Archaeology*, 93. 4 (1989), 543–544.

⁶² Samas, 553–554.

⁶³ Samas, 553.

⁶⁴ Samas, 556.

⁶⁵ Samas, 556–557.

naissugu kujutavad riidetud ja nii umbes kakssada aastat. Naine kui isik oli Antiik-Kreeka ühiskonnas tihedalt seotud vooruslikkuse mõistega. Alasti naisekuju oleks rikkunud pühadust, mis seda neitsilikust sümboliseeris.⁶⁶ Naiste vähene kujutamine skulptuuris on seletatav nende funktsiooniga Antiik-Kreeka ühiskonnas. Skulptuur oli mõeldud avalikus kohas vaatlemiseks ning naiste nägemine avalikes kohtades ei olnud tavaline ega soositud.⁶⁷ Antiik-Kreeka maailm ja seda peegeldav mütoloogia oli pigem meestekeskne. Kujutati ideaalseid mehetüüpe, jumalusi, valitsejaid ning kangelasi.

Naiste alasti kujutamine arenes meeste kujutamisest eraldi. Selle liini areng sai alguse religioossetest praktikast. Religioossetel kujukestel oli funktsionaalne väärtus, kuid erootilise akti eelkäijaks võib siiski pidada viljakusjumalanna kuju *kourotrophoid*.⁶⁸ Nende kujude järgi võib näha naise rollide erisust. Viljakusjumalannad olid religioossed, püha naiselikkuse ning loova ja alal hoidva mentaliteedi kandjad. Auväärset naist oma tavapärasest rollist ei kujutatud, kuid kujutati naise religioosset ning hiljem selle kõrvale tekkinud seltskondlikku rolli.

Austusväärne kreeka naine oli vähe haritud ja seotud koduga. Meelelahutust pakkusid naissoost „kaaslannad“. Neid kutsuti hetäärideks, mis tähendab tõlkes lihtsalt naissoost seltsilist. Hetäärid pakkusid oma kehale lisaks ka oma vaimu – nad tundsid kirjandust, kunsti ja oskasid erinevaid muusikariistu käsitseda. Kehalise ja maise naudingu jõudmine igapäevaellu viis selle ka kunsti. Hetääre hakati kujutama sümposionide jooginõudel, eesmärgiga valmistada meestele rõõmu.⁶⁹ Kreeka kultuuris olid naiste rollid väga täpselt eristatud, mis peegeldus ka kunstis. Koduperenaisi ja abikaasasid ei saanud alasti kujutada, kuna see oleks olnud sündsusetu. Viljakusjumalannad olid paljad või poolpaljad, et demonstreerida oma sootunnuste jõudu ja maagiat. Hetääre on samuti kujutatud alasti või poolalasti. Neid sai niiviisi kujutada, kuna nad ei olnud nii sündsast rolli kandvad kui abikaasad. Abikaasade juures puudus selline erootilisus, mis käis kaasas hetääridega.

⁶⁶ Sue Blundell, *Women in Ancient Greece* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 92–93.

⁶⁷ Samas, 188.

⁶⁸ Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, 173.

⁶⁹ Samas, 173–174.

Nagu meesalastusegi puhul muutus naisalastus Antiik-Kreeka ühiskonnas ajapikku järjest tavapärasemaks. Naiste puhul arenes see nii, kuidas arenesid erinevad naiste „ametid“. Religioosne alasti naisekuju märkis viljakust, kuid selline alatoon kadus täielikult hetääride kujutamisel, kuna nende eesmärk ei olnud meeste perekonnaliini jätkata, vaid naudingut pakkuda.

Murranguline sündmus leidis aset umbes 350. a eKr, mil legendi järgi Knidose linn ostis skulptor Praxiteleselt⁷⁰ (u 395–330 eKr) alasti jumalanna Aphrodite kuju⁷¹. Religioosete alasti naiskujude ja meelelahutuslike hetääride kujutamise kõrvale tekkis tema eeskujul kunsti uus teema – idealiseeritud naisakt. Praxitelese teosega loodi standard Aphrodite ja alasti naise kujutamisel. See oli esimene kolmedimensiooniline monumentaalkunstiteos, mis kujutas alasti naist.⁷² Jumalanna Aphrodite alasti kujutamine on sümbioos eelnevalt käsitletud alasti naistest – temas on ühendatud religioosne viljakusmotiiv ja naudinguaspekt. See skulptuur ja selle eeskujul valminud hellenistliku ajajärgu skulptuurid on ühtlasi mudeliks, mille järgi renessansskunstnikud oma naisaktid loovad.

⁷⁰ Praxiteles oli kunstnik, keda peetakse üheks originaalsemaks kreeka skulptoriks.

⁷¹ Christine M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her successors : a historical review of the female nude in Greek art* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), 1.

⁷² Samas, 9.

2.2. Keskaeg

Teine ajaperiood, mida pean oluliseks siin käsitleda, on keskaeg. Umbes 19. sajandi keskpaigas formuleeriti mõte, et renessanss „oli maailma ja inimese avastamise ajastu“, vihjates, et keskajal olid need tähelepanu alt väljas. See avaldus leidis aga hiljem ulatuslikku vastukaja ning on tehtud selgeks, et renessanss kui ajaperiood ei ole „asi iseeneses“, vaid väga tihedalt keskajaga seotud ja sellest pika aja vältel välja kasvanud. Selle ajastu kultuuriline muutus on aga oluline just alastuse kujutamise koha pealt.⁷³

Millegi uue loomisel nähakse ühiste reeglite väljatöötamiseks kõvasti vaeva, et kindlustada edasiminekuks tugev põhi. Suur osa kristliku usundiga seotud moraaliväärtustest kujunesid välja umbes viiendaks sajandiks peale Kristust. Neljandaks sajandiks oli väikese toetajaskonnaga sekt muutunud Rooma Keisririigi ametlikuks usundiks.

Kõige olulisem erinevus, mis väljendus ka kunstis, oli fookuse nihe kehalt hingele, välimiselt sisemisele. Selles väljendub Plotinose „vaimne“ ilu, kehalisele mitte peamise rõhu panemine. Keskaegsed kunstnikud alustasid oma töödes edasiantavast mõttest ning füüsilise maailma tõepärasele kujutamisele ei pööranud palju rõhku. See ei tähenda aga, et keskajal oleks unustatud, kuidas alasti inimkeha anatoomiliselt õigesti kujutada või et neid kujutisi enam üldse ei oleks olnud.

Varakristluses polnud visuaalkunstidel tähtsat kohta. Selle poolest erinesid nii kristlased kui ka juudid teistest Rooma kodanikest, kellele kunstilised väljendused olid igapäevase elu osa. Kristlastel oli arusaam, et kunstiga on võimatu näidata nähtamatut – kõrgemal asetsevat vaimset jumalikkust. Kristlased said sellise käitumisega näidata, et nad ei pea oluliseks ilmalikku maailma ja nad ei pea end selle osaks.⁷⁴ Kuigi paljud seatud piirangud ja hoiakud seksuaalsuse suhtes ei olnud kristlaste välja mõeldud ja pärinesid osalt juutide

⁷³ Erwin Panofsky, „Renaissance and Renascences“, *The Kenyon Review*, 6. 2 (1944), 201–202.

⁷⁴ Lawrence Nees, *Early Medieval Art* (New York: Oxford University Press, 2002), 31.

traditsioonidest ja antiikfilosoofidelt, sai ka nendest põhimõtetest midagi, millega nad end mitte-kristlikest roomlastest eristasid.⁷⁵

Kristlik pildikunst hakkas arenema aastatel 190/200–210/220 pKr, esmalt algelise maalikunsti ja hiljem reljeefina⁷⁶. Kui meenutada, milliseid alasti naisi kujutati antiikkunstis, siis uued kristlikud moraaliväärtused selliseid teemasid sobivaks ei pidanud. Eriti algkristlikus ajajärgus peeti oluliseks tsölibaati ja vooreslikkust⁷⁷. See tingis erootilise alastuse ja hetäärde kujutiste kadumise kunstist. Kristlikku kunsti reguleerisid suures osas teoloogid ja paavstid. Aleksandria Clemens⁷⁸ (u 150–215 pKr) pidas näiteks oluliseks täpsustada, millised kujutised võivad ja ei või olla kristlaste pitsatisõrmusel. Ebasobivad olid esiteks iidolite kujutised, mis on vastuolus pühakirjaga. Teiseks märkis ta ära mõõgad ja vibud, kuna kristlane peab olema teistega rahujalal. Kolmandaks pidas ta usuga vastuolus olevana peekreid, kuna kristlane peab olema karske ning neljandaks pidas ta ebasobivaks, kui inimesed kannavad endaga kaasas kujutisi oma armukestest või prostituutidest, kuna need pildid meenutavad erootilisi maiseid naudinguid.⁷⁹

Keskajal muutus kultuuriruum ja kunsti ülesanded. Suureks kunsti tellijaks muutus kirik, mis valis sobiva kujutatava ainese ning sai suunata käitumist usundiga sobivas suunas. Tavaline keskaja inimene oli enamasti kirjaoskamatu ja pildid olid tema viis informatsiooni ammutada. Kuna kirikutes ja avalikus ruumis kasutati moraalselt suunavaid teoseid, on jäänud tänapäeval mulje, et alastust keskaegses kunstis ei kujutatudki.

Kristliku kultuuri üks põhitekste on Vana ja Uus Testament ja keskse tekstikogumina on sel oluline roll hoiakute kujundamisel ning määrab suuresti visuaalkunsti teemad. On aga hulgaliselt teisi teemasid ja kohti, kus kasutati otsest alastuse kujutamist. Sherry C. M.

⁷⁵ Elaine Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent: Sex and Politics in Early Christianity* (New York: First Vintage Books Edition, 1989), xvii.

⁷⁶ Paul C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art* (New York: Oxford University Press, 1994), 110.

⁷⁷ Jean Sorabella, „The Nude in the Middle Ages and the Renaissance“. In *Heilbrunn Timeline of Art History* [https://www.metmuseum.org/TOAH/HD/numr/hd_numr.htm].

⁷⁸ Aleksandria Clemens oli kristlik teoloog, keda peetakse tema suure mõju pärast üheks kirikuisaks.

⁷⁹ Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, 111–113.

Lindquist toob neid hulganisti välja oma raamatus „*The Meanings of Nudity in Medieval Art*“, näiteks Susanna ja vanamehed, erinevate pühakute martüüriumid, pattude personifikatsioonid ja ristimisstseenid.⁸⁰ Judaismis ja kristluses oli sarnane motiiv pesev alasti naine. Mõlemas usundis on olulisel kohal vee puhastav ja tervendav mõju. Judaismis oli see puhastusperiood pärast naiste menstruaaltsükli, kristlikus maailmapildis ühines sellega ristimise motiiv. Keskaegses kunstis omandas see stseen kiustatusse elemente. Eriti laialt kasutati seda ilmalikus kunstis luksusesemete kaunistamisel, kuid motiivi kujutavad ka mõned Piiblistseenid⁸¹.⁸²

Keskaja ja naisalastuse peale mõeldes on üks kindel tegelane, kes inimestele esimesena meelde tuleb. Alasti viljakusjumalanna kujutise võttis antiikkunstist teatud määral üle kristlik Eeva, kuid Vana Testamendi kontekst lisas tema kujutisele negatiivse alatoonid. Eeva on esimene naine, inimsoo ema, kuid ka põhjus, miks inimesed ei saa elada paradiisis. Selle loo moraal kandus edasi naissoole üldiselt ja määras mitmes aspektis kristliku kultuuriruumi suhtumise naistesse.

Enne 15. sajandisse liikumist peab aga hetkeks peatuma ka kultuurilistel nähtustel, mida Erwin Panofsky nimetab „väikesteks renessanssideks“. Ta püstitab oma raamatus küsimuse, miks ei kasvanud ei karolingide renessansist⁸³ ega 12. sajandi klassikalise kunsti ja kirjanduse esile tõusust välja nii laiaulatuslikku liikumist, nagu selleks sai 14. sajandil Itaalias ja natuke hiljem teisel pool Alpe meile tuntud renessanss.⁸⁴ Arvan, et põhjus on selles, et „väikeste renessansside“ puhul ei tekkinud klassikalise vormi ja elementide täielikku lülitumist ühiskonda. Pidi muutuma ka mõtlemine. Selleks põhjaks, mis innustas inimesi teemaga tegelema, sai humanism.

⁸⁰ Sherry C. M. Lindquist, *The Meanings of Nudity in Medieval Art* (Farnham: Ashgate Publishing, Ltd, 2012), 1.

⁸¹ Nt Taavet ja Batseba Saamueli raamatust.

⁸² Sarit Shalev-Eyni, „Purity and Impurity: The Naked Woman Bathing in Jewish and Christian Art“, *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher* (Leiden: Brill, 2009), 191.

⁸³ Karolingide renessansiks nimetatakse 8.–9. sajandil Frangi riigis aset leidnud kultuurilist õitsengut, milles võeti eeskujuks Antiik-Rooma tarkused.

⁸⁴ Erwin Panofsky, „Renaissance And Renaissance In Western Art“, 4–5.

3. Firenze 15. sajandil

Järgnevalt avan, mis olid olulisemad tegurid, mis mõjutasid Plotinose filosoofia jõudmist renessansskunsti ning kuidas need ajastu kunstivaimu vormima hakkasid. Firenzet peetakse renessansi hälliks. Selle linna vaimuladvik pidi ise leidma tee uue maailmapildi väljendamiseks ja nii said nad ka teerajajaks teistele. Renessansskunstist rääkides ei tohi kõrvale jätta laiemat ajalist konteksti. Ajastu muutus koos inimeste mõttemaailmaga ja uute väärtuste esile tõusuga. Kõige selle võidukäiguks oli vaja tõuget.

3.1. Humanism ja maailmapildi muutumine

Ajastuliste „megaperioodide“ puhul ei saa enamasti anda ühest vastust, mis hetkel üks ajajärk lõppes ja teine algas, kuna periood kannab endas suuna muutumist, kuid samas ka jätkuvust. Suuna muutumise ajendiks võib olla üks revolutsiooniline sündmus, kuid see võib olla ka pikaajaline kumulatiivne protsess⁸⁵. Renessanss ei olnud paari kuu või isegi aasta käigul toimunud „ärkamine“, vaid aastakümnete vältel tekkinud pööre. Uus maailmavaatamise viis sai võimalikuks just siis, kuna mõttemaailma oli tunginud suurem individualism või vähemalt suund ja soov selle poole. Keskaegse inimese elus oli põhiline vertikaalne mõõde – inimese suhe Jumalaga. Renessanss tõi selle kõrvale horisontaalse mõõtme. Sellest sündis inimese tahe ja võimalus arendada oma suhet maailmaga ning avastada seda nii teaduslikus kui ka laiemas vaimses tähenduses. Soov uurida uusi võimalusi maailmas tõlgendamiseks sai tõuke vanade tekstide tõlkimisest ning nende mõtestamisest renessansiaja inimese maailmas.

Nagu paradigmu muutuste puhul ikka, algas seegi nihe pettumisega teaduskäsitluses, mis tugines Aristotelse filosoofiale. Leiti, et absoluutse tõe leidmine ei ole inimestele võimalik ja jõukohane ülesanne ning sellega tegelemine pole igapäevaeluks vajalik.

⁸⁵ Erwin Panofsky, *Renaissance And Renascences In Western Art* (New York: Routledge, 2018), 3.

Sellise muutuse mõtlemises sõnastas üks humanistliku liikumise juhte Coluccio Salutati, kes õpetas, et inimeste elu ülesanne ei ole tunda Jumalat, kuna see pole võimetekohane, vaid armastada Jumalat. Armastus on aga midagi, mis on rohkem sõltuvuses usust kui mõistusest⁸⁶.

Renessansist rääkides ei saa mainimata jätta humanistlikku mõttemaailma, mis sai alguse juba 14. sajandi alguses. Termin „humanism“ ei olnud renessansis kasutusel kui õppeaine või filosoofiline suund. Samuti puudus humanistidel ühtne filosoofiline doktriin, mille kaudu neid oleks saanud defineerida. Kuigi humanistid tegelesid antiikpärandi uurimisega, olid nad siiski mõjutatud kristlikest põhimõtetest.⁸⁷ Humanism polnud filosoofia, kuid selles peitus filosoofilisi mõtteid inimloomusest, inimõistuse piirangutest ja inimelu eesmärgist. Ladinakeelne termin *studia humanitatis* esines juba Cicero⁸⁸ (106–43 eKr) kirjutistes ja tähistas seal vajalike õppeainete ampluaad, mis olid tarvilikud noorte täielikuks väljakujundamiseks. Neid aineid õppides pidid noorukid saavutama oma potentsiaali inimolenditena, kes aitaks valitseda Rooma vabariiki.⁸⁹

Keskaegne kõrgharidus keskendus spetsialistide koolitamisele. Õppetegevuses pöörati rõhku loogilisele analüüsile, Aristotelese teadusele ning süvendatud teadmistele õiguses, teoloogias ja meditsiinis. Humanistlikud ained olid hoopis teise suunitlusega: need keskendusid moraalile, retoorikale ja väitlusele. Need andsid laiemad baasteadmised, mida peeti vajalikuks poliitikas osalevatele inimestele, kes pidid igapäevaelus oskama moraalselt õigeid otsuseid vastu võtta ning oma kõne ja kirjutisega teisi veenma.⁹⁰

Uue ajastu maailmapilt nägi ka ajalugu teisiti. Keskaegne lähenemine antiikkultuuride kirjutistele oli omajagu meelevaldne. Skolastiline teadus leidis, et erinevad väited peavad olema kas õiged või valed ning selle teada saamiseks koguti erinevaid arvamusi ning analüüsiti neid loogikast lähtudes. Kirjutistest koguti kokku laused ja mõtteterad ning köideti kokku suuremateks teosteks. Sellisel viisil toimetamine viis aga tihti algse mõtte

⁸⁶ Charles G. Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 15–16.

⁸⁷ Samas, 7–9.

⁸⁸ Marcus Tullius Cicero oli Vana-Rooma riigimees, kirjanik ja õpetlane.

⁸⁹ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, 12.

⁹⁰ Samas, 12–13.

kadumise ja moondumiseni. Faktide kontekstist välja võtmine oli üks aspekt, mida humanistidest kriitikud keskaegsele mõttemallile ette heitsid. Selle vältimiseks lõpetasid humanistid antoloogiate usaldamise. Nad pöördusid algtekstide poole ja hakkasid neile lähenema nagu ajaloolased, pidades silmas kirjaniku kirjutamise aega ja kohta.⁹¹ Vaimustudes antiikkultuuri pärandi avastamisest, pidasid humanistid end uue kõrgkultuuri loojateks. See tõi endaga kaasa renessansiaja inimeste teadvusse suurema individualismi tekke.

3.2. Firenze kultuurimaastik ja Medicid

Pärast suure eeskuju Giovanni Boccaccio⁹² (1313–1375) surma 1375. aastal sai Firenzes üheks humanistliku liikumise juhiks juba mainitud Coluccio Salutati⁹³ (1331–1406). Ta mõistis, et Vana-Rooma tekstide sügavamaks mõistmiseks on vaja tutvuda ka Antiik-Kreeka autoritega. Järgneva nelja aasta jooksul õpetati vanakreeka keelt ülikoolis ning selle ajaga tekkis Firenzesse piisavalt keeleoskajaid, kes said hakata seda järgmistele põlvedele edasi õpetama ja ise tekste tõlkima.⁹⁴ See sai aluseks uuele haritlaste seltskonnale, kes levitasid huvi ning oskusi antiikpärandiga tutvumiseks. Oluline oli ka 1439. aastal toimunud Firenze kirikukogu, mille eesmärk oli ühendada lääne- ja idakirik⁹⁵. See ei toonud planeeritud tulemust, kuid osutus sobivaks humanistlikule haritlaskonnale. Selle mõjul muutus kreeka kultuuri pärand huviobjektiks suurele hulgal inimestele⁹⁶.

⁹¹ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, 17–18.

⁹² Giovanni Boccaccio oli itaalia kirjanik ja õpetlane, kelle kuulsaimaks teoseks peetakse novellikogumikku „Dekameron“.

⁹³ Coluccio Salutati oli itaalia humanist ning Firenze renessansi üks olulisemaid poliitilisi ja kultuurilisi juhte.

⁹⁴ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, 25–28.

⁹⁵ John Monfasani, „The Greeks and Renaissance Humanism“, *Humanism in Fifteenth-Century Europe* (Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2012), 42.

⁹⁶ Henri D. Saffrey, „Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus“, *Renaissance Quarterly*, 49. 3 (1996), 490.

Teine märgilise tähendusega põhjus oli see, et Firenzesse loodi esimene ülikool alles 1349. aastal ja ka siis ei saanud see linna kultuurielu valitsevaks. Tänu sellele olid kohalikud vaimuinimesed oma tegemistes üsna vabad. Neid ei kammitsenud ülikoolidega kaasnevad traditsioonid ja piirangud teaduslikus töös. Selline avatud õhkkond lõi soodsa pinnase ühiskonna muutumiseks. Selle linna kultuurikandjad olid humanistlikud kirjanikud ja filosoofid, mitte ülikoolide professorid.⁹⁷

Firenze linna kunstilise ja poliitilise maastiku kujundamisel mängis suurt rolli Medicide perekond, mille liikmed valitsesid Firenzet 15. sajandi keskpaigast 18. sajandi keskpaigani⁹⁸. Giovanni di Bicci de' Medici (1360–1429) pani aluse perekonna jõukusele luues Medici panga 1397. aastal. Ühes perekonna maise vara kasvamisega tõusis ka nende suur mõju linna valitsemisel.⁹⁹ Natuke pikemalt peatun Giovanni pojalt Cosimol ning Cosimo lapselapsel Lorenzol. Cosimo Vanem (1389–1464) oli hea näide klassikalise hariduse vajalikkusest uues linnakorralduses. Tänu perekonna jõukusele sai Cosimo toetada erinevaid kultuuriprojekte ning edendada nii linna haridust kui ka kauneid kunste. Ta lasi ehitada raamatukogusid, renoveerida kirikuid, kloostreid ja katedraale ning aitas elavdada kohalikku kultuurielu. Oma kohalolu ja võimu linnas näitas ta läbi tellitud kunstiteoste ning arhitektuuri, pakkudes tööd ja kaitset arhitektidele ja kunstnikele.¹⁰⁰

Giovanni lapselaps Lorenzo di Piero de' Medici (1449–1492), hüüdnimega “*Il Magnifico*”¹⁰¹ võimuletulekul oli renessanssliikumine Firenzes juba täies jõus. Kultuurisündmuste korraldamine, kirjanike ja kunstnikega lävimine ning nende rahaline toetamine oli sellise taustaga mehele juba iseenesest mõistetav. Tema aias said noored kunstnikud kätt harjutada võttes eeskujuks mõne Lorenzo kogusse kuuluva skulptuuri.¹⁰² Lorenzo aitas oma nõu ja jõuga mitmeid renessansiaja geeniusid, nagu Leonardo da

⁹⁷ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, 25.

⁹⁸ Nicholas J. Cuzzo, *The Florentine House of Medici (1389–1743): Politics, patronage, and the use of cultural heritage in shaping the renaissance*, magistrtritöö (New Brunswick: New Brunswick Rutgers, 2015), Lk ii.

⁹⁹ Samas, 7.

¹⁰⁰ Samas, 9–10.

¹⁰¹ Tuleneb itaalia keelest ja tähendab „suurepärase, tore“.

¹⁰² Cuzzo, *The Florentine House of Medici (1389–1743): Politics, patronage, and the use of cultural heritage in shaping the renaissance*, 17.

Vinci¹⁰³ (1452–1519) ja Michelangelo¹⁰⁴ (1475–1564). Lorenzo de Medicile pühendatud raamatus on teda kirjeldatud kui renessansiaja musterkuju:

„Antiiktarkuste õppimise elustumine oli rohkem kui antiikkirjanduse kultus. See oli uue eluprintsiibi äratundmine. See oli uue hoiaku inimese, looduse ja Jumala poole omaksvõtmine. /.../ Lorenzo de Medici esindab, võib-olla kõige täpsemini oma aja inimestest, renessansi hõngu.“¹⁰⁵

Medicid ei olnud lihtsalt võimsad valitsejad, nad olid linnarahva poolt armastatud. Nad kasutasid palju ressursse, et luua endast soovitud kuvand. Inimesed tahtsid nendele meele järele olla ja seetõttu nad dikteerisid ajastu vaimu. Lisaks kunstnikele toetasid nad ka filosoofe ja olid ka ise antiikfilosoofia huvilised. Plotinose ideede jõudmine Firenzesse oli Cosimo Vanema saavutus, mis tuli plaanist luua Firenzesse Platoni Akadeemia.

3.3. Plotinose filosoofia jõudmine 15. sajandi Firenzesse: Firenze Platoni akadeemia

Firenze Platoni Akadeemia asutamisega käib koos üks legend, mis põhineb kahel Marsilio Ficino (1433–1499) kirjutatud dokumendil. Nimelt 1439. aastal Firenze Kirikukogul osaledes kuulis Cosimo Vanem uuspaganlikku filosoofi nimega Gemistus Pletho (1355–1452). Nimetatu pidas kirglikke loenguid Platonist, mis tekitas Cosimos soovi luua Firenzes oma Platoni Akadeemia ja muuta linn sama võimsaks vaimukeskuseks, kui varemalt oli olnud Ateena. Sellega oli seeme ta peas idanema pandud ning jäi üle vaid oodata soodsaid tingimusi tegutsemiseks. Oma idee edasikandja tundis ta ära Marsilio Ficanos. Cosimo tajus noore Ficino huvi platonismi vastu, võimaldas tal õppida kreeka keelt ning 1462. aastal kinkis filosoofile Platoni kogutud teosed ning maja Firenzes. Seda aastaarvu peetakse Firenze Platoni akadeemia

¹⁰³ Leonardo da Vinci oli itaalia kunstnik, insener ja arhitekt.

¹⁰⁴ Michelangelo oli üks kuulsamaid Itaalia renessansiajastu kunstnikke. Ta oli tuntud kui skulptor, maalikunstnik, arhitekt ja poet.

¹⁰⁵ Edward L. Horsburgh, *St. Lorenzo the Magnificent, and Florence in her golden age* (London: London Methuen, 1908), 363.

asutusajaks. Ficino villa muutus hiljem Platoni Akadeemia õppehooneks ja pakkus vaimset toitu mitmetele renessanssfilosoofidele, nagu näiteks Angelo Poliziano¹⁰⁶ (1454–1494), Pico della Mirandola¹⁰⁷ (1463–1494) ja Cristoforo Landino¹⁰⁸ (1424–1498).¹⁰⁹

Firenze Platoni Akadeemia polnud meie mõistes traditsiooniline õppeasutus, vaid antiikfilosoofia ja -kirjanduse huviliste ring, kes koondusid Ficino ümber. Need inimesed olid erinevate elukutsetega – õpetlased, kirjanikud ja poliitikud. Neil olid erinevad huvid ning uurimisobjektid ning „akadeemia“ oli avatud ja toetav õhkkond, kus arutleti erinevatel teemadel ja omandati teistelt uusi teadmisi.¹¹⁰

Akadeemia edu võti peitus Paul Oskar Kristelleri arvates muutunud kultuuri uutes vajadustes. Sooviti uurida antiikfilosoofide ja riigimeeste kirjutusi säilitades samal ajal pühendunud kristlasena puhas südametunnistus. Ficino platonism pakkus võimalust pühendada end näiliselt vastandlikele ideedele. Maailmapilt nende ümber oli lõhestunud, kuna dogmaatiline teoloogia ja aristotellik skolastika põhinesid niivõrd erinevatel alustel. Esimene neist baseerus usul ning teine loogikal ja füüsikal. Nende kahe kokku viimiseks oli vaja metafüüsilist lahendust. Selleks sobis platonism, mis ei läinud kummagagi oluliselt vastuollu ega üritanud neid asendada.¹¹¹ Selle asemel neoplatonism lisandus kehtivasse maailmapilti ja pakkus uusi võimalusi nii kristluse kui ka Aristoteelse filosoofia tõlgendamiseks.

Marsilio Ficino sündis aastal 1433 ning sai korraliku hariduse õppides ladina keelt, retoorikat ning lugedes Vana-Rooma kirjanike teoseid. Säilinud varastest kirjutistest on näha, et teda huvitasid erinevad teemad loodusfilosoofiast moraalfilosoofiani. Kahekümnendates eluaastates alustas ta kreeka keele õpingutega ning hakkas Medici toetusel platonistide kirjutisi tõlkima.¹¹² Tema tõlgetest kumavad läbi põhjalikud teadmised kreeka keelest ja antiikkirjandusest, samuti on tema enda kirjutised

¹⁰⁶ Angelo Poliziano oli Itaalia õpetlane ja luuletaja.

¹⁰⁷ Pico della Mirandola oli itaalia filosoof, kes kirjutas kuulsat teksti „Oratsioon inimväärikusest“.

¹⁰⁸ Cristoforo Landino oli itaalia renessansajastu humanist, kes oli Firenze ülikoolis retoorika- ja poetikaprofessoriks.

¹⁰⁹ James Hankins, „Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), 144–145.

¹¹⁰ Paul O. Kristeller, „The Platonic Academy of Florence“, *Renaissance News*, 14. 3 (1961), 149–150.

¹¹¹ Samas, 148.

¹¹² Samas, 149.

väljapaistvad oma järjepidevuse tõttu, mis väljendub tema teoste filosoofiliste põhimõtete ühtsuses.¹¹³ Platoni „Dialogid“ valmisid tal umbes 1468. aastal, seejärel kirjutas ta kommentaarid Platoni „Pidusöögile“ ning siis „Platonlik teoloogia“. 1473. aastal sai Ficinost preester, kuid see ei takistanud tal kirjutamist jätkata. Siinse töö seisukohalt on oluline tema hilisem töö Plotinose tekstide tõlkimisel ning kommenteerimisel.¹¹⁴ Keskajal ei olnud Plotinose filosoofia täielikult kadunud, kuna seda kandsid mõned õpetlased osaliselt edasi. Tõlkinud aga keegi tema teoseid enne Ficinot polnud.¹¹⁵

Ficino tegeles põhjalikult platonismi ja neoplatonismiga. Kuna Plotinose „Enneaadid“ moodustavad neoplatonismi põhja, puutus ta viimase töödega tihedalt kokku.¹¹⁶ Ficino pidas Plotinost kõige põhjalikumaks Platoni tõlgendajaks ning uuris tema tekste juba Platoni teoste tõlkimise ajal. Samuti on teada, et ta jätkas Plotinose lugemisega kogu oma elu vältel.¹¹⁷ „Enneaadide“ tõlke eessõnas mainib ta, et Cosimo de' Medici ei nõudnud otseselt Plotinose tõlkimist, kuid Ficino tajus ise tema soovi. Saatuslik tõuge töö alustamiseks oli tulnud Giovanni Pico della Mirandolalt, kes pärast Platoni tõlke avaldamist soovitas oma pilgu tõsisemalt Plotinose poole pöörata.¹¹⁸ Ficino pidas tööd Platoni ja Plotinose tõlkimisega ülioluliseks, kuna tema jaoks olid need tekstid võtmeks kristluse uuendamisel. Ta oli veendunud, et filosoofia on pühakirja tõlgendamisel kasulik ja koguni vajalik.¹¹⁹

¹¹³ Kristeller, „The Platonic Academy of Florence“, 150.

¹¹⁴ Samas, 149.

¹¹⁵ Saffrey, *Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus*, 489.

¹¹⁶ Sophia Howlett, *Marsilio Ficino and His World* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 34.

¹¹⁷ Saffrey, *Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus*, 492.

¹¹⁸ Samas, 492–493.

¹¹⁹ Samas, 497–498.

3.4. Vaimse ja maise ilu põimumine

Humanismi ja renessansi on omavahel vastandatud ja väidetud, et esimene mõjutas vaid õpetlasi ja alasid nagu meditsiin, filoloogia ja teoloogia¹²⁰. Kuid kõik, mida inimene loeb, vormib ta isiksust. Sel ajal oli kunstide ja teiste kultuurivormide mõttevahetus pidev ning ülioluline. Kunstnikke mõjutasid uued suunad kõikjalt Euroopa keskustest¹²¹. Kunstniku edukus sõltub tema oskustest ja tuntutusest. Uuenduslikkus aitas silma paista, kuid ajastu kontekst hoidis renessansskunstnikke siiski mingis kindlas vahemikus ning uute teemade kunsti toomiseks oli tarvis põhjendust ja vajadust.

Vajadus uueks kujutamiseviisiks tuli mitmest erinevast suunast. Üks suund oli kunstnike soov demonstreerida oma osavust. Nagu juba mainitud, oli renessansi üks osa maailma igakülgne avastamine ja pidev õppimine. See tõi kaasa kiire maalikunsti arenemise. Töötati välja reeglid erinevate maalitehniliste uuenduste kasutamiseks, hakati kasutama joonperspektiivi, valgust ja varju, modelleeriti inimkeha võimalikult täpselt ning näiteid võib tuua veelgi.¹²² Seda kõike sai paremini demonstreerida uusi teemasid, eriti antiikmütoloogiat oma töödes tõlgendades, kuna sellele ainesele polnud kirik nii kindlaid kujutamiskaanoneid sätestanud. Kunstnikud ammutasid inspiratsiooni antiikkirjandusest ja mütoloogiast, kuid kohandasid teemasid tihti oma kaasaegsesse ainesesse. Antiikmütoloogia käsitlemine võeti kasutusele nagu Marcilio Ficino seda soovis: kristluse tõlgendamiseks.

Teine tarvidus uue kunsti levimiseks oli see, et kunst sai endale uued tellijad, kelleks oli jõukas ülemklass. Nende soovil hakkasid levima uued ilmaliku kunsti teemad, mis olid otseses seoses suurema tähelepanuga inimesele ja tema individuaalsele geeniusel. Renessansiajastul muutus populaarseks portreekunst, mis ei piirdunud vaid kuningate ja teiste kõrgeast inimeste kujutamisega. Ennast said kunsti jäädvustada piisavalt jõukad kaupmehed, poliitikud ja pankuridki. Kunstnikelt telliti järjest rohkem portreesid

¹²⁰ Gérard Legrand, *Renaissance Art* (London: Chambers, 2004), 9.

¹²¹ Samas, 12.

¹²² Samas, 12.

ja mütoloogilisi stseene abielupaaride magamistubadesse ning kingitusteks tähtpäevade puhul.¹²³

Renessansskunsti on defineeritud kui ajajärku, mille käigus tõusid esile uutmoodi mõtlevad kunstnikud. Nad hakkasid oma töid nägema kui esteetilist naudingut pakkuvaid objekte.¹²⁴ See annab märku kunstniku ego tugevnemisest. Need loovinimesed ei pidanud end enam lihtsalt taevase teadmise vahendajaks teistele inimestele. Selles oleks puudunud nende isiksus, vaatepunkt ja sõnum. Põhjendus uute teemade kujutamiseks leiti Platoni ja Plotinose filosoofiates. Esimene neist andis „Pidusöögis“¹²⁵ justkui loa kujutada alasti naist kui kõrgema ilu väljendust ning teine väidab oma kirjutistes, et selline väljendus on kunstniku teene maailmale, kuna loomeinimesel on ühendus kõrgema tõega ja oma tööde kaudu saab ta seda jagada teistele.

Nii jõudis sensuaalne alasti naine jälle visuaalkunsti. Ja kuigi Praxitelese Aphrodite ja sellele järgnenud jumalannade kujud said neile eeskujuks, siis selle erinevusega, et Antiik-Kreekas kasutati sellist kujutusviisi vaid jumalanna jäädvustamiseks, kuid renessansis kujutati nii ka tavalisi ja reaalseid naisi.

¹²³ Geraldine A. Johnson, *Renaissance Art: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2005), 61–62.

¹²⁴ Christiane L. Joost-Gaugier, *Italian Renaissance Art: Understanding Its Meaning* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2013), 3–4.

¹²⁵ Platon eristab „Pidusöögis“ kahte Aphroditet: üks maine ja kujutatud kunstis tihti riidetatuna (*Aphrodite Pandemos*) ning teine jumalik, merevahust sündinud ja vaimsele ilule lähemal asetsev Aphrodite, keda kujutatakse enamasti alasti (*Aphrodite Urania*).

4. Plotinose maine ja vaimne ilu piltides

4.1. Firenze kunstikoolkond

Renessanss ja kitsamalt Itaalia renessanss, kujunes erinevates piirkondades erineva ilmega. Jean Sorabella jaoks iseloomustab Firenze kunstikoolkonda suurem rõhk maali *disegno*, mida ta tõlgendab maali juures kui ideed või disaini. See põhjustas nende kunstnike maalidel looduslähedasema kujutamise. Selle koolkonna kunstnike tööde alus oli joonistus. Joonistus ei olnud lihtsalt joone kasutamine kujundite vormimiseks – selle kaudu nad õppisid ning see oli nende peamine väljendusviis. Firenze kunstnikud kasutasid sel ajal rohkem heledaid ja erksaid värve vastupidiselt näiteks Veneetsia koolkonnale, kus kunstnikud proovisid saavutada erinevate kihtide kombineerimisel sügavaid ja kumavaid pindu.¹²⁶ Järgnev osa on pühendatud näidetele, mille pinnalt vaatlen, kuidas Firenze kunstikoolkonna meistrid väljendasid maist ja vaimset ilu oma naisalastust kujutavatel maalidel.

Kasutan tööde analüüsi juures vähesel määral Giorgio Vasari tähelepanekuid kunstnikest ning nende teostest. Vasari elas aastatel 1511–1574 ning tegutses põhiliselt Firenzes kunstniku ja kirjanikuna. Tema teos „*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*“¹²⁷ avaldati esmakordselt 1550. aastal ning on märkimisväärne panus kunstiajalukku. Raamat koosneb arvukatest kunstnike biograafiatest. Kuigi nii mõneski kohas on faktiline täpsus küsitav, on tegemist väärtusliku allikaga, mis ettevaatlikul käsitlemisel annab palju informatsiooni itaalia renessansskunstnike kohta.¹²⁸

¹²⁶ Jean Sorabella, „Venetian Color and Florentine Design“, *Heilbrunn Timeline of Art History* [http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm].

¹²⁷ Itaalia keelest tõlgituna „*Kõige silmapaistvamate maalikunstnike, skulptorite ja arhitektide elulood*“.

¹²⁸ Encyclopedia Britannica, *Giorgio Vasari* [<https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari>].

4.2. Piero di Cosimo „Simonetta Vespucci portree“

Piero di Cosimo biograafia

Piero di Cosimo elas aastatel 1462–1521 ja tema sünninimeks sai Piero di Lorenzo d'Antonio.¹²⁹ Sel ajal läksid noorukid meistri juurde õpipoisiks umbes 10-aastaselt ja on teada, et 18-aastasena elas Piero juba maalikunstnik Cosimo Rosselli¹³⁰ (1439–1507) töökojas ja töötas seal assistendina. Meistril ja õpipoisil olevat olnud lähedased suhted ja Rosselli hoidis teda nagu oma poega. Seda tõestab ka fakt, et Piero lisas enda nimele ka õpetaja oma, saades nii nime, mille järgi ta kuulus on.¹³¹

Kuigi D. Geronimus oma teoses Piero di Cosimost selles kahtleb, saabus Vasari kirjutiste kohaselt Piero esimene suur võimalus enda võimete näitamiseks 1481. aasta sügisel. Rosselli oli ta valinud Sixtuse kabeli maalingute tegemisel enda abiliseks. Kui ta seal tõesti viibis, sai ta lühikest aega töötada kõrvuti selliste maalikunstnikega nagu Sandro Botticelli (1445–1510), Domenico Ghirlandio¹³² (1449–1494) ja Pietro Perugino¹³³ (u 1450–1523).¹³⁴ Pierolt pole säilinud allkirjastatud, dateeritud ega dokumenteeritud töid. Ta on tuntud isikupäraste ja romantiliste mütoloogiaaineliste tööde poolest ning saavutas suurepärase taseme loomade kujutamisel.¹³⁵

Maali analüüs

Piero di Cosimo portree Simonetta Vespuccist (Lisa 1) valmis u 1480. aastal. Teos on kantud puidule õlivärvidega ning selle mõõtmed on 57 x 42 sentimeetrit.¹³⁶ Maalil on

¹²⁹ Dennis Geronimus, *Piero Di Cosimo: Visions Beautiful and Strange* (New Haven: Yale University Press, 2006), 11.

¹³⁰ Cosimo Rosselli oli itaalia renessansskunstnik, kes maalis enamasti altarimaale ja freskosid.

¹³¹ Geronimus, *Piero Di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, 12–13.

¹³² Domenico Ghirlandio oli Itaalia renessansskunstnik. Ta juhtis suurt töökoda ning tema teenistuses töötas läbi aastate mitmeid kuulsaid kunstnikke.

¹³³ Pietro Perugino oli renessansskunstnik, kelle kõige kuulsam õpilane oli Raffael.

¹³⁴ Geronimus, *Piero Di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, 14–16.

¹³⁵ Emil Krén, Daniel Marx, *Piero Di Cosimo: Biography*

[https://www.wga.hu/bio_m/p/piero_co/biograph.html].

¹³⁶ Emil Krén, Daniel Marx, *Piero di Cosimo „Portrait of Simonetta Vespucci“*

[https://www.wga.hu/html_m/p/piero_co/z_other/vespucci.html].

kujutatud profiilis noort naist palja ülakehaga. Neiul on keerulisse soengusse seatud juuksed, mida ehivad pärlid ning teised kaunistused. Naise õlgade ümber on roostepunane mustiline sall ning kaelakee ümber on põimunud väike madu. Maali taustaks on maastik puude, kaljude ja hoonetega.

Profiilportreed kujutasid 15. sajandil konkreetset inimest, kuid sisaldasid ohtralt ka kunstniku lisatud märke ja ideid, mis vihjasid erinevatele teemadele ning muutsid teose mitmekihiliseks. Need sümbolid peegeldasid omakorda sotsiaalseid ja kultuurilisi suundumusi ning samal ajal kujundasid ajastu kunstikaanonit.¹³⁷ Portreed ei ole lihtsalt inimest kujutavad kunstiteosed, vaid nende sõnumid muutuvad vastavalt aeg-ruumile. Renessansi on peetud ajastuks, mil inimeste eneseteadvus kasvas, kuid seda kindlates piirides ja jõudmata täieliku iseseisvumiseni. Selle ajastu inimesed olid tugevalt seotud oma perekonna ning kogukonnaga. Inimeste minapilt arenes sotsiaalsetes gruppides ja seetõttu on portree peegeldus inimesest selle grupi osana. Sellist kujutist on nimetatud ka inimese „avalikuks näoks“.¹³⁸ Plotinose kirjutiste järgi oli kõik ilus „ühest“ pärit ning viide oma algallikale.

Teoses peituva sõnumi mõtestamiseks tuleb esmalt avada maali sümboolset tausta ja erinevaid tõlgendamisviise. Giorgio Vasari seostas maalil olevat naist Kleopatraga¹³⁹ (69–30 eKr), kuna naise kaela ümber olev mürgmadu on kuninganna surmaviisist tulenevalt¹⁴⁰ üks tema atribuutidest. Samuti toetab seda teooriat viis, kuidas Piero di Cosimo teda palja ülakehaga kujutas. Sarnaseid näiteid võib tuua juba 4. sajandist¹⁴¹. Vasari käsitlusele on vastu vaieldud, kuna ei peetud võimalikuks, et tavalist naist nii tähtsana kujutataks.¹⁴² See ei oleks siiski esimene ega viimane kord, kui portreedel on

¹³⁷ Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 47.

¹³⁸ Samas, 47–48.

¹³⁹ Kleopatra oli Egiptuse kuninganna aastatel 51–30 eKr, enne kui Rooma selle riigi vallutas.

¹⁴⁰ Levinud uskumus on, et Kleopatra sooritas enesetapu lastes mürgimaol end salvata.

¹⁴¹ Vt Emil Krén, Daniel Marx, *Early christian painter, Italian „The Death of Cleopatra“* [<https://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/zearly/1/2mural/5vialati/latina2.html&find=cleopatra>].

¹⁴² Frederick Hartt, *History Of Italian Renaissance Art Painting, Sculpture, Architecture* (London: Laurence King Publishing Ltd, 2011), 356.

surelikke naisi kujutatud kuulsate tegelastena ajaloost või mütoloogias¹⁴³. Simonettat kujutav maal ei olnud aga tavaline portree, nagu ei olnud ta ka Firenzes tavaline naine.

Simonetta Cattaneo Vespucci (1453–1476) oli pärit Itaalia sadamalinnast Genovast. Oma lühikese täiskasvanuea veetis ta Firenzes Marco Vespucci naisena ning kogus seal oma iluga suurt populaarsust. Teda on peetud Botticelli¹⁴⁴ ja Giuliano de' Medici¹⁴⁵ (1453–1478) armastatuks ning väidetavalt oli ta renessansiajastul Itaalia kauneim naine.¹⁴⁶ Teine tõlgendus, mis maalile on omistatud, põhineb rohkem eraldiseisvatel sümbolitel. F. Hartt on maali kohta öelnud, et naise juukseid katvat pärlivõrku nimetati itaalia keeles *vespaioks*, mis tähendab tõlkes „mao pesa“ ja on ilmselge viide naise abikaasa nimele.¹⁴⁷ Lisaks sellele, et nimemängu juurde sobiks madu naise kaela väga hästi, on maos nähtud ka eraldi viidet antiikmütoloogiale. Selle kohaselt on enda saba hammustav madu igaviku märk. Sellele viitab ka kirjutus maali all „*Simonetta Ianuensis Vespuccia*“, kus *Ianuensis* tähendab „Janusele kuuluv“. Janus oli uue aasta ja uuenemise jumal, kelle üks atribuute oli „igavikulise mao“ kujutis. Madu oli ka ettenägelikkuse sümbol ning võis tähistada Simonetta tarkust. Tema alasti ülakeha on nähtud viitena *Venus pudica* tüübile, häbelikule kaunitarile, kuid selle mõtte toetamiseks puudub tüübile omane kehahoiak ja käte asend.¹⁴⁸

Ükskõik kumba tõlgendust uskuda või võtta hoopis omaks kombinatsioon neist mõlemast, on selge et Simonetta Vespucci portree väljendab Piero di Cosimo ning Firenze iluideaali. Tema portree on ilu ja armastuse võrdkuju ning ei näita tema tõelist rolli naise ja inimesena konkreetsel ajastul. Naiste portreedes ei kujutanud sel ajal naisi ainult indiviididena, neid ei kujutatud abikaasade ja tütaradena, vaid neist filtreeriti välja millegi kõrgema üldistus.

¹⁴³ Vt Emil Krén, Daniel Marx, *Jacob Ferdinand Voet „Maria Mancini as Cleopatra“* [<https://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/v/voet/mancini2.html&find=Cleopatra>].

¹⁴⁴ Sandro Botticelli oli üks tuntumaid itaalia renessanskunstnikke, kelle mütoloogiaainelised teosed kogusid suurt populaarsust.

¹⁴⁵ Giuliano de' Medici oli Piero de' Medici teine poeg ning valitses oma venna Lorenzo Toredaga koos Firenzet.

¹⁴⁶ Hartt, *History Of Italian Renaissance Art Painting, Sculpture, Architecture*, 356.

¹⁴⁷ Samas.

¹⁴⁸ Norbert Schneider, *The art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420–1670* (Köln: Taschen, 2002), 62–63.

Maal kujutab ajastu iluideaalide kohaselt kaunist naist. Iluideaale kujutades lähtuti Antiik-Kreekas levinud põhimõttest luua tervik erinevatest täiuslikest osadest. Portreekunstis rõhutatakse tihti kujutatava kõige meeldivamaid omadusi ja see sobib väljendama Plotinose ilu olemust:

„/.../ üksikutel osadel ei saa iseenesest olla ilus-olemist, nad viivad selleni, et tervik oleks ilus.

Ometi – kui tervik on ilus, peavad ka osad ilusad olema.“¹⁴⁹

Kunstnikul on võimalus kujutada inimeses ilu ideed, mis muudab inimese terviku kauniks ja harmooniliseks. Vespucci portrees võib näha huvitavat kooslust ilust ja tagasihoidlikkusest. Vaatamata meelekindlusele ja sisemisele jõule näib naine õrn ja habras. Ta tundub kaugel ja kättesaamatu, kuna naist on kujutatud profiilis ja vaataja ei saa temaga kontakti. Simonetta Vespucci näib loomuliku kaunitarina, kuid on ühendatud maise iluga, millest annavad tunnistust tema keerulisse soengusse sätitud juuksed, mis on kaunistatud jõukust ja staatust sümboliseerivate pärlitega. Samas on kunstnik pööranud suurt tähelepanu noore naise näoilmele ja olekule. Tema sundimatust naeratusest õhkab teadmist ja tarkust, mis ühendab teda kõrgema, vaimse iluga.

Naiste hele nahk ja selle sümboolne tähendus said ideaaliks juba Antiik-Kreekas. Heledad juuksed olid renessansiajastu teine ideaal. Juuksed on naiste puhul olnud juba varasematest aegadest ja kultuuridest ilu ja viljakuse märgiks. Miks oli aga ideaaliks heledate juustega naine, kui Itaalia naised on sünnipäraselt tumedate juustega? Kunstnikud kujutasid oma töödel tihti väljamõeldud ideaalnaisi ning nende kujutluses võis ideaalne vaimse ilu esindaja olla midagi teistsugust igapäevaelust. Kuna selline standard muutus populaarseks, hakkas ideaal kajastuma ka kindlaid inimesi kujutavates teostes. Sellisel puhul on sageli nähtav kindlate reeglite järgi konstrueeritud ilu, mis võib tunduda üsna ebaloomulik ja sunnitud¹⁵⁰. Veel üks sümboolne iluideaal on Simonetta juures tema kõrge juuksepiir. Selliselt kujutati tavaliselt keskaegseid naisi, kuna kõrge laup pidi peegeldama tarkust. Kõrge laup on aga märk vaimsest ilust:

¹⁴⁹ Plotinos, „Ilust“, 924.

¹⁵⁰ Vt Tiziano Vecellio “*Violante (La Bella Gatta)*” [<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/t/tiziano/index.html>].

„Ilu on tõesti suurem, kui näed kelleski tarkust, ja sa imetled seda, vaatamata näkku – sest see võib olla inetu: ja sa püüad tabada tema sisemist ilu, hüljates kogu välise kuju.“¹⁵¹

Kõik need välised omadused teenivad kõrgemat eesmärki. Ajastu iluideaalid on kooskõlas täiusliku naise omadustega ning peegeldavad nende sisemist ja välist ilu. Need on sümbolid tarkusest, oma kehaga kooskõlas elamisest, elu loovast viljakusest, mis pärinevad „ühest“. Seda mõtet toetab teooria, et portree on valminud pärast noore naise varast surma¹⁵². See tähendaks, et Piero di Cosimo ei saanud maaliga väljendada vaid maist ilu vaid pidi kujutama seda, mis jäi meelde naisest kui sümbolist:

„/.../ Kunstnik aga läheb tagasi looduse teadmise juurde, mille järgi ta on sündinud ja mis pole enam teoreemidest kokku pandud, vaid tervikuna miski üks, ja mis pole ka paljudest üheks laotud, vaid pigem ühest hulgaks lahustatud. /.../“¹⁵³

Maalil on kontrast heleda ja malbe naisenäo ning tausta vahel, millel on kujutatud raagus puid ning ähvardavaid pilvi. Tundub, nagu oleks naise ilu midagi lohutavat kaootilise maailma plaanil. Selles kõlab elu paratamatus ja sõnum, et kõik elu osad on ilusad, kuna see on tervik. Looduseski on tärkamine, õitsemine ja närbumine ning see on ilus, kuna on ühtne ja igal osal on oma eesmärk. Nii peegeldub see ka inimelus ja inimeste kantud ilus. Inimesed on ise jaganud elu terviku osadeks ning nendele osadele omistanud positiivsed ja negatiivsed assotsiatsioonid. Kevadet ja suve peetakse looduses ja võrdluses inimelu kaarega positiivseteks, väljapoole elamise etappideks. Sügis ja talv on vastupidi pigem sissepoole elamise aeg, looduses närbumine ja kapseldumine. Plotinos näitab aga, et selline aja tükeldamine ei ole vajalik, kuna elu on pärit „ühest“ ja samamoodi kõiksuse moodi ja ühtne. See mõte oli firenzelastele vajalik eksistentsialistlike probleemidega toimetulekuks. Neid probleeme põhjustasid arvukad näljahädad ja katku levik. Esimene katkulaine 1348. aasta kevadel ja suvel ning nõudis 100 000 elanikuga Firenzes umbes 50 000 inimest.¹⁵⁴ Musta surma mõjul hakkasid inimesed elu teistmoodi mõtestama.

¹⁵¹ Plotinos, „Vaimsest ilust“, 936.

¹⁵² Tegelikult oli Itaalia renessansskunstis tavaline tellida inimese mälestamiseks portree pärast tema surma.

¹⁵³ Plotinos, „Vaimsest ilust“, 939.

¹⁵⁴ Ann G. Carmichael, *Plague and the Poor in Renaissance Florence* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 60.

Plotinose idee, et kõik on üks aitas mõtestada elu enne surma. Terve elu ei pea olema ettevalmistus surmajärgseks olemiseks, vaid elamises endas on ka väärtus.

Simonetta Vespucci portree on üks näide sellest, kuidas portreekunstis võib väljendada maailma terviklikkuse idee. Maal väljendab ajastu naise iluideaale ning kannab endas Plotinose vaimse ja maise ilu ideed. Kuna on võimalik, et portree valmis pärast noore naise varast surma, kajab selles Plotinose lohutav sõnum, et kogu elu on tervik ning tähtsad on kõik elu etapid. Inimesed ei peaks surmas nägema midagi lõplikku ja kurba.

4.3. Masolino da Panicale „Kiusatus“ ja Lorenzo di Credi „Veenus“

Masolino da Panicale biograafia

Masolino da Panicale, sünninimega Tommaso di Cristoforo Fini, elas umbes aastatel 1383–1447¹⁵⁵. Kuigi ta reisis oma eluajal palju, peetakse teda siiski Firenze kunstikoolkonna maalikunstnikuks. Teda seostatakse tihti teise Toskaanast pärit kunstniku Masaccioga¹⁵⁶ (1401–u 1428), kellega koos töötas ta mitme projekti juures ja kellelt ta olevat saanud tugevaid kunstilisi mõjutusi. Koos Masaccioga tegi ta oma ühe tähtsama töö, milleks oli Firenze Santa Maria del Carmine kiriku Brancacci kabeli freskode maalimine.¹⁵⁷

Masolino hakkas oma suuremaid maaliprojekte tegema 1420. aastatel. Enne seda oli ta õppinud tõenäoliselt Gherardo Starnina¹⁵⁸ (1354–1413) töökojas ning hiljem Lorenzo Ghiberti¹⁵⁹ (u 1378–1455) juures.¹⁶⁰ Masolino reisis palju ning aastad 1425–1428 veetis ta Ungaris. 1428. aastal reisis ta Rooma, 1432. aastal valmis Umbrias freko Todis. 1435. aastal sõitis ta töötama Lombardiasse.¹⁶¹ Masolino loomingus on nähtud üleminekut gooti stiililt renessansile ning tema stiili on peetud seguks mõlemast suunast¹⁶².

Lorenzo di Credi biograafia

Lorenzo di Credi, sünninimega Lorenzo d`Andrea d`Oderigo, oli maalikunstnik ja skulptor, kes elas aastatel 1435–1537. Ta omandas enne kunstnikuks õppimist kullassepa

¹⁵⁵ Marco Bussagli, Gloria Fossi, Mattia Reiche, *Italian Art. Painting, Sculpture, Architecture from the Origins to the Present Day* (Prato: Giunti Editore, 2004), 114.

¹⁵⁶ Masacciot peetakse esimeseks suureks 15. sajandi Itaalia maalikunsti esindajaks.

¹⁵⁷ Emil Krén, Daniel Marx, *Masolino da Panicale: Biography* [<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/masolino/brancacc/>].

¹⁵⁸ Gherardo Starnina oli Firenzest pärit maalikunstnik.

¹⁵⁹ Lorenzo Ghiberti oli Itaalia vararenessansi skulptor, kullassepp, arhitekt ja kunstikirjanik, kelle üks meeldejäävamaid töid oli Firenze baptisteeriumi pronksuste valmistamine.

¹⁶⁰ Encyclopedia Britannica, *Masolino* [<https://www.britannica.com/biography/Masolino>].

¹⁶¹ Stefano Zuffi, *European Art of the Fifteenth Century* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), 316.

¹⁶² Encyclopedia Britannica, *Masolino* [<https://www.britannica.com/biography/Masolino>].

oskused.¹⁶³ Pärast seda otsustas ta edasi õppida maalikunsti Andrea del Verrocchio¹⁶⁴ (1435–1488) töökojas. Seal oli üks tema õpingukaaslasid Leonardo da Vinci¹⁶⁵ (1452–1519). Koos töötades oli Credi da Vincit mõjutanud, kuid hiljem avaldas Leonardo ise oma hilisema stiiliga Lorenzole suurt mõju. Pärast Verrocchio surma päris Lorenzo tema töökoja. Oma töid viimistles ta hoolega. Tema põhiliseks kujutamisteenaks olid erinevad piiblistseenid, kuid ta maalis ka portreesid.¹⁶⁶ Elu lõpu veetis ta Firenzes Santa Maria Nuova haiglas¹⁶⁷.

Maalide analüüs

Masolino fresko „Kiusatus“ (Lisa 2) on mõõtudega 208 x 88 sentimeetrit ja maaliti aastatel 1426–1427. Maalil on kujutatud piiblistseeni Aadama, Eeva ja maoga. See teos asub Brancacci kabelis ning asetseb Masaccio maali „Eedeni aiast väljaajamine“ (1426–27) vastas. Kuna mõlemad freskod kujutavad alasti Aadamat ja Eevat, on neid tihti üksteise toel analüüsitud.¹⁶⁸

Masaccio maalitud dramaatilist stseeni on toodud renessansskunstis eeskujuks tegelaste emotsionaalse sügavuse pärast¹⁶⁹. Masolino teosel kujutatud figuurid võivad Masaccio omadega võrreldes tunduda üheplaanelised, emotsioonitud ja staatilised. Kogu stseen tundub unenäoline – Aadama ja Eeva jalge all pole kujutatud konkreetset pinnast, nad hõljuksid nagu õhus. Eeva hoiab hea ja kurja tundmise puu ümbert kinni ning maal on naise nägu, mis meenutab Eeva oma. Selles on tunda veel keskaegset vaadet naisele kui võrgutajale. Samuti on maali pealkiri „Kiusatus“ alustekstist lähtudes negatiivse

¹⁶³ Giorgio Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: 3. köide* (London: H. G. Bohn, 1851), 144.

¹⁶⁴ Andrea del Verrocchio oli Itaalia renessansi kullassepp, skulptor, pronksivalaja ja maalikunstnik, kelle töökoda kujunes Firenze vararenessansi kultuurikeskuseks.

¹⁶⁵ Leonardo da Vinci oli renessansiajastu üks kuulsamaid kunstnikke, kes oli ühtlasi insener, skulptor, loodusteadlane ning leiutaja.

¹⁶⁶ Virtual Uffizi Gallery, *Lorenzo di Credi* [<https://www.virtualuffizi.com/lorenzo-di-credi.html>].

¹⁶⁷ Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*, 147.

¹⁶⁸ Emil Krén, Daniel Marx, *Masolino da Paicale „The temptation“* [<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/masolino/brancacc/temptat.html>].

¹⁶⁹ Emil Krén, Daniel Marx, *Masaccio „The Expulsion from the Garden of Eden“* [<https://www.wga.hu/frame-x-e.html?file=html/m/masaccio/brancacc/expulsio/expuls.html&find=expulsion>].

alatooniga just naistegelase suhtes. Järgnevas analüüsis ei keskendu ma mitte kristliku mütoloogia stseenile, vaid Eeva kui naise kujutamisele.

Masolino Eevast õhkub enesekindlust ja eneseteadvust. Ta ei ole pelgalt tegelane kristlikust kultuurist vaid ideed kandev naine. Ta on alasti, kuid ei peida oma keha, vaid tunneb end selles mugavalt ja loomulikult. Sellest tulenevalt on seletatav ka suur kontrast Masolino ja Masaccio tööde vahel – esimese maal kujutab hetke, mil inimesed ei olnud oma alastusest veel teadlikuks saanud. Masolino Eevas on jumalikku vaimset ilu, mida on kujutatud renessanssideaalide järgi.

Teine teos, mida koos Masolino „Kiusatusega“ tahan analüüsida, on Lorenzo di Credi „Veenus“ (Lisa 3). Teos on valminud aastatel 1493–1494. Maal on tehtud õlivärvidega lõuendile ning selle mõõdud on 151 x 69 sentimeetrit. On arvatud, et teos on jäänud lõpetamata, kuna naise nahk on maalitud väga õhukese värvikihiga. Kujutatud on sellel Rooma jumalanna Veenust, kes on asetatud mustale taustale, tuues nii hästi esile kauni alasti naisekeha.¹⁷⁰ Käsitlen neid kahte maali koos, kuna Lorenzo di Credi „Veenuse“ kohta pole tegelikult teada, kas tegemist on Veenusega. Kujutatud naine tundub inimlik, soe ja maine ja ma käsitlen teda selles analüüsis pigem alasti ideaalnaise kui jumalannana.

See, et renessansskunstnikud hakkasid võrreldes varasemate sajanditega rohkem alasti naisi kujutama, ei tulnud otseselt usu või kiriku mõju muutumisest. Renessansskunstnikud lähtusid ikka samast põhimõttest, et pilt on sümboliks. Kunsti võimest üht kindlat asja öelda oli ka Plotinos vaimustunud:

„/.../ Seega ei tohi arvata, et jumalad Seal ning üliõndsad Seal vaatlevad aksioome, vaid kõik, millest on kõneldud, on kaunid pildid Seal, nii nagu keegi neid kujutles olevat teadja mehe hinges, pildid, mida pole maalitud, vaid mis on. Seetõttu öeldi ka vanal ajal, et ideed on ja nad on algolemised.

Mulle näib, et ka Egiptuse targad taipasid seda, kas uurimisest saadud või kaasasündinud teadmise põhjal. Kui nad tahtsid midagi teadja viisil näidata, ei tarvitanud nad sõnadele ja küsimustele vastavaid üksteisele järgnevaid tähe vorme, mis jäljendavad helisid ja aksioomide esitamise viisi, vaid nad joonistasid pilte ja kujutasid templeis iga pildiga mingit üht asja, et

¹⁷⁰ Emil Krén, Daniel Marx, *Lorenzo di Credi „Venus“* [https://www.wga.hu/html_m/l/lorenzo/credi/venus.html].

näidata – Seal järgnevust ei ole. Nii et iga pilt on tarkus ja teadmine ja [selle] alus ja kogum ning mitte mõtete järgnevus vaid kaalutlus.“¹⁷¹

Renessansis kujutatud alasti naine ei ole mitte kristlikule kunstile vastandumine, vaid selle kujutise mõtte otsimine ja sümboli kujutamistraditsioonide ühendamine kristlusele eelnenud ajaga.

Eeva ja Veenus kannavad endas naiseliku loova energia ideed. Nad kujutavad kõike, mida naiselikkusega seostatakse – viljakust, pehmust, armastust, ilu, ning need omadused kuuluvad vaimse ilu juurde. Sajandi alguse Masolino töö kujutab ideaalnaisena kõigi ema ja esimest naist Eevat, Lorenzo di Credi on tema omadused kandud üle ka roomlaste armastusjumalannale. Läbi mütoloogia kujutati samu teemasid ja ühendati alasti naise kuju antiigist ja keskajast, et luua uus ideaal. Ajastu kunstnikud ei võtnud mütoloogiat kujutades üle polüteismi ja ei hakanud kummardama antiikjumalaid. Küll aga võisid nad kasutada nende kujutisi enda sõnumi edastamiseks.

Kristluses on olulisel kohal enda ja inimkonna pattude lunastamine. Inimene sünnib kahtlustega, selleks et jõuda kõrgema vaimse iluni peab ta puhastuma ja leidma tee kõrgema tõe juurde. Kujutatud maalidel on naiste alastus sümboolne. See on maise tagaplaanile jätmise, et keskenduda kõrgemale:

„Tuleb pöörduda jällegi tagasi hüve juurde, mille poole püüab iga hing. Kes seda näinud on, teab, mida kõnelen – mil viisil see ilus on. Ta on ihaldatav hüvena ja iha püüab tema poole. Temani jõuavad aga need, kes tõusevad ülespoole ja pöörduvad tema poole ja võtavad seljast selle, mille me alla laskudes ümber võtsime. Nagu näiteks neile, kes lähevad üles templi pühamusse riitusele, on puhastamine ja seljas olnud himationide¹⁷² äravõtmine ja alasti ülesminek. Kuni, olles üles minnes mööda läinud kõigest, mis on jumalale võõras, nähakse üksi iseendaga üksi teda, selget, lihtsat, puhast, /.../.“¹⁷³

Need kahel tööl kujutatud naised on sama idee kandjad – neis on ühendatud nii viljakusjumalanna, Praxitelese armastuse ja sensuaalsuse jumalanna kui ka keskaegne sõnumi edastamine. Nad on idee võrdpildid, mis peavad meenutama ilu, mille poole

¹⁷¹ Plotinos, „Vaimsest ilust“, 940.

¹⁷² Himation on kreeka tooga.

¹⁷³ Plotinos, „Ilust“, 930.

pöörduda. Seetõttu ei olnud ka „Veenuste“ ja „Aphroditede“ kujutamine ketserlus – nad kandsid idee eesmärki. Nad jutustasid üht lugu, mille jaoks alasti naisekeha oli vahend, mitte lihtsalt silmailu. Plotinos rõhutab, et ei tohi kummardada neid pilte, vaid nende ideed:

„Mingu siis, kes uudab, ja järgnegu sissepoole, jätku välja silmadega nägemine ja ärgu pööraku end tagasi kehade sära poole nagu enne. Sest kes näeb kehas ilu, ei tohi ju joosta järele neile, vaid peab teadma, et nad on võrdpildid ja jäljed ja varjud. Tuleb põgeneda tolle poole, mille võrdpildid nad on.“¹⁷⁴

¹⁷⁴ Plotinos, „Ilust“, 931.

4.4. Sandro Botticelli „Veenuse sünd“ ja „Primavera“

Sandro Botticelli biograafia

Sandro Botticelli elas aastatel 1445–1510. Tema sünninimi oli Alessandro di Moriano Filipepi ning teda peetakse üheks kuulsamaks renessansskunstnikuks. Botticelli õppis esmalt kullassepa ametit, kuid tundis huvi ka maalikunsti vastu ja läks hiljem õppima meistrite Filippo Lippi¹⁷⁵ (1406–1469) ja Verocchio juurde. Lippi maaliline stiil mõjutas Botticellit, kes hakkas õpetaja eeskujul kasutama oma maalides pehmet ja õrna figuraalset kujutamiskeelt ning Verocchiolt sai ta julguse lisada oma tegelastele skulpturaalset ümarust ja lihaselist tugevust.¹⁷⁶

1470. aastaks oli Botticellist saanud tunnustatud meister, kel oli oma töökoda ning 1478. aastaks oli ta küps kunstnik oma erilise vormikeelega. Ta oskas figuurid ja ümbruskonna harmooniliseks tervikuks luua. Botticelli maalis erinevaid pühakupilte ning stseene Piiblist, kuid vähemalt sama tähtis on tema ilmaliku sisuga looming. Ilmalikus kunstis meeldis talle kasutada oma sõnumite edastamiseks antiikmütoloogiat. Botticelli peamisteks patroonideks olid Medicid, põhiliselt Lorenzo de' Medici ja ta vend Giuliano.¹⁷⁷

Maalide analüüs

Botticelli „Veenuse sünd“ (Lisa 4) on umbes 1485. aastal valminud suuremõõtmeline (173 x 279 sentimeetrit) teos, mis on maalitud lõuendile temperavärvidega¹⁷⁸. Antiikmütoloogia-teemaline maal kujutab Veenust pärast sündi merekarbil seismas ning randa jõudmas. Veenus on maali keskel, vasakust küljest raamib peategelast figuurigrupp Zephyrist ja Aurast¹⁷⁹, kes puhuvad teda maa poole ning paremal võtab teda vastu kevade

¹⁷⁵ Filippo Lippi oli vararenessansi maalikunstnik, kelle tööd mõjutasid Toskaana 16. sajandi maneriste.

¹⁷⁶ Encyclopedia Britannica, *Sandro Botticelli* [<https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli>].

¹⁷⁷ Samas.

¹⁷⁸ Emil Krén, Daniel Marx, *Sandro Botticelli „The Birth of Venus“* [<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>].

¹⁷⁹ Zephyr oli antiikmütoloogias tuultejumal ning Aura õrn tuulehoog.

jumalanna.¹⁸⁰ Võrreldes Lorenzo di Credi „Veenusega“, pakun selle maali analüüsi juures teist vaatepunkti alasti jumalanna kujutamisele. Credi Veenust käsitledes oli rõhk sellel, et jumalanna oli naine, järgnevalt aga sellel, et ta on jumalanna ning analüüsi lõpus on lähtepunktiks mõte, et Botticelli Veenus on jumalanna, kelle eeskujuks oli ajalooline isik.

Plotinos viitab oma traktaatides tihti Platoni „Pidusöögile“, mille peateemaks on armastus ja selle erinevad vormid. See tekst on tõenäoliselt ka alus Plotinose iluteemalistele kirjutistele. Järgneva teooria analüüsiks toon lühikese väljavõtte „Pidusöögi“ tegelase Pausaniase kõnest Aphrodite kohta:

„Kuidas saab aga olla neid jumalannasid kaks? Vanem, ilma emata, on Uranose tütar ja seepärast kutsume teda taevaseks; nooremat, Zeusi ja Dione tütart kutsume meeleliseks¹⁸¹. /.../ Ükskõik, mida me praegu ka teeme /.../ ei ole kaunis iseenesest, vaid tulemus on sellest, kuidas midagi tehakse: kui toimitakse ilusasti ja õigesti, muutub tegu kauniks, ja läheb inetuks siis, kuid valesti talitatakse. Sama kehtib armastuse kohta: mitte iga Eros ei vääri ülistamist, vaid üksnes see, kes meid tiivustab kaunilt armastama.“¹⁸²

Selles tekstis tuleb välja duaalse Aphrodite olemus – taevane Aphrodite ehk *Aphrodite Urania* on ülev ja kõrge. Seevastu maine Aphrodite, *Aphrodite Pandemos*, tähendab tõlkes maist Aphroditet. Esimene neist on tugevam, vaimsem, intelligentsem ning sümboliseerib puhast ja hingelist armastust. Teine on maisem ja seondub põhiliselt füüsilise armastusega, mis on kaduvam ning tähistab taasloomistungi ja ihal põhinevat füüsilist külgetõmmet.¹⁸³

Botticelli teoseid „Veenuse sünd“ ning „Primavera“ (Lisa 5) (valminud umbes 1482. aastal) on peetud renessansskunsti kuulsaimateks maalideks. Mõlema maali tellijateks peetakse Medicisid ning nende romantilisest teemadekäsitlusest lähtuvalt on arvatud, et maalid võisid olla mõeldud pulmakingiks.¹⁸⁴ „Primavera“ teemaks on nagu „Veenuse

¹⁸⁰ Emil Krén, Daniel Marx, *Sandro Botticelli „The Birth of Venus“* [<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>].

¹⁸¹ Erinevates kirjalikes allikates on Aphrodite päritolu käsitletud erinevalt. Platon seletab seda, et tegemist on kahe erineva Aphroditega.

¹⁸² Platon, *Pidusöök. Sokratese apoloogia* (Tallinn: Eesti Raamat, 1985), 23.

¹⁸³ Robert J. Lenardon, Mark P. O. Morford, *Classical Mythology: Sixth Edition* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 116.

¹⁸⁴ Isabella Alston, *Botticelli* (Charlotte: TAJ Books International, 2014), 8.

sünnilgi“ ilu ja armastus. Kesksel kohal on Veenus ning teda ümbritsevad erinevad mütolooilised tegelased. Kuna Veenus on „Primaveral“ rietatud ning ehetega kaetud, peetakse teda maise Veenuse kehastuseks.¹⁸⁵ Kuigi maalid ei ole samal ajal valminud, samade mõõtmetega ega isegi mitte samal alusmaterjalil¹⁸⁶, on siiski arvatud, et maalide peategelased võivad kehastada Platoni duaalset Veenust¹⁸⁷. Maalidel on alasti Veenus kui vaimse ja kevadine Veenus kui maise ilu esindajad. Kuna teoste tellijateks on peetud Medicisid, siis on „Veenuse sünnile“ omistatud ka perekonnaga seotud tähendus. Taevast Veenust peetakse kõrgemate ideaalide kandjaks, täiuseks, mille poole püüelda. Silvia Malaguzzi on oma teoses Botticellist tõlgendanud seda kui unenäolist, kõrgemate väärtuste jõudmist Firenzesse.¹⁸⁸ See oleks tunnustus ja austusavaldus kunstipatroonidele, tänu nende teenete eest linna kultuurilise poole arendamise eest.

Botticelli jumalanna pole „Veenuse sünnil“ alasti riituslikul eesmärgil. Jumalanna alastus erineb surelike alastusest sellega, et ta on jumal ja tal ei ole riideid vaja. Kõik need põhjused, miks inimesed riideid kasutavad, ei kehti talle. Alastus on selle kujutise puhul ka allegooria – ta on ilma pettuseta ja puhas. Tema puhul ei ole olulised sotsiaalset staatust ja jõukust näitavad uhked riided ning keerulised soengud. Ta on ilus iseeneses ning see ilu tuleb tema seest. Ta on üks oma olemusega:

„On ju kõik jumalad austusväärsed ja ilusad ning nende ilu on vahetu. Ent mis see on, mille tõttu nad sellised on? See on vaim, ja seepärast, et vaim toimib neis tugevamini, nii et on näha. Niisiis mitte nende kehade ilu pärast. Kehad neil ju on, aga nad pole jumalad selle tõttu, vaid nad on jumalad vastavalt vaimule. Nad on ilusad, sest nad on jumalad. /.../ nad mõtleavad alati, /.../ ja nad teavad kõike ning tunnevad, mitte inimlikke, vaid nende endi jumalikke asju, kõike mida näeb vaim.“¹⁸⁹

Ilu, mis tuleb soovist olla lihtsalt ilus, on pealiskaudne. Nii ei saa inimesed jumalate sarnaseks ning „ühele“ lähemale. Ilu toimib teistpidi – see peegeldub headest

¹⁸⁵ Silvia Malaguzzi, *Botticelli* (Prado: Giunti Editore, 2004), 62–64.

¹⁸⁶ Botticelli „*Primavera*“ on maalitud puitpaneelile.

¹⁸⁷ Brittany S. Hardy, *Botticelli's Birth of Venus, Primavera, and the Classical Tradition: A Study in the Reception of Venus in Quattrocento Florence*, teadustöö (Jackson: Millsaps College, 2017), [https://www.academia.edu/34384774/Botticellis_Birth_of_Venus_Primavera_and_the_Classical_Tradition_on_A_Study_in_the_Reception_of_Venus_in_Quattrocento_Florence], 61–74.

¹⁸⁸ Malaguzzi, *Botticelli*, 70–71.

¹⁸⁹ Plotinos, „Vaimsest ilust“, 937.

kavatsustest. Kunstnik annab sisemise ilu edasi just nii, nagu ta seda tõlgendab. Ta on kaunis, kuna kunstnik on osaline ja ta näeb teda kaunina, ta on osa „ühest“ ja ta on juba täiuslik. Ilu ei tule kehalisest, vaid sellest, et keha on osaline kõrgemast ilust.

Porphyrius kirjutas, et Plotinosel oli häbi oma kehas olla, kuid ta pidas kehalist ilu tõelise ilu sarnaseks:

„Mõned [asjad], nagu näiteks kehad, pole ju ilusad mitte nende enese, vaid osaduse tõttu¹⁹⁰. /.../ Lähenev idee korrastab kokku pannes selle, mis peab paljudest osadest üheks saama, ja viib ühte lõpetatusse ja teeb üheks, pannes enesega vastavusse, sest ta ise on üks ja üks peab olema ka vormitav, nii nagu see on võimalik selle puhul, mis koosneb paljudest osadest. Sellele ilu end seabki, niipea kui see on koondunud üheks, ja annab end nii selle osadele kui tervikule.¹⁹¹“

Kehaline ilu oli Plotinose jaoks tõelise ilu meenutaja, vari sellest, mille poole püüelda. Plotinos ei eristanud oma filosoofias keha ja hinge. Tema arvates ei saa keha ilma hingeta eksisteerida, kuna hing annab kehale elu ja ilma selleta vajuks keha koost. Isegi kui hing on kõrgemal tasandil kui keha ja saaks iseseisvalt maailmaruumis olla, on keha ja hing inimeses seotud.¹⁹² Ometi peab Plotinos keha ja hinge ühenduses keha põhjuseks, miks hingel on raske tõusta kõrgemale:

„Samal viisil ka hing, kui ta on eraldatud himudest, mis tal keha läbi on ja millele ta liialt ligi on; kui ta on kaugenenud teistest kirgedest ning puhastatud sellest, mis tal on kehastumise tõttu; kui ta on jäänud üksi, siis on ta kogu võõrast olemisest pärit pahe eneselt maha pannud. /.../ Sest mis mõõdukus tegelikult on kui mitte keha naudingutest hoidumine, vältides neid kui ebapuhtaid, mis ei kuulu puhta juurde? Mehisus on aga mitte karta surma. Surm on hinge ja keha eraldiolek.“¹⁹³

Plotinose arvates on hing jumalik, kuid keha inimlik. Ta ei erista nais- ja meessoost jumalaid ning nende sool ei ole tema jaoks tähtsust. Kuna nad on jumalad, siis on nende vaim tugev ning nad on sellega koguaeg ühenduses ja see teeb nad ilusaks. Kuna ilu tuleb

¹⁹⁰ Plotinos, „Ilust“, 923.

¹⁹¹ Samas, 925–926.

¹⁹² Ola Sigurdson, *Heavenly Bodies: Incarnation, the Gaze, and Embodiment in Christian Theology* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2016), 299.

¹⁹³ Plotinos, „Ilust“, 929.

vaimust, mis on ühenduses kõrgemaga, siis kannavad jumalad endaga koguaeg kaasas seda kõrgemat ilu.

Kuigi eelnev duaalse Veenuse kujutamise mõte on usutav, tekib eelneva valguses küsimus, miks kujutas Botticelli jumalannat *Venus Pudica* poosis. *Pudica* poos tuleneb antiikskulptuuri tüübist, mis kujutab jumalannat pesemas. See kehahoiak kannab endas reaktsiooni vaatajale kui privaatsuse rikkujale. Ühe käega katab naine rindu, teisega suguelundeid. Seda seisangut on peetud ühtlasi väga seksuaalseks ning seetõttu sobimatuks konkreetsete isikute kujutamiseks. *Venus pudica* poos demonstreerib naise häbitunnet oma seksuaalsuse pärast.¹⁹⁴ Botticelli on Veenuse pannud end oma voogavate juustega veelgi rohkem varjama, kui katab lihtsalt käsi. See tähendab, et poos ei ole vaid jumalanna seksuaalsusele tähelepanu tõmbamiseks, vaid selle varjamiseks. Siin on vastuolu Veenuse kui jumaliku vaimse ilu esindaja ja inimliku naise vahel.

Botticelli on pannud oma jumalannasse suure annuse inimlikkust. Plotinose järgi mõjutab kõrgemal astmel olija madalamal olevat, mitte vastupidi. Maalil on tuntavad Botticelli kristlikud tõekspidamised. Kui tugev antiikkultuuri vaimustus ka ei olnud, toimus humanistliku mõtlemise avaldumine tugevalt kristlikus kultuuriruumis.

15. sajandil oli Firenzes üks suuresti poliitikat ja usuelu mõjutav inimene Girolamo Savonarola (1452–1498). Savonarola oli dominikaani preester, kes pidas Itaalias kiriku ilmalikustumist ning kodanike liigset luksusjanu märgiks kristlike väärtuste mandumisest. Ta oli usu-uuendaja, kes tahtis naasta keskaegsesse maailma. Ta nägi humanistliku liikumise levimises midagi paganlikku, mis mürgitas kunsti, luulet ja religiooni. Ta oli vastu Medicide suurele võimule linnas ning ennustas nende suguvõsa langust. 1494. aastal aeti Medicid Firenzest pagendusse ning Savonarola populaarsus linnakodanike seas kasvas veelgi. Savonarola kui uus poliitiline juht soovis seada Firenzet kristliku Itaalia eeskujuks ja reformida ka kirikut. Ta suutis peatada korruptsiooni, kuid keelustas ka näiteks kauplemise. See ei sobinud arvukale keskklassile, kellele kauplemine oli jõukuse allikas. 1497. aastal korraldas Savonarola Firenze karnevali ajal oma võimu

¹⁹⁴ Zirka Z. Filipczak, „Poses and Passions: Mona Lisa’s „Closely Folded“ Hands“, *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), 79.

näitamiseks „edevuse lõkkes“. Need üritused kujutasid endast avalikku esemete põletamist. Põletati sobimatuid raamatuid, mängukaarte, parukaid, luksuslikke riideid ja ehteid.¹⁹⁵ See oli Firenze sümboolne puhastamine pattudest. Savonarola mõjutas oma jutlustega paljusid, nende seas ka Botticellit.

Botticelli maalis oma „Veenuse sünni“ küll enne Savonarola võimuletulekut, kuid teoses on tuntav tugev keskaja mõju naise kujutamisel hukutava seksuaalsuse kandjana. Üks seletus sellele võib peituda ka kujutatud jumalanna eeskujus. On arvatud, et Botticelli kasutas nii oma „Veenuse sünni“ ja „Primavera“ Veenuse kui ka „Apellese laimu“ (maalitud aastatel 1494–1495) tõe personifikatsioonina Simonetta Vespuccit. Juba eelnevalt töös mainitud Vespucci oli Botticellile väga südamelähedane ning on arvatud, et noor naine oli põhjuseks, miks kunstnik kunagi ei abiellunud.¹⁹⁶ On olulise tähtsusega, kas kunstnik kasutab oma töö juures konkreetset modeli või kombineerib loodu ajastu iluideaalidest. Kunstniku inspiratsioon võib tulla kõigest, mis on tema jaoks ilus ning kehastuda ka konkreetse inimeses. Ta peab saama väljendada jumalikku ilu nende viiside kaudu, mis aitavad tal „üheni“ jõuda. Botticelli oli Simonettaga seotud ja seetõttu on ootuspärane, et ta väljendas jumalikku ilu läbi maise naise. Läbi naise, keda ta armastas, kuid kes ei saanud tema armastusele vastata. Kui kujutatakse Jumalaid, siis jäetakse kõrvale tema maised omadused ning kujutatakse kõike seda, mis temas on kõrgem ja jumalikum. Kuid kui kujutatakse konkreetset naist jumalannana, siis võib temas olla ka neid pahesid, mida kristlus talle läbi pärispatu omistab.

Kuigi mitmed uurijad on maalil „Veenuse sünni“ näinud jumalannas vaimse ilu esindajat¹⁹⁷, on Plotinose filosoofia järgi kujutatud kombinatsiooni vaimsest ja maisest. Veenus kujutab küll jumalannat, kuid temasse on pandud sureliku naise häbitunnet. Tulemus on mõjutatud Botticelli enda usulistest tõekspidamistest ning tõlgendamisviisist. Botticelli kujutab kristlikku Veenust esimese naise eelkäijana.

¹⁹⁵ Encyclopedia Britannica, *Girolamo Savonarola* [<https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Savonarola>].

¹⁹⁶ Alston, *Botticelli*, 13.

¹⁹⁷ Vt Isabella Alston “*Botticelli*” (2014) lk 12–13 ja John Hendrix “*Platonic Architectonics*” (2004) lk 134–135.

4.5. Piero di Cosimo „Procrise surm“

Viimane analüüsitav maal on juba käsitletud kunstnik Piero di Cosimolt. Kunstnik kasutas kristliku temaatika kõrval oma töödes tihti antiikmütoloogiat ning kujutas maalidel alastust. Lisaks töös analüüsitavatele teostele kohtab naisalastust veel näiteks töödes „Mee avastamine“ (valminud aastatel 1505–1510), „Perseus vabastab Andromeeda“ (valminud umbes 1513. aastal) ja „Sileniuse hädad“ (valminud aastatel 1505–1510). Kuna sel kunstnikul on palju erinevaid antud töö teemaderingiga seotud maale, valisin tema maalide hulgast ka viimase analüüsi näite.

Maali analüüs:

Piero di Cosimo mütoloogiline maal on valminud umbes 1500. aastal. Maal on kantud puitpaneelile olivärvidega ning selle mõõtmed on 65 x 183 sentimeetrit. Maalile on antud erinevaid tõlgendusi. Kõige sagedamini nimetatakse maali pealkirjaga „Saatür leinamas nümfi“ või „Procrise surm“ (Lisa 6). Kuna kunstnik ei dateerinud ega pealkirjastanud oma töid, ei ole võimalik kindlaks teha, mis stseeni maalil täpselt kujutatud on, mistõttu esitan töös ainult levinumad tõlgendused.

Piero di Cosimo maal asub Londoni Rahvusgaleriis ning sealse kunstimuuseumi teadlased on nimetanud töö pealkirjaks „Saatür leinamas nümfi“, kuna puuduvad piisavad tõendid, et tegemist on mütoloogilise tegelase Procrisiga. Tegemist võib olla lihtsalt emotsionaalselt laetud väljamõeldud stseeniga, kuid ka Rahvusgalerii kodulehel mainitakse, et tegemist võib olla Ovidiuse teoses kirjeldatud looga.¹⁹⁸

Procris oli Ovidiuse¹⁹⁹ (43 eKr–17 pKr) „Metamorfoosides“ kirjeldatud tegelane. Tema tragöödia seisnes selles, et ta suri tahtmatult oma mehe Cephalose käe läbi. Teoses armub koidiku jumalanna Eos jahti pidavasse Cephalosesse ning kannab ta minema. Mees pole

¹⁹⁸ The National Gallery, *A Satyr mourning over a Nymph* [<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph>].

¹⁹⁹ Ovidius oli Vana-Rooma luuletaja, kelle peateoseks peetakse vanakreeka mütoloogial põhinevat kirjateost „Metamorfoosid“ (kirjutatud umbes 8. sajandil eKr).

sellega nõus ning soovib naasta oma naise Procrise juurde. Jumalanna lepib sellega, kuid istutab temasse kahtlusepisiku, et ta naine pole talle truu. Cephalos otsustab Procrise proovile panna ning muudab oma välimust. Võõrast mängides hakkab ta oma naist võrgutama, kes püsib oma mehele truu. Lõpuks hakkab tema kindlus aga vankuma ning sel hetkel paljastab Cephalos oma tõelise kuju. Häbistatud Procris põgeneb Artemise metsa. Artemis pole nõus Procrisele metsas varjupaika andma ning saadab ta minema. Kuna jumalanna tunneb siiski naisele kaasa, kingib ta talle truu koera, kes alati oma saaki jälitab ning oda, mis alati märki tabab. Paar lepib ära ning saab mõnda aega rahulikult elada, kuni Procriseni jõuab kuulujutt Cephalose truudusemurdmisest. Et tõde teada saada, jälitab ta meest metsa, kus viimane jahti peab. Mees peab Procrisi metsloomaks ning viskab tema poole Artemise kingitud oda ning tapab nii oma naise.²⁰⁰

Keskaegse kunsti peamine tellija oli kirik ning kunst, mida telliti, väljendas kristlikke väärtusi. Teemad võeti tihti Uuest ja Vanast Testamendist ning nende sõnum ja kujutatava stseeni moraal oli inimestele üldtuntud. Eelnevalt mainitud jõuka keskklassi tekkimisega hakati rohkem tellima ilmalikku kunsti, mis pidi demonstreerima omaniku jõukust ja sotsiaalset staatust. Maalidega kaunistati riidekirste, kappe ja seinu. Tavaline oli kinkida mütoloogiliste teemadega maale noorpaaridele abiellumise puhul. Sellised maalid pidid meenutama noortele ideaalseid kodanikuväärtusi ning õpetama moraalselt sobivate valikute tegemist. Kooselu alustades ümbritses vastabiellunuid peaaesjalikult magamistoas maalidega kaetud mööbel, mis valmistati spetsiaalselt nende jaoks.²⁰¹ See oli nagu Pildipiibel, kuid maalid erinesid kirikutes nähtavatest oma uudsete kompositsioonide ja tegelaste poolest.

Renessansis hakati moraalseid väärtusi kujutama läbi uute teemade. Piiblilood olid inimestele tuttavad ja tänu humanistlikule liikumisele hakkasid levima ka antiikmütoloogilised teosed. Samu kristlikke väärtusi sai hakata jutustama läbi uute lugude. „Procrise surm“ rõhutab nii inimlikke kui ka kristlikke väärtusi. Poolpaljas kaunis naine mõjub abituna ning äratab vaatajas kaastunnet. Juba vanakreeka eeposes „Ilias“²⁰²

²⁰⁰ Luke Roman, Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology* (New York: Infobase Publishing, 2010), 420.

²⁰¹ Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art*, 26–27.

²⁰² „Ilias“ on eepiline poem, mille autoriks peetakse Homerost ning mille peamine teema on Trooja sõda.

eristatakse surnud inimeste esteetilist külge – seal kirjeldatakse vana mehe surma kui midagi häbiväärset, kuid noor surnud mees on õilis ja ilus²⁰³. Kujutatud surnud kaunis noor naine on tugevama moraalse laenguga. Tema surm tundub ebaõiglasem, kuna suur osa tema elust jäi elamata. Procrise kõrval on näha hädas meeleolus leinavat saatürit²⁰⁴. Saatüre kujutati mütoloogias mänguliste ja lõbusate olenditena enamasti kahes stsenaariumis: bakhanaalidel²⁰⁵ lõbutsemas või nümfe²⁰⁶ võrgutamas.²⁰⁷ Seda tähenduslikum on muidu taltsutamata lõbusa olendi siiras meeleliigutus ja mure. Tähelepanuväärne on ka naise jalge juures kujutatud koer. Tegemist võib olla Artemise kingitud võluloomaga, kellele on siin pildil antud tõeliselt truud olemus. Stseeni moraal on kohane abiellunutele. See jutustab truuduse ja usaldusliku suhte tähtsusest. Samuti näitab see, et inimesed peavad olema teiste suhtes kaastundlikud. Plotinos rõhutab kõrgemate väärtuse tähtsust ilule lähemale jõudmiseks:

„Puhastatud hing saab ideeks, logoseks, täiesti kehatuks, vaimseks, kuuludes tervenisti jumaliku juurde, kust voolab ilu allikas ja kõik, mis on temaga sugulus. /.../ Seetõttu on õige öelda, et kui hing saab ilusaks ja heaks, on see Jumala sarnaseks muutumine, sest ilu ja oleva üks pool tuleb sealt. Või pigem, olev on ilu ja teine [, sellest erinev] olemisviis – inetus. See inetus ongi algne pahe. /.../ Ja tõesti, hing teeb ilusaks ka kehad, mille kohta nii öeldakse. Sest ta on jumalik, ja justkui osana ilust teeb ta ilusaks kõik, mida puudutab ja valitseb, niivõrd kui see on võimeline ilust osa võtma.“²⁰⁸

Maali moraalne sõnum viib inimest lähemale vaimsele ilule. Plotinos annab oma traktaatides kunstnikule võimu mõjutada ilu ja headuse kujutamist. Selles avaldub kunsti mõtte, mida on hiljem laiendanud paljud kunstiteoreetikud ja filosoofid. Olulise idee kunsti rollist esitas Jean-Baptiste Dubos²⁰⁹ (1670–1742). Oma teoses „Kriitilised peegeldused luulest ja maalikunstist“ (avaldatud esmakordselt 1719. aastal) arutles ta, et kunsti peamine eesmärk on imiteerida olukordi, mis inimestes reaktsioone tekitab.

²⁰³ Bonfante, „Nudity as a Costume in Classical Art“, 547–548.

²⁰⁴ Saatürid on mütoloogias mehe ja looma hübriidid. Neil on traditsiooniliselt mehe torso ning pea kuid kitsse või hobuse jalad.

²⁰⁵ Bakhanaal oli joomingutega pidustus veinijumal Bacchuse auks Vana-Roomas.

²⁰⁶ Nümf oli kreeka mütoloogias noore võluva naisena kujutatud loodusvaim.

²⁰⁷ Roman, Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, 432.

²⁰⁸ Plotinos, „Ilust“, 929–930.

²⁰⁹ Jean-Baptiste Dubos oli prantsuse diplomaat ja kirjanik, kes avaldas suurt mõju valgustusajastu esteetilisele mõtlemisele.

Need on küll sarnased päris olukordade jälgimisel tekkivate reaktsioonidega, kuid on märksa lühiajalisemad.²¹⁰ Dubos` arvates on kunstiteose esteetiline väärtus selles, kui võrd see suudab oma vaatajat mõjutada. Kunstiteosel kujutatud erineb oluliselt päriselulistest sündmustest. Vaataja saab neist teostest kätte moraalsed õppetunnid, kuid kogeb seda ilma ohutundeta. See on tee puhastumisele läbi negatiivsete kogemuste.²¹¹ Samasuguse moraalise kasvataja rolli annab kunstnikule Plotinos ning toonitab, et kunstis on oluline teose idee. See ei pea olema suur ja võib mõjutada ka väikse hulga:

„Ent kui üks ja sama idee, olgu ta väikses või suures, paneb vaataja hinge liikuma ja mõjutab seda ühesuguse jõuga, siis ei saa hulga suurusele ilu omistada. Tõend on ka see, et me ei näe asja ilu, kuni see on väljaspool meid, ta mõjutab siis, kui siseneb meisse. Aga ta siseneb silme kaudu üksnes ideena.“²¹²

Piero di Cosimo maalil on kujutatud vaimset ilu, mis jõuab vaatajani läbi moraalise tausta. Kunstnik peab kujutatavat täiust tõlgendama ja väljendama vaimset ilu kehalises, sest vaataja ei näe maalil inimese hinge ning tema tegusid ja motivatsioone, vaid ainult kunstniku maalitud märke sellest. See on kunstnikule tohutu vastutus ning ta kujutab ilu oma kultuuriruumi kohaselt. Selleks, et inimene märkaks kohe, et maalitud tegelane on täiuslik, peab tema ilu olema vaatajale loomulik ja mõistetav. Ilu saab kunstnik tavalistele inimestele vahendada, kuna on Plotinose filosoofia järgi kõrgemate tasanditega ühenduses:

„Ent see polnud kunstnikus seepärast, et tal on silmad ja käed, vaid et ta on kunstis osaline.

Niisiis on ilu kunstis palju kõrgem, sest mitte ilu, mis on kunstis, ei läinud kivisse – ta püsib iseeneses -, vaid miski muu, mis on pärit temast ja on madalam temast. /.../ Kui kunst teeb selle järgi, mis ta on ja mis tal on – teeb ta ilusaks vastavalt logosele, mille järgi ta teeb – siis on ta enam ja tõelisemalt ilus, sest tal on kunsti ilu, mis on ju suurem ja ilusam kui välistel

[asjadel].²¹³

²¹⁰ Tomáš Koblížek, *The Aesthetic Illusion in Literature and the Arts* (London: Bloomsbury Publishing, 2017), 8.

²¹¹ Joseph Harris, *Inventing the Spectator: Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 142–144.

²¹² Plotinos, „Vaimsest ilust“, 936.

²¹³ Samas, 934–935.

Kunstnik ei tee Plotinose järgi ilu materiaalist maailma kopeerides vaid saab inspiratsiooni kõrgemast allikast. Ta on ühenduses ilu enda allikaga ja seetõttu ilus osaline. Tema inspiratsiooni allikas on tugevam kui loodus, sest „iga esimene tegija peab iseeneses olema tugevam“²¹⁴.

Plotinose jaoks ei ole kunstnik imiteerija, vaid looja. Kunstnikule antakse tema filosoofias suurem vabadus, kuid samuti suurem kohustus. Piero di Cosimo „Procrise surma“ ülesanne on vaatajate moraalne kasvatamine. Plotinose filosoofia kajastub maalis nii antiigi eeskujul, mis väljendub teemavalikus kui ka läbi keskaegse kristliku kunsti, mis rõhub kunsti kasvatuslikule eesmärgile. Teose autor kasutas teose mõjuvuse suurendamiseks mütoloogiat põimituna kristlusesse.

²¹⁴ Plotinos, „Vaimsest ilust“, 935.

Kokkuvõte

Töö eesmärgiks oli kirjeldada renessansskunsti teket Firenzes. Samuti analüüsida selle väljendumist naisalastust kujutavas maalikunstis Plotinose filosoofia maise ja vaimse ilu kaudu. Töö visandas ülevaate alastuse kujutamise arenemisest renessansile eelnenud oluliste ajaperioodide käigus ning analüüsis valitud teoste näitel Plotinose mõtteid ilu teemal. Plotinose otsest mõju konkreetsetele kunstnikele pole tõendatud, nii pakub antud töö pigem mõttemängu alasti ideaalse kujutamiskaanoni võimalikust tekkeloost.

Esimeses peatükis käsitleti Plotinose tähtsust kristliku maailmapildi ning renessansskultuuri tekkimisel. Plotinose panust Platoni filosoofia tõlgendamisel on alati oluliseks peetud ning seda tõendab fakt, et kõik neoplatonistlikud filosoofid võtsid mingil määral osaks tema maailmaseletamise viisi. Otsene seos kristliku kultuuriga on varakristliku teoloogi Aurelius Augustinuse kaudu. Augustinus mängis olulist rolli kristliku temaatika kujunemisel ning Plotinose kirjutistel oli suur mõju tema filosoofiale. Renessansis andis Plotinose filosoofia kunstnikele vabaduse olla ise ilu tõlgendajaks ning töös näitasin, kuidas kunstnikud seda vabadust kasutasid ja sellega naisideaali vormisid.

Töös käsitletakse ajaloolise taustana kaht perioodi, mis renessansskunsti kujunemist kõige otsesemalt mõjutasid. Ajalooline taust algab umbes 8. sajandil eKr Antiik-Kreekas ning analüüsib alastuse võimalikke tekkepõhjuseid ning naisalastuse muutumist meesalastuse kõrval. Nii mees- kui naisalastus arenes koos soorollide muutumisega. Tsiiviliseeritud meeste alastus algas religioosse jumalate austamisena. Seejärel sai see osaks meelelahutuslikest sportmängudest ning viimaks märkis sõduri julgust võitluses. Naisalastus muutus samuti ajas järjest aktsepteeritumaks. Selle algus on religioossetes viljakuskujudes. Seejärel muutus meeste meelelahutusobjektiks ning Praxitelese Knidose Aphroditega muutus naisideaali väljenduseks.

Keskajal liikus fookus väliselt sisemisele. Kõige olulisemaks sai inimese side Jumalaga ning ettevalmistus surmajärgseks eluks. Nii ilmalik kui religioosne kunst pidid väljendama usulist pühendumust. Maalidel olid kasvatuslikud ja moraalselt suunavad

sõnumid. Taunitavaks muutusid erootilist alastust kujutavad teosed. See ei tähenda, et alastuse kujutamine täiesti ära kadus, kuid kõrgema ilu väljendusena seda ei käsitletud.

Lõpuks jõudis teoreetiline osa välja 15. sajandi Firenzesse. Analüüsisin olulisemaid põhjuseid, miks just see aeg ja koht sai renessansi hälliks ning kuidas kultuuri jõudis Plotinose filosoofia. Esiteks tõin välja humanismi, mis muutis inimeste mõtteviisi. Kuna Firenzes asutati esimene ülikool võrdlemisi hilja, ei suunanud kultuurielu teadurid ja professorid, vaid humanistlikud filosoofid ja kirjanikud. Humanistidel oli teine vaade haridusele ja ajaloole ning vaimustudes antiikfilosoofiast ja –kirjandusest pidasid nad end uue kõrgkultuuri loojateks, rajades nii teed üha suurenevale individualismile. Teiseks oluliseks teguriks oli Firenze kultuurimaastik ja Medicid. Plotinose filosoofia jõudmine Firenzesse oli otseselt seotud Cosimo Vanema ideega muuta Firenze Itaalia kultuuripealinnaks. Tema initsiatiivil ja toetusel loodi 1462. aastal Platoni Akadeemia ning hakati tõlkima ja uurima platonistide teoseid. Kolmandaks teguriks pean Marsilio Ficino tööd Platoni ja Plotinose kirjutiste tõlkimisel ning neoplatonismi levitamisel teiste kultuuritegelaste seas. Ficino pidas käsitletud filosoofide tõlkimist väga oluliseks. Ta nägi neis viisi, mille kaudu kristlust tõlgendada ja uuendada.

Maalide analüüsis lähtusin Plotinose ilufilosoofia peamistest mõtetest, eesmärgiga leida vaimse ja maise ilu ideede väljendusi. Simonetta Vespucci portrees väljendub Plotinose maailma terviklikkuse idee. Maal kannab endas nii vaimse kui ka maise ilu märke, kuid on pigem vaimse ilu väljendus. Naise portree on idee ja lohutus, see kajastab ilu, mis säilitab oma mõju ka pärast surma.

Masolino da Panicale Eeva ja Lorenzo di Credi Veenus on vaimse ilu sümbolid, mille poole püüelda. Nende puhul on riiete eemaldamine maise vara hülgamine, et tõusta puhtana kõrgema poole. Need renessansiaja ideaalsed ühendavad endas antiikmütoloogiast tuttava armastusjumalanna ning keskaegse Eeva kujutise üheks ideaalseks. See kujutis peab vaatajale meenutama kõrgemat ilu, mille poole püüelda.

Sandro Botticelli „Veenuse sündi” on peetud vaimse ilu esindajaks, kuid Plotinose ilufilosoofia järgi ta seda ei ole. Botticelli oli Veenuse kujutamisel liigselt mõjutatud keskaegsest mõtteviisist, mis pidas naist võrgutavaks pärispatu kandjaks. Plotinose järgi

oleks võinud jumalannat alasti ja loomulikuna kujutada, filosoof ei eristanud nais- ja meessoost jumalusi. Tema jaoks olid jumalad ühtmoodi täiuslikud, kuna nende vaim oli osa "ühest". Botticelli kujutab oma maalil Veenust häbeliku kaunitarina, kes varjab enda keha ning peidab ujedalt pilku. Kunstnik ei suutnud jumalanna kujutamisel loobuda keskaegsest mõttest, et naine on patune. Masolino da Panicale Eeva ning Lorenzo di Credi Veenus olid Plotinose vaimse iluga rohkem seotud kui Botticelli alasti Veenus.

Piero di Cosimo „Procrise surm“ on valitud töödest kõige enam seotud Plotinose vaimse iluga. See peegeldab, kuidas kunstnikul oli võim oma töödega suunata vaataja moraalselt arengut. Ilmalik kunst sai uued teemad antiikmütoloogiast, mis pidas oluliseks samu väärtusi mis kristlik kultuur. Mütoloogiliste maalide moraalsete sõnumite kaudu said kunstnikud kujutada ülevamaid printsiipe. Plotinose filosoofia andis kunstnikele kohustuse viia publik läbi maise ilu vaatamise lähemale vaimsele ilule.

Plotinose filosoofia jõudis renessansskunsti nii läbi antiikkultuuri uurimise kui ka keskaja kaudu. Need kultuuriruumid ei olnud käsitletud aspektides tegelikult nii erinevad, kui esmapilgul näib. Renessanss küll vastandas end tihti keskajale, kuid mõlemad ajastud väljendasid tihti samu mõtteid ja hindasid samu väärtusi. Nendes kultuuriruumides elanud isikud tegid seda lihtsalt erineval moel. Leian, et Marsilio Ficino ootus platonismile ja neoplatonismile kui kristluse uuendajatele oli õigustatud. Antiikmütoloogiate uurimine ja maalidel kujutamine ei toonud endaga kaasa paganlike jumalate kummardamist vaid kultuuride ühendamist. See tekitas silla, mis andis erinevatele teemadele ajastu-ülese sisu. Analüüsitud maalides väljendus selgelt Plotinose mõte, et Jumal võib kanda erinevaid nimesid, kuid kõrgema jõu idee on neis sama.

Summary

Depiction of female nudity in *Quattrocento* renaissance art through Plotinus`s philosophy of beauty and intelligible beauty

This research aims to offer a way of reconstructing the Italian renaissance through the philosophy of Plotinus. Its purpose is to analyze Plotinus` thoughts on beauty and intelligible beauty through the works of 15th century Florentine artist`s paintings that depict female nudity. The study also focuses on the alteration of nudity in art. This paper is divided in two major parts. First is the theoretical background that is important in understanding the influences that shaped the female beauty canon and the depiction of nudity. Here I focus on two major time-periods that I believe influenced the presentation of the naked female the most. These periods are Ancient Greece and the Middle Ages. The second half focuses on specific paintings that represent different beauty ideas of Plotinus. The time span of this research is quite extensive and thus does not aim to give a comprehensive overview, but rather bring out the main characteristics of the subject.

Plotinus was a philosopher who played great role in the development of the medieval and renaissance cultures. Although it may be difficult to pinpoint the exact aspects of the influence of his teachings, his role in interpreting Plato`s works and Platonism in the late antiquity is generally recognized. All Neoplatonists took example of Plotinus` philosophy and the main ideas of the "one". They also divided the reality of the world on the same bases. A direct link to Plotinus and western Christian culture is Aurelius Augustinus. Augustinus was a theologian and philosopher whose writings greatly influenced the development of Christianity. Plotinus`s philosophy was set as an example because his writings were more clear than those of Plato`s and Aristotle`s.

The next part of this research focuses on the development of nudity and more specifically female nudity in Ancient Greece and the Middle Ages. Firstly, the historical overview starts at prehistoric Greece approximately 8th century BC and comes to the point when Praxiteles creates his famous Aphrodite of Knidos. The Greeks were the first who achieved extraordinary craftsmanship in depicting human body in sculpture. This was in large part due to the multitude of wooden, bronze and marble sculptures that played a

specific role in their daily lives. This lifelike depiction of human body was something that inspired the artists later in the renaissance. Depicting male nudity changed with the development of ideals over time. Civilized nudity started as a religious practice that honored the gods. It then acquired a more amusing role when nudity started to play a role in athletic festivals. Finally men`s nudity marked a soldiers readiness to fight and displayed their physical strength.

Female nudity also became more customary over time. It progressed with the development of the different roles of women in Ancient Greek. The origins of female nudity in art can be found in religious fertility statues. Later, as the environment progressed depicting hetairai in art was for the amusement of men. The first three-dimensional monumental sculpture depicting a nude woman (by Praxiteles) states the emergence of the female nude. The Aphrodite of Knidos set example for the many nude goddess-figures that were yet to come. In the Middle Ages there was a shift that put the relationship between God and man as the main principle that regulated life. The religious and secular art had the task to demonstrate deep religious devotion. The nude figure did not disappear completely but it did not express the higher and divine quality of the female nude that we see in Ancient Greece and renaissance.

Next, I concentrated on the factors that made it possible for Plotinus philosophy to influence renaissance culture in Florence. Florence is considered the cradle of the renaissance and my aim here is to analyze the reasons. A significant role was played by the humanistic movement, which established a new way of thinking of the world and changed the individual`s relation to God. This was achieved by studying ancient texts. The fact that Florence did not have an university before 1349 plays a significant role, the culture of this Italian town was set by the lead of the humanistic writers and philosophers.

Another factor contributing to the cultural blossoming of Florence was the Medici family. The Medicis were a wealthy family that supported the arts by patronage. They ruled the city and were loved by its citizens. Cosimo de' Medici Elder wanted to make Florence the spiritual center of Italy. He recognized the right person to fulfill his ambition in Marsilio Ficino. Cosimo sensed young Ficono`s passion for philosophy, especially Platonism. Medici made it possible for Ficino to study the Greek language, gifted him with a house

and a set of Plato's works. That house later became the gathering place of the Platonic Academy in Florence (Neoplatonic Florentine Academy). This was a discussion group for people interested in Plato. Ficino considered his works in translating Plato and Plotinus as very important. He saw these philosophies as a way to renew Christianity.

The wealth of merchants grew and the new upper middle class wanted to show their wealth by purchasing suitable pieces of art for their homes. This had to be something different from what they saw in churches and mythological themes were suitable for achieving this. The success of an artist depended on his or her fame and skill, which was connected to their openness towards innovation. New themes in art granted a suitable outlet for artists to use new techniques.

The next part focuses on case studies. The paintings selected are from *Quattrocento* Florentine artists that used female nudity in their works. The works have been analyzed in accordance with Plotinus' philosophical thoughts on beauty. Every analysis concentrates on Plotinus' major ideas and uses one or two paintings as examples.

The first painting is from Piero di Cosimo and is called „*The portrait of Simonetta Vespucci*“. This is not just a picture of a beautiful young woman. Renaissance portraits were layered masterpieces that enfolded information about the family and community of the portrayed subject. It is not a mere likeness of the woman, she is more an idealized beauty who is molded by the beauty standards of her time. It is suggested that the young woman was dead when the portrait was painted. This would mean that she is also a depiction of ephemeral beauty. Her tragic destiny helped to accept the tragic deaths of many people in that time. The painting is guided by Plotinus's thought that everything is from “one” and all aspects of life are equally beautiful and worth celebrating.

The second idea is analyzed through Masolino da Panicale's “*Temptation*” and Lorenzo di Credi's “*Venus*”. Here the figures are symbols of women. “*Temptation*” is a dream-like scene of Adam and Eve. Eve is shown as a very confident woman comfortable in her nakedness. Lorenzo di Credi's *Venus* also shows a positive and warm goddess who is depicted more as an idealized woman than a goddess. These paintings can be examined as symbols. Plotinus thought that a picture was a more suitable representation of an idea

than words. These paintings showed that the idealized nude depicted in the Renaissance was not a sign of paganism but a manifestation of an idea of women through different time periods and cultures.

The third analysis focuses on Sandro Botticelli's "*The birth of Venus*" and "*Primavera*". These paintings have been seen as the two sides of the goddess of love (Plato's *Aphrodite Urania* and *Aphrodite Pandemos*). *Aphrodite Urania* is supposed to be represented by "*The birth of Venus*" and *Aphrodite Pandemos* by "*Primavera*". These match with Plotinus' ideas of earthly and heavenly beauty. But although the nude Venus is a gorgeous depiction of a divine woman she is still depicted as a woman rather than a goddess. Her shy *Venus Pudica* pose makes her the forerunner of Eve, the carrier of the original sin. The artist maybe tried to depict an intelligible and transcendental beauty but mixed in the worldly associations of women from the Middle Ages and thus was not the depiction of intelligible beauty of Plotinus.

The last analysis focuses on Piero di Cosimo's mythological painting "*The Death of Procris*". The theme of the painting is supposedly from Ovid's "*The Metamorphosis*" and tells a story of a young woman's accidental death by her husband's javelin. The artist has here used his power to morally educate the viewers. The message carries with the values of Christian religious art but through a mythological subject. It depicts Plotinus's meaning that higher beauty can be achieved through good deeds and moral growth.

The philosophy of Plotinus reached the Italian renaissance through Antiquity and the Middle Ages. These cultures were not as different as one may think and carried the same values. Renaissance often contrasted its principles with those of the Middle Ages, but on a larger scale they valued similar things. Both cultures saw art as a way to teach the viewers moral lessons that could help them differentiate right from wrong. Marsilio Ficino was right, when he thought that Plato's and Plotinus's works could renew Christianity because these helped to see the belief systems cross-cultural values.

Kirjandus

Teosed

- **Alston**, Isabella, *Botticelli* (Charlotte: TAJ Books International, 2014).
- **Blundell**, Sue, *Women in Ancient Greece* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).
- **Bussagli**, Marco; **Fossi**, Gloria; **Reiche**, Mattia, *Italian Art. Painting, Sculpture, Architecture from the Origins to the Present Day* (Prato: Giunti Editore, 2004).
- **Carmichael**, Ann G., *Plague and the Poor in Renaissance Florence* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
- **Clark**, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Princeton: Princeton University Press, 2015).
- **Emilsson**, Eyjólfur K., *Plotinus* (Oxon, New York: Taylor & Francis, 2017).
- **Finney**, Paul C., *The Invisible God: The Earliest Christians on Art* (New York: Oxford University Press, 1994).
- **Geronimus**, Dennis., *Piero Di Cosimo: Visions Beautiful and Strange* (New Haven: Yale University Press, 2006).
- **Gregorios**, Paulos, *Neoplatonism and Indian Philosophy* (Albany: SUNY Press, 2002).
- **Harris**, Joseph, *Inventing the Spectator: Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- **Hartt**, Frederick, *History Of Italian Renaissance Art Painting, Sculpture, Architecture* (London: Laurence King Publishing Ltd, 2011).
- **Havelock**, Christine M., *The Aphrodite of Knidos and her successors : a historical review of the female nude in Greek art* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 2007).
- **Horsburgh**, Edward L., *St. Lorenzo the Magnificent, and Florence in her golden age* (London: London Methuen, 1908).
- **Imperato**, Robert, *Early and Medieval Christian Spirituality* (Lanham: University Press of America, 2002).

- **Inge**, William R., *The Philosophy of Plotinus: The Gifford Lectures at St. Andrews, 1917-1918* (Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2003).
- **Johnson**, Geraldine A., *Renaissance Art: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2005).
- **Joost-Gaugier**, Christiane L., *Italian Renaissance Art: Understanding Its Meaning* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2013).
- **Koblížek**, Tomáš, *The Aesthetic Illusion in Literature and the Arts* (London: Bloomsbury Publishing, 2017).
- **Legrand**, Gérard, *Renaissance Art* (London: Chambers, 2004).
- **Lenardon**, Robert J.; **Morford**, Mark P. O., *Classical Mythology: Sixth Edition* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- **Lindquist**, Sherry C. M., *The Meanings of Nudity in Medieval Art* (Farnham: Ashgate Publishing, Ltd, 2012).
- **Malaguzzi**, Silvia, *Botticelli*. (Prado: Giunti Editore, 2004.)
- **Nauert**, Charles G., *Humanism and the Culture of Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- **Nees**, Lawrence, *Early Medieval Art* (New York: Oxford University Press, 2002).
- **Pagels**, Elaine, *Adam, Eve, and the Serpent: Sex and Politics in Early Christianity* (New York: First Vintage Books Edition, 1989).
- **Panofsky**, Erwin, *Renaissance And Renascences In Western Art* (New York: Routledge, 2018).
- **Platon**, *Pidusöök. Sokratese apoloogia* (Tallinn: Eesti Raamat, 1985).
- **Roman**, Luke; **Roman**, Monica, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology* (New York: Infobase Publishing, 2010).
- **Russell**, Bertrand, *History of Western Philosophy* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1961).
- **Schneider**, Norbert, *The art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420–1670* (Köln: Taschen, 2002).

- **Sigurdson**, Ola, *Heavenly Bodies: Incarnation, the Gaze, and Embodiment in Christian Theology* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2016).
- **Spivey**, Nigel, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings* (London: Thames and Hudson, 1997).
- **Stamatellos**, Giannis, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads* (Albany: SUNY Press, 2012).
- **Zuffi**, Stefano, *European Art of the Fifteenth Century* (Los Angeles: Getty Publications, 2005).
- **Tinagli**, Paola, *Women in Italian Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997).
- **Vasari**, Giorgio, *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects: 3. köide* (London: H. G. Bohn, 1851).
- **Wace**, Henry, *A Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D., with an Account of the Principal Sects and Heresies* (Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1999).

Artiklid ja esseed

- **Armstrong**, Hilary, A., „Plotinose õpetus“, *Akadeemia* 5 (1993), (Tartu: Greif, 1993).
- **Bonfante**, Larissa, „Nudity as a Costume in Classical Art“, *American Journal of Archaeology* 93. 4 (1989), (Boston: Archaeological Institute of America, 1989).
- **Filipczak**, Zirka Z., „Poses and Passions: Mona Lisa`s „Closely Folded“ Hands“. *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).
- **Hankins**, James, „Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), (London: The Warburg Institute, 1990).
- **Kristeller**, Paul O., „The Platonic Academy of Florence“, *Renaissance News* 14. 3 (1961), (Chicago: The University of Chicago Press, 1961).
- **Lepajõe**, Marju, „Plotinose demonoloogias“, *Mäetagused* 8 (1998), (Tartu : EKM Teaduskirjastus, 1998).

- **Lepajõe**, Marju, „Selget, lihsat, puhast: Plotinosest ja tema tõlkimisest“, *Akadeemia* 5 (1993), (Tartu: Greif, 1993).
- **Monfasani**, John, „The Greeks and Renaissance Humanism“, *Humanism in Fifteenth-Century Europe* (Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2012).
- **Panofsky**, Erwin, „Renaissance and Renascences“, *The Kenyon Review* 6. 2 (1944), (Gambier: The Kenyon Review, 1944).
- **Plotinos**, „Ilust“, *Akadeemia* 5 (1993), (Tartu: Greif, 1993).
- **Plotinos**, „Vaimsest ilust“, *Akadeemia* 5 (1993), (Tartu: Greif, 1993).
- **Shalev-Eyni**, Sarit, „Purity and Impurity: The Naked Woman Bathing in Jewish and Christian Art“, *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher* (Leiden: Brill, 2009).
- **Saffrey**, Henri D., „Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus“, *Renaissance Quarterly* 49. 3 (1996) (Chicago: The University of Chicago Press, 1996).

Internetileheküljed

- **Cuozzo**, Nicholas J., *The Florentine House of Medici (1389–1743): Politics, patronage, and the use of cultural heritage in shaping the renaissance*, magistrtritöö (New Brunswick: New Brunswick Rutgers, 2015), [https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/47346/PDF/1/play/]. 30.03.2019.
- **Encyclopedia Britannica**, *Giorgio Vasari* [https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari]. 1.05. 2019.
- **Encyclopedia Britannica**, *Girolamo Savonarola* [https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Savonarola]. 25. 04. 2019.
- **Encyclopedia Britannica**, *Masolino* [https://www.britannica.com/biography/Masolino]. 4.04.2019.
- **Encyclopedia Britannica**, *Sandro Botticelli* [https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli]. 12.04.2019.
- **Hardy**, Brittany S., *Botticelli's Birth of Venus, Primavera, and the Classical Tradition: A Study in the Reception of Venus in Quattrocento Florence*,

teadustöö (Jackson: Millsaps College, 2017),

[https://www.academia.edu/34384774/Botticellis_Birth_of_Venus_Primavera_and_the_Classical_Tradition_A_Study_in_the_Reception_of_Venus_in_Quattrocento_Florence]. 1.05.2019.

- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Lorenzo di Credi „Venus“***
[https://www.wga.hu/html_m/l/lorenzo/credi/venus.html]. 6.04.2019.
- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Masaccio „The Expulsion from the Garden of Eden“*** [<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/m/masaccio/brancacc/expulsio/expuls.html&find=expulsion>]. 6.04.2019.
- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Masolino da Panicale: Biography***
[<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/masolino/brancacc/>]. 4.04.2019.
- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Masolino da Paicale „The temptation“***
[<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/masolino/brancacc/temptat.html>]. 6.04.2019.
- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Piero Di Cosimo: Biography***
[https://www.wga.hu/bio_m/p/piero_co/biograph.html]. 1.04.2019
- **Krén, Emil; Marx, Daniel, *Piero di Cosimo „Portrait of Simonetta Vespucci“***
[https://www.wga.hu/html_m/p/piero_co/z_other/vespucci.html]. 3.04.2019.
- **Kren, E.; Marx, D, *Sandro Botticelli „The Birth of Venus“***
[<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>]. 12.04.2019.
- **Sorabella, Jean, „The Nude in the Middle Ages and the Renaissance“, *In Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), [https://www.metmuseum.org/TOAH/HD/numr/hd_numr.htm]. 23.03.2019.**
- **Sorabella, Jean, „Venetian Color and Florentine Design“, *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), [http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm]. 7.04.2019.**

- **The National Gallery**, *A Satyr mourning over a Nymph*
[<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph>]. 28.04.2019.
- **Virtual Uffizi Gallery**, *Lorenzo di Credi*
[<https://www.virtualuffizi.com/lorenzo-di-credi.html>]. 6.04.2019.

Lisad



Lisa 1. Piero di Cosimo „Simonetta Vespucci portree“, u 1480, Musée Condé, Chantilly. Web Gallery of Art

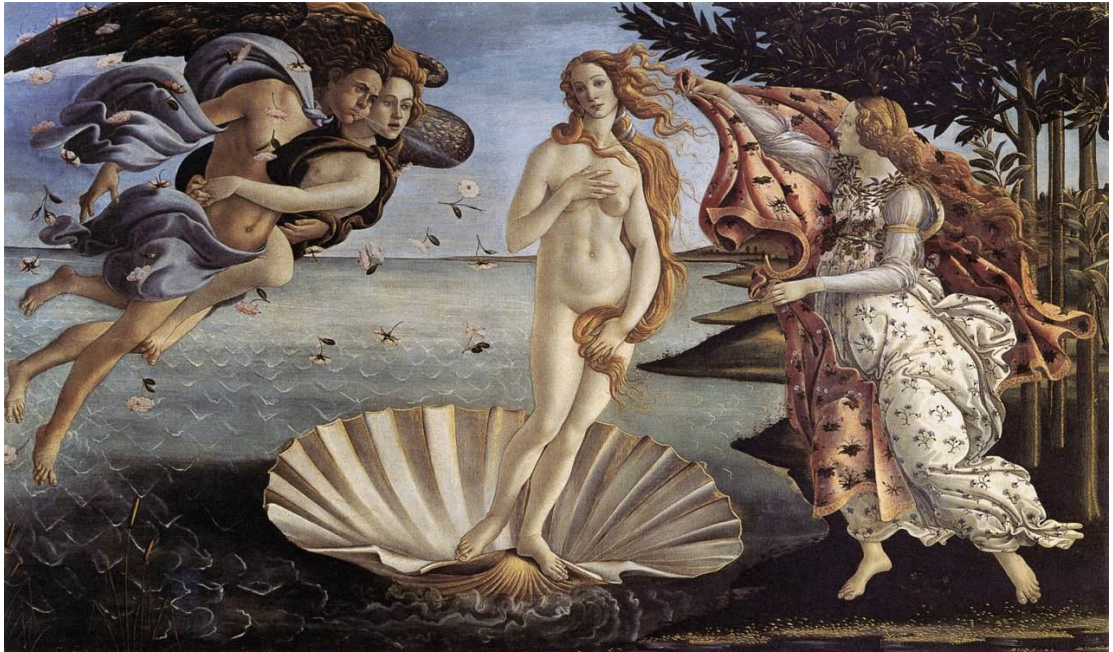
[https://www.wga.hu/html_m/p/piero_co/z_other/vespucci.html].



Lisa 2. Masolino da Panicale „Kiusatus“, 1426–1427, Brancacci kabel, Santa Maria del Carmine, Firenze. Web Gallery of Art [<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/masolino/brancacc/temptat.html>].



Lisa 3. Lorenzo di Credi „Veenus“, 1493–1494, Galleria degli Uffizi, Firenze. Web Gallery of Art [<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/l/lorenzo/credi/venus.html&find=venus>].



Lisa 4. Sandro Botticelli „Veenuse sünd“, u 1485, Galleria degli Uffizi, Firenze. Web Gallery of Art [<https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>].



Lisa 5. Sandro Botticelli „Primavera“, u 1482, Galleria degli Uffizi, Firenze. Web Gallery of Art [<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/5allegor/10primav.html>].



Lisa 6. Piero di Cosimo „Procris surm“, u 1500, National Gallery, London. Web Gallery of Art [https://www.wga.hu/html_m/p/piero_co/allegory/procris.html].

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Triinu Suumann,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Plotinose maine ja vaimne ilu Firenze Quattrocento ajastu naisalastust kujutavas kunstis“,

mille juhendajad on Krista Andreson ja Juhan Maiste,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Triinu Suumann

05.05.2019