



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Damla Tokat

Italian renessanssin mahdolliset vaikutukset moderniin taiteeseen ja sinisen värin käytön yleistymiseen Euroopassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Opinnäytetyö

22.4.2020

Tekijä Otsikko	Damla Tokat Italian renessanssin mahdolliset vaikutukset moderniin taiteeseen ja sinisen värin käytön yleistymiseen Euroopassa
Sivumäärä Aika	24 sivua + 1 liite 22.4.2020
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Viestinnän koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Graafinen suunnittelu
Ohjaaja	Tuntiopettaja Raisa Omaheimo
<p>Sininen on maailman yleisin lempiväri ja suosittu väri esimerkiksi 1800- ja 1900-lukujen modernissa taiteessa Euroopassa. Ennen Italian renessanssia sinistä ei esiintynyt Euroopan taiteessa juuri ollenkaan. Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää, onko Italian renessanssi vaikuttanut moderniin taiteeseen ja sinisen värin käytön yleistymiseen Euroopassa.</p> <p>Lähteinä työssä on käytetty tutkimuskysymykseen liittyviä kirjoja, artikkeleita, dokumenttielokuvia ja videoita. Koska työssä oli tarkoitus käyttää myös paljon havainnollistavaa kuva-aineistoa italialaisesta myöhäiskeskiaika- ja renessanssi-taiteesta, matka Milanon, Firenzen ja Venetsian kaupunkeihin Italiaan koettiin tarpeelliseksi. Kyseinen matka tapahtui syyskuussa 2019, ja sen aikana otettujen valokuvien lisäksi havainnollistavana aineistona opinnäytetyössä toimivat tekijän ottamat valokuvat aikaisemmilta, opinnäytetyöhön liittymättömiltä matkoilta Italiaan vuosina 2017–2019.</p> <p>Opinnäytetyössä käytetystä lähteistöstä ja sen pohjalta tehdyistä johtopäätöksistä ilmeni, että Italian renessanssilla on mahdollisesti ollut vaikutusta modernin taiteen eri osa-alueisiin, kuten öljyväri-, muotokuva- ja omakuvamaalaukseen, lineaarisen perspektiivin hyödyntämiseen sekä sinisen värin käytön yleistymiseen. Työssä avataan tarkemmin, kuinka mahdolliset vaikutukset tulevat esiin edellämainituissa osa-alueissa. Johtopäätösten teossa eniten painoarvoa oli renessanssin aikana kirjoitetuilla historiallisilla lähteillä ja maalatuilla taideteoksilla.</p> <p>On toivottavaa, että tämän opinnäytetyön lukeminen auttaisi 2000-luvun luovia aloja opiskelevia tai niillä työskenteleviä ihmisiä, kuten kuvataiteilijoita ja graafisia suunnittelijoita ymmärtämään taidehistoriaa paremmin ja arvostamaan sitä enemmän.</p>	
Avainsanat	renessanssi, sininen, taidehistoria, väri

Author Title	Damla Tokat The Possible Influences of the Italian Renaissance on Modern Art and the Increase of Usage of the Color Blue
Number of Pages Date	24 pages + 1 appendix 22 April 2020
Degree	Bachelor of Arts and Culture
Degree Programme	Media
Specialisation option	Graphic Design
Instructor	Raisa Omaheimo, Lecturer
<p>Blue is the most common favorite color in the world, and it was a popular color in, for example, 19th and 20th century modern art in Europe. Before the Italian Renaissance, blue was a rare sight in European art. The objective of this thesis is to determine whether the Italian Renaissance has influenced modern art and the increase of usage of the color blue in Europe.</p> <p>In this thesis, a variety of books, articles, documentaries and videos related to the research question were used as references. Since also a great deal of photographs of Italian Late Medieval and Renaissance art were intended to be used as demonstration material, a trip to the cities of Milan, Florence and Venice was deemed necessary. The trip in question took place in September 2019 and, in addition to the photographs taken during it, photographs from separate travels to Italy between 2017 and 2019 were also used as material.</p> <p>From the reference material, it could be concluded that it is possible that the Italian Renaissance has influenced various aspects of European modern art such as oil painting, portraiture and self-portraiture, utilization of the linear perspective and increase in the usage of the color blue. The conclusion was made based on historical accounts written and artworks created during the Renaissance and by comparing them to modern art today. This thesis will expound as to how these effects can be observed in the aforementioned aspects.</p> <p>It is desirable that reading this thesis would help the 21st century creative section workers, such as artists and graphic designers, to better understand art history and to appreciate it more.</p>	
Keywords	art history, blue, color, renaissance

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Renessanssi käsitteenä	3
2.1 Öljyvärit ja naturalismi	4
2.2 Lineaarinen perspektiivi	5
3 Sininen käsitteenä	7
3.1 Värinäkö ja kielitiede	7
3.2 Lapis lazuli ja ultramariini	8
3.3 Sinisen nousu Euroopassa	10
4 Synteettiset siniset	12
4.1 Preussinsininen	12
4.2 Ranskalainen ultramariini	13
5 Sininen Euroopan modernissa taiteessa	14
5.1 Vincent van Gogh	14
5.2 Pablo Picasso	15
5.3 Yves Klein	16
5.4 Nykytilanne	17
6 Yhteenveto	18
Lähteet	20
Liitteet	
Liite 1	

1 Johdanto

Rohkenen väittää, ettei maailmassa ole tänä päivänä ainuttakaan taiteilijaa, joka ei Italian renessanssista kykenisi nimeämään edes jotain, oli se sitten muutama aikakaudella vaikuttanut henkilö, jokunen maalaus, yksi, ehkä kaksi veistosta tai vaikka jokin rakennus. Otan askeleen pidemmälle ja väitän, ettei löydy taiteilijaa, jonka tuotantoon ei renessanssi olisi jollakin tavalla vaikuttanut. Jos on esimerkiksi koskaan maalannut itsestään omakuvan, on tietämättään jatkanut perinnettä, joka on lähtöisin renessanssista. Jos on soveltanut töissään lineaarista perspektiiviä tai tutkinut ihmiskehon anatomiaa ikuistaakseen mallinsa sopusuhtaisemmassa mittakaavassa ja luonnollisemman näköisessä asennossa, on hyödyntänyt tekniikoita, jotka juontavat juurensa renessanssiin. Jos on koskaan käyttänyt sinistä väriä, on kyseessä ilmiö, joka yleistyi nimen omaan renessanssin ansiosta.

Tätä väittämää tukemaan tähtään opinnäytetyölläni. Se pitää sisällään koosteen mahdollisista vaikutuksista ja vaikutteista, joita Euroopan renessanssitaiteella on saattanut olla moderniin taiteeseen ja nykypäivän graafiseen suunnitteluun. Keskityn lähinnä Italian varhaisrenessanssiajan taiteeseen, mutta kosketan myös sen myöhäisrenessanssia ja muun Euroopan tapahtumia, joskaan en yhtä laajassa mittakaavassa. Pitääkseni tutkielmani aihealueen suhteellisen suppeana perehdyn suurimmaksi osaksi vain yhteen yllä mainitsemistani renessanssipiirteistä: sinisen värin taipaleeseen läpi Italian renessanssin ja Euroopan modernin taiteen sydämeen, täysin tuntemattomasta kaikin tunnetuimmaksi.

Italian renessanssiaikakausi voidaan karheasti jakaa kahteen jaksoon, varhaisrenessanssiin ja myöhäisrenessanssiin. Avaan aluksi hiukan taustaa näistä kahdesta ja niiden ajallisista ja kulttuurillisista eroista, jotta lukija tietää, mitä tarkalleen ottaen tarkoitan näistä kahdesta kirjoittaessani. Lisäksi pohdin sinistä käsitteenä, sen suhdetta muihin väreihin ja sitä, kuinka kieli ja kulttuuri vaikuttavat ihmisen tapaan luokitella värejä, vaikka ihmissilmä kykeneekin vastaanottamaan kaikkia valon aaltopituuksia etnisestä taustasta riippumatta täysin samalla tavalla lukuun ottamatta yksilöllisiä värisokeuspauksia (Dwyer & Stanton 1975).

Italian varhaisrenessanssi yleensä ajoitetaan 1300-luvun alun ja 1400-luvun lopun väliin, ja myöhäisrenessanssi 1500-luvulle. Näitä kahta määritelmää käytän itse tässä opinnäytetyössä, ja täten keskityn enimmäkseen pelkästään kyseisille vuosille ajoitettuun tapahtumiin, ihmisiin ja teoksiin.

Tätä opinnäytetyötä ja samasta aiheesta aiemmin kirjoittamaani pienoistutkielmaa varten matkustin Italiaan keräämään aineistoa syyskuussa 2019. Matkani aikana kiersin kolmessa itselleni ennestään tutussa kaupungissa: Milanossa, Firenzessä ja Venetsiassa. Ennen aineistonkeruumatkaani olen asunut Milanossa vaihto-opiskelijana lukuvuoden 2018-2019 ja vierailut Firenzen ja Venetsian lisäksi muun muassa Vincin kaupungissa vuonna 2017. Näiltä ajoilta ottamiani valokuvia ja muuta saamaani materiaalia aion myös hyödyntää opinnäytetyöni aineistona. Kaikki tässä työssä käytetyt valokuvat ovat itse ottamiani ja ne löytyvät tekstin lopusta Liitteestä 1.

2 Renessanssi käsitteenä

Sana "renessanssi" tulee vanhahtavasta italian kielen sanasta "rinascita", joka tarkoittaa jälleensyntymistä. Nykyään se on tuttu lukuisissa kielissä ympäri maailmaa, mutta ensimmäisen kerran sitä käytti kuvauksena tästä kyseisestä aikakaudesta italialainen maalari, arkkitehti, kirjoittaja ja historioitsija Giorgio Vasari (1511–1574) kirjassaan *Taiteilijaelämäkertoja*, jonka hän julkaisi alun perin vuonna 1550, ja laajennettuna vielä toistamiseen kahdeksantoista vuotta myöhemmin. Teos oli ensimmäinen ja pitkään myös ainokainen laatujaan, mikä tekee siitä entistä merkittävämmän ja arvokkaamman tiedontarjoajan Italian renessanssista. Aina esikoisjulkaisustaan lähtien tähän päivään asti Taiteilijaelämäkerrat on toiminut taidehistorioitsijoille yhtenä maailman yleisimmistä, ellei jopa yleisimpänä lähteenä Italian varhaisrenessanssin ja renessanssin ajan taiteilijoiden elämien ja töiden ymmärtämisessä (Januszczyk 2016). Mikä tekee kirjasta itsellenikin tärkeän lähteen omassa tutkimustyössäni on paitsi sen kattavuus, myös julkaisuajankohta. Vaikka Vasari syntyi ja eli kauan varhaisrenessanssin jälkeen ja suhteellisen myöhään koko renessanssin aikakauteen nähden, on vuoden 1568 laitoksessa tietoa aina 1000-luvulta lähtien ainakin 294 taiteilijasta, mukaan lukien Vasarista itsestään (Vasari 1568). Heistä taasen vähintään 168, toisin sanoen yli puolet, oli elossa vielä Vasarinkin elinaikana, 73 vuoden 1550 laitoksen ja 44 vuoden 1568 laitoksen julkaisun aikaan. Kolmattakymmentä taiteilijaa oli jopa Vasaria nuorempia ja eli vuosikymmeniä hänen jälkeensä.

Täytyy kuitenkin ottaa huomioon Vasarin ottamat luovat vapaudet kirjaa kirjoittaessaan. Historiantutkimus ei ollut ehtinyt kehittyä erityisen perusteelliseksi vielä hänen elinaikanaan, ja nimen omaan taidehistoriantutkimus otti Vasarin teoksen myötä vasta ensiaskeleensa. Siksi hän paikka paikoin kuvailikin renessanssin syntyä omien mielipiteidensä siivittämänä Taiteilijaelämäkertojen molemmissa laitoksissa. Vuoden 1550 johdannossaan Vasari ylistää muinaisia Kreikan ja Rooman valtakuntia, joita hän piti sivilisaation korkeimpina ilmentyminä. Näiden kahden hienoimpien saavutusten hän väittää tuhoutuneen pohjoiseurooppalaisten, nykyisen Saksan alueella asuneiden "barbaarien" toimesta, kun goottilainen rakennustyyli alkoi saada jalansijaa arkkitehtuurissa. Sen myötä joutui Vasarin väittämän mukaan unohduksiin kaikki se kauneus ja edistys, joka myöhemmin nousi taas renessanssin avulla esille (Vasari 1550, 37–39). Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa, sillä pohjoiseurooppalaiset ja eteläeurooppalaiset kulttuurit ja taidesuuntaukset elivät omaa elämäänsä rinnakkain vuosisadasta toiseen (Januszczyk 2012). Kerron vielä myöhemmin, mitä Vasaria uudemmat historianlähteet sanovat renessanssin synnystä, ja pohdin sen roolia nykypäivän kuvataiteessa ja graafisessa suunnittelussa.

2.1 Öljyvärit ja naturalismi

Yksi Euroopan renessanssin suurista lahjoista tulevaisuuden taidemaailmalle olivat öljyvärit. Ennen niitä maanosan yleisin työskentelytekniikka oli temperamaalaus, jossa väripigmentti sekoitettiin kananmunan kanssa (Januszczyk 2016). Taiteilijaelämäertojen uudemmassa painoksessaan Vasari väitti flaamilaisen taidemaalarin Jan van Eyckin (1390–1441) keksineen öljyvärit vuonna 1510 (Vasari 1550, 87), mutta tämä ei ker- ta kaikkiaan pidä paikkaansa, van Eyck kun oli siinä vaiheessa ollut kuolleen jo 70 vuotta. Mitä öljyväriin tulee, ne tunnettiin Lähi-idässä jo 600-luvulla buddhalaisessa taiteessa. Vasta 800 vuotta myöhemmin öljymaalaus yleistyi Euroopassa, ensin pohjois- sessa ja jälkikäteen leviten Italiaankin (Januszczyk 2016), missä paikalliset kuvataiteili- jat ottivat sen alkujaan hitaasti vastaan. Lopulta tekniikka kuitenkin syrjäytti suosiossa niin tempera- kuin freskomaalauksenkin (Artyfactory 2020).

Mainittakoon silti van Eyckiä nykyään yhä ylistettävän laajalti eurooppalaisen öljymaa- lauksen edelläkävijänä. Hän omaksui uuden, maanosassaan vielä tuntemattoman tek- niikan käyttöönsä, täydellisti sen ja tuotti lukemattomien yksityiskohtien täyttämiä taulu- ja ennennäkemättömistä kohtauksista ja asetelmista, jotka inspiroivat hänen aikalaisia maanmiehiäänkin. Kuten aikaisemmin mainitsin, lähti eteläeurooppalaisten taiteilijoiden mielikuvitus laukkaamaan nimenomaan flaamilaisen varhaisrenessanssitaiteen ansios- ta (Januszczyk 2016). Öljyväreiden avulla kyettiin kuvaamaan esineitä, asioita, luontoa ja ihmisiä aivan uudella tavalla niiden ainutlaatuisen ominaisuuksien kuten hitaan kuivumisen, sulavan sekoittuvuuden ja voimakkaan peittävyuden ansiosta. Ne mahdol- listivat italialaisen yleisneron, Leonardo da Vincin (1452–1519) keksimän mullistavan, ohuelti kerros kerrokselta tapahtuvan sfumato- eli valohämymaalaustekniikan viemään muotokuvamaalauksen realistisemmän näköiseen suuntaan, mihin vanhemmat tekni- kat kuten tempera ja fresko eivät kyenneet (Artyfactory 2020).

Öljymaalauksen yleistymisellä Euroopassa on oma panoksensa myös sinisen matkas- sa läpi maanosamme taiteen. Se loi teoksessa käytetyille väreille mahdollisuuden kes- tää kauemmin puhtaasti sellaisina, joiksi taiteilija oli ne tarkoittanut ilman temperamaa- lauksessa käytettävän kananmunankeltuaisen aiheuttamia vääristymiä ja pilaantumista tai freskojen kärsimiä säävaurioita. Avaan tätä aihetta tarkemmin vielä tulevais- sa.

Leonardon uusi luonnonmukaisempi maalaustyyli levisi nopeasti etenkin Firenzessä vaikuttavien taiteilijoiden keskuudessa. Kuuluisimpana esimerkkinä tästä toiminevat alun perin Urbinosta kotoisin olevan Raffaello Sanzion (1583–1520) sfumatolla luodut muotokuvat ja Madonna-aiheiset taulut (kuva 01, kuva 02). Tältä aikakaudelta lähtien

löytyy Italian taidemuseoista runsaat kokoelmat öljyväreillä puukehikkoisille kankaille maalattuja tauluja, jotka kuvastavat anatomisesti oikeaoppisia ihmis- ja eläinhahmoja ja joita maalatessa on apuna selkeästi käytetty eläviä malleja, mistä ei vanhoissa keskiaikaisissa puupaneeli-ikoneissa ole tietoaakaan. Erot ovat häkellyttävän räikeitä ja mainiosti vertailtavissa esimerkiksi Firenzen Galleria degli Uffizissa, missä taulut on aseteltu vuosisadoittain omiin saleihinsa kronologisessa järjestyksessä (kuva 03, kuva 04, kuva 05).

Vaikka kristilliset aiheet pysyivätkin pinnalla ja hallitsivat kuvataidetta koko renessanssin läpi, sai muotokuvamaalauksen suosion nousu niin ikään alkunsa renessanssista, sillä renessanssikauden merkittävimpiin piirteisiin kuului individualismi eli jokaisen ihmisen yksilöllisyyden korostaminen (Encyclopædia Britannica 2009). Siksi ei olekaan yllättävää, että mitä pidemmälle renessanssin vuosikymmenet etenivät, sitä näkyvämmiin sekulaariset taideteokset kuten henkilömuotokuvat ja historialliset tapahtumamaalaukset nousivat uskonnollisten alttaritaulujen ja ikonien rinnalle Euroopan taiteessa, kun taiteilijoiden keskuudessa heräsi hiljalleen halu ikuistaa paitsi mallinsa, myös oma olemuksensa. Jan van Eyckin teoksen Mies turbaanissa vuodelta 1430 uskotaan esittävän taiteilijaa itseään, mikä tekisi siitä varhaisimman länsimaisen omakuvamaalauksen. Saksalainen Albrecht Dürer (1471–1528) puolestaan rikkoi räikeästi perinteitä omakuvallaan vuonna 1500, kun hän vakiintuneen 45 asteen koulukuvamaisen kulman sijaan kuvasi itsensä suoraan edestä päin oikea käsi rintakehäänsä nojaten, näin veraten itseään kursailematta Jeesuskeeseen (Januszczak 2016).

Vaikka Dürerin rohkea veto ei synnyttänytkaan trendiä uudelle vuosisadalle, havaitsin sen olevan ensimmäinen askel kohtisuoran kasvokuvauksen pitkällisellä arvonalennustaipaleella, johon lienee vaikuttanut niin yhteiskuntien maallistuminen kuin valokuvauksen mullistava keksintökin. 2010-luvun alussa maailmanlaajuisesti räjähtäneen selfie-kulttuurin ansiosta omakuvat kulmasta kuin kulmasta ovat meille arkipäivää (Artrepublic 2014), mutta edestä päin otettuja vakavia kasvokuvia näkyy silti yleisimmin vain virallisissa yhteyksissä, kuten kansalaisten passeissa ja henkilökorteissa sekä surkuhupaisasti rikollisten pidätysvalokuvissa. Kulmaa, joka aikoinaan omistettiin kristinuskon ylimmille hahmoille, käyttävät nykyään poliisit ikuistaessaan kiinniotettuja lainrikkoojia.

2.2 Lineaarinen perspektiivi

Valokuvauksen myötä on toisestakin suuresta renessanssi-ilmiöstä, lineaarisesta perspektiivistä, tullut itsestäänselvyys. Valokuva näyttää kohteensa juuri sellaisena kuin se on, ja monet nykytaiteilijat itseni mukaan lukien usein turvautuvat siihen hakiessaan

osviittaa töihinsä. On sanomattakin selvää, ettei tällaista ylellisyyttä ollut renessanssiajan taiteilijoilla, joten matemaattisen apukeinon löytäminen oli suuri harppaus eteen päin. Sitä ennen maalatut teokset, kuten myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin alttaritaulut (kuva 06, kuva 07, kuva 08) näyttävät meidän silmäämme hullunkurisilta, mutta nekin noudattavat tietynlaista sääntöä: arvoperspektiiviä. Tämä muinaisesta egyptiläisestä taiteesta tuttu menetelmä jaottelee jumalolennot kuolevaisista ja hallitsijat alamaista koolla. Mitä suurempa hahmo on esitetty, sen tärkeämpi se on (Lumen Learning 2020). Egyptiläisen taiteen tavoin kuvissa esittelemieni kristillisten italialaisten tehtävä ei ollut syvyysvaikutelman luominen vaan palvonta.

Arkkitehti Filippo Brunelleschin (1377–1446) usein virheellisesti uskotaan keksineen lineaarisen perspektiivin, mutta totuudessa se oli tunnettu jo muinaisessa roomalaisessa ja kreikkalaisessa taiteessa (Hyman 2000). Valitettavasti 1300-luvun lopulla Euroopassa riehunut ensimmäinen ruttoepidemia ja sen tuomat jälkiseuraamukset, kuten nälänhätä ja maiden sisäiset sotakonfliktit, hautasi unohduksiin lineaarisen perspektiivin, monen muun muinaisissa sivilisaatioissa tunnetun keskeisen edistyksellisen asian, kuten humanististen tieteiden tutkimuksen ja realismin, tavoin (Encyclopædia Britannica 2009). Renessanssin alkaessa nämä kaikki asiat elvytettiin taas entiseen loistoonsa. Lineaarinen perspektiivi italialaisessa taiteessa kasvatti suosiotaan nopeasti Brunelleschin esiteltyä sen käytön uudestaan. Sen avulla kyettiin luomaan huoneeseen illusio jatkuvasta tilasta tai ikkunasta toiseen todellisuuteen. (Januszczak 2016.) Tästä kuuluisimmat esimerkit lienevät Leonardo da Vincin vuonna 1498 valmistunut Viimeinen ehtoollinen (kuva 09), jonka alkuperäinen versio löytyy Santa Maria delle Grazie kirkon ruokasalista Milanosta, sekä Raffaello Sanzion Apostolisessa palatsissa Vatikaanissa sijaitseva Ateenan koulu vuodelta 1511, jota varten hänen tekemänsä luonnos (kuva 10) löytyy niin ikään Milanosta, Ambrosian kirjastosta.

3 Sininen käsitteenä

Sininen on maailman väestön yleisin lempiväri (Fox 2016), mutta Euroopan taiteen historiassa suhteellisen uusi tuttavuus. Tämä saattaa tuntua meistä nykyihmisistä kummalliselta, sinistähän on kaikkialla ympärillämme, tai niin me sen koemme. Taivasta kuvaillaan yleisimmin siniseksi, vaikka sen väri voi muuttua esimerkiksi auringosta ja pilvistä riippuen lukemattomia kertoja päivässä. Jopa yksistään sinisen sävy saattaa vivahdella hyvinkin monipuolisesti vuorokauden kuluessa. Niin ikään meri mielletään siniseksi ja esimerkiksi suomalaisille ”merensininen” on tuttu sävy littalan kauniiden lasiastioiden vuoden 2019 värinä (Casa Blogit 2018). Taivaan tavoin kantaa merikin silti useampaa eri väriä. Tästä esimerkkinä toimikoot Venetsian kanaalit ja ympäröivät vesitiet, jotka vaihtelevan sään seurauksena omaavat kuuluisan mintunvihreän sävynsä (kuva 11) lisäksi milloin harmahtavaa (kuva 12), milloin tummansinistä väriä (kuva 13). Auringonpaisteisen Firenzen Arno-joki puolestaan soljuu silmissä läheltä tummana liejuisenvihreänä ja kauempana horisontissa kirkkaana vaaleansinisenä (kuva 14).

Cambridgen yliopiston professori ja kuvataiteen historian tohtori James Foxin mukaan nämä maailman kaksi sinisintä asiaa ovat molemmat vain optisia illuusioita (Fox 2016). Kumpaakaan ei voi koskettaa eikä kummastakaan voi valuttaa tai varastoida niiden väriä.

3.1 Värinäkö ja kielitiede

Sinisen pitkään jatkunut poissaolo paitsi taidehistoriasta, myös kirjallisista lähteistä on herättänyt historioitsijoiden ja harrastelijoiden joukossa niin keskustelua kuin väittelyäkin. Business Insiderille tiedeartikkeleita kirjoittava toimittaja Kevin Loria otaksuu puutteen johtuneen siitä, etteivät entisaikojen ihmiset yksinkertaisesti nähneet sinistä. Esimerkiksi heprealla, japanilla ja kiinalla ei ollut sille erillistä sanaa muinaisissa sivilisaatioissaan (Loria 2015). Antiikin Kreikan legendaarinen runoilija Homeros taas luonnehti kuuluisasti Odyssia-eepoksessaan myrskyistä merta viinintummaksi. Toista, kreikan kielellä nykyisin violettia tarkoittavan sanan vanhaa muotoa ”πορφύρεος” (”porfýreos”) hän käytti kuvailemaan paitsi meren aaltoa, myös verta, synkkää pilveä ja sateenkaarta. (Vox 2017.)

Tietoon ja tieteeseen erikoistuvan Vsauce2-nimisen YouTube-kanavan sisällöntuottaja Kevin Lieber puolestaan uskoo ihmiskehon mekanismin ja silmän kyvyn nähdä värejä todennäköisesti pysyneen samana kautta koko lajimme olemassaolon. Väitettä hän tukee huomauttamalla, että esimerkiksi indigolla siniseksi värjättyjä tekstiilejä on löytenyt muun muassa jo maailman neljänneksi vanhimman sivilisaation, Indus-joen Harap-

pa-kulttuurin keskuudesta vuosilta 2600–1800 ennen ajanlaskun alkua (Lieber 2017). Sinisen harvinaisuus taiteessa taasen voidaan selittää sillä, että sitä esiintyy luonnossa äärimmäisen vähän ja vielä vähemmän maalaus- tai värjäysaineeksi kelpaavassa muodossa (Hanson 2018).

Vaikka sitä, vaikuttaako henkilön puhuma kieli värinäköön ei olekaan suoranaisesti pystytty todistamaan, on kuitenkin huomattu, että henkilön puhuma kieli on suoraan sidoksissa siihen, miten hän luokittelee värit (Vox 2017). Monella kielellä on menneisyydessä ollut vain yksi sana kuvaamaan sekä sinistä että vihreää, minkä Lieber arvelee johtuvan siitä, että vihreän ja sinisen valon aaltopituudet ovat niin lähellä toisiaan (Lieber 2017). Joillain kielillä ei tänäkään päivänä ole niille erillistä sanaa, mikä johtaa huonompaan kykyyn tunnistaa niitä toisistaan. Lontoon yliopiston psykologian professori Jules Davidoffin johdolla 1990- ja 2000-lukujen vaihteessa toteutettu sarja tutkimuksia Namibiassa asuvan Himba-heimon kanssa paljasti, kuinka huonosti he erottivat sinistä vihreästä, sillä heidän kielessään ei ole erillistä sanaa siniselle. Sen sijaan sillä on kolme eri sanaa vihreälle: ”dambu”, joka tarkoittaa vaaleita vihreitä, ”zuzu”, joka ilmaisee tummia ja ”buru”, johon sisältyvät keskivihreät ja siniset. Koska Himba-heimon jäsenten silmä oli niin harjaantunut vihreän eri sävyjen tunnistamisessa, he erottivat niitä toisistaan länsimaisia tutkijoita paljon paremmin. (Grahl 2016.)

Omaan kokemukseeni perustuen kieli ei enää 2000-luvulla hallitse eurooppalaisten taiteilijoiden ja graafisten suunnittelijoiden värienhavaintokykyä, sillä lähes jokainen meistä puhuu useampaa kuin yhtä kieltä ja kansainvälistyminen on jatkuvasti paitsi helpompaa, myös lähes väistämätöntä. Digitaaliset suunnitteluohjelmat sallivat meidän poimia vapaasti haluamamme värit spektrivalikosta yksittäisten kategorioiden sijaan.

3.2 Lapis lazuli ja ultramariini

Italia sisäisine kaupunkivaltioineen oli yksi maailman rikkaimmista alueista 1400-luvulla. Renessanssin syntymiseen on tarvittu ylettömät määrät rahaa, jotta taiteen ja suunnittelun ylläpito sellaisessa mittakaavassa oli ylipäättään mahdollista (Green 2012). Etenkin Firenze kukoisti taiteen ja arkkitehtuurin nimissä, kaupankäynnissä puolestaan Venetsia, jonka kautta kulkivat muualle Italiaan ja Eurooppaan muun muassa monet väripigmenttijauheet taiteilijoiden käytettäväksi. Varhaisrenessanssia käyneekin kiittäminen sinisen yleistymisestä, sillä vasta silloin eurooppalaisessa taiteessa alettiin ymmärtää, miten tätä harvinaista väriä voitiin käyttää ja millaisiin ulottuvuuksiin se ylettää. Aina myöhäiskeskiajalta ensimmäiseen teolliseen vallankumoukseen asti taiteilijat sekoittivat värinsä itse ja saivat kaikki materiaalinsa ympäröivästä lähiluonnosta, missä sinistä ei tosiaan liiemmin ilmene. 1300-luvulta lähtien on sinisiä maaleja ja väriaineita

valmistettu systemaattisesti lapis lazuli -nimisestä kivistä, jota puolestaan esiintyi vain ja ainoastaan tietyssä kohtaa Lähi-Itää: Badakhsanissa, nykyisen Afganistanin vuoristoalueella. Sitä tuotiin ensimmäisen kerran Eurooppaan noin tuhat vuotta sitten, kun arabi- ja persialaiskauppiat kuljettivat lapis lazulin palasia Venetsiaan ja kävivät niillä paikallisten kanssa vaihtokauppaa kultaa vastaan. (Fox 2012.) Siitä lähtien lapis lazulista saatava sininen väri tunnettiin nimellä ultramariini, italiaksi "oltremare", joka tarkoittaa alkuperäänsä viitaten "merten takaa" (Januszczyk 2016). Nimi "lapis lazuli" itsessään on sekoitus nykylatinan kiveä tarkoittavasta sanasta "lapis" ja keskiaikaisen latinan sinistä tarkoittavasta sanasta "lazulum", josta juontuvat yleisnimet kaikille sinisen sävyille useimmissa nykyään puhutuissa romaanisissa kielissä, kuten "azul" espanjassa ja portugalissa ja "azzurro" italiassa. Myös muiden, etenkin Lähi-Itään keskittyvien kieliperheiden jäsenet ovat perineet sanoja siniselle lapis lazulista. Esimerkiksi turkin-kielinen, yksinomaan ultramariininsinistä tarkoittava sana "lacivert" on lainattu arabian kautta sanasta "لاجورد" ("lājward"), joka on persian kielen oma nimitys lapis lazulille (Etimoloji Türkçe, 2020).

Ennen 1800-lukua ultramariinin valmistus riippui yksinomaan lapis lazulista, ja Badakhshan oli ainoa tunnettu paikka maailmassa, josta sitä sai. Se, mikä teki kivistä entistä kallisarvoisempaa oli monimutkainen valmistusprosessi, joka tarvittiin karsimaan siitä kaikki epäpuhtaudet pois ja suodattamaan ainoastaan huikaisevan sininen pigmentti maaleja ja värjäysaineita varten. Lapis lazulia ei voinut vain jauhaa hienoksi ja yksinkertaisesti sekoittaa öljyyn tai muuhun nesteeseen, vaan jauhetta piti muovata yhdessä hartsin ja erilaisten vahojen kanssa, kunnes ainekset olivat täysin sekoittuneet keskenään. Sen jälkeen seos pyöriteltiin lipeävedessä, kunnes puhdas sininen väri-pigmentti oli kokonaan erottunut hartsista ja vahasta paksuksi kerrokseksi astian pohjalle. Jäljelle jäänyt sakka jätettiin kuivumaan ja tuloksena oli lopullinen jauhe, joka oli valmis käytettäväksi. (Fox 2012.)

Kyseinen tekotapa kehitettiin Pohjois-Italian luostareissa 1100-luvulla, ja samaa vaha-seosta yleensä uitettiin useamman kerran lipeävedessä kaiken kallisarvoisen värin irti saamiseksi. Mitä pidempään uuttoprosessi kuitenkin kesti, sitä heikompileatuista lopullisesta väristä tuli, sillä joka kerralla sinistä pigmenttiä erottui vähemmän ja vähemmän. Tämä puolestaan näkyy myöhäiskeskiaika- ja varhaisrenessanssifreskoissa, joissa sinisen sävyt ovat kulahtaneen näköisiä ja haaleita. Toisinaan tosin kyseessä ei siis ole ollut vähempi määrä väriainetta, vaan yksinkertaisesti vähempiarvoinen kiviaines: atsu-riitti. Tämä hennomman harmahtavaa sinistä väriä tuottava kivi oli lapis lazulia paitsi paljon halvempaa, myös helpommin saatavilla monesta paikasta ympäri Eurooppaa, kuten Etelä-Ranskasta, Saksasta ja Unkarista. Se toimi usein ainoana vaihtoehtona taiteilijoille, joilla ei ollut mahdollisuutta saada käsiinsä ultramariinia. Etenkin varhaisre-

nessanssilta on säilynyt freskoja ja temperamaalauksia, joiden sinisissä yksityiskohdissa on käytetty juuri atsuriittia. Vaatimattoman sävynsä lisäksi tällä kyseisellä kivellä oli toinenkin huono puoli, joka nykyään tuottaa päänsäivää etenkin taidehistorioitsijoille ja entisöijille: atsuriitti on pigmenttinä harmillisen epäluotettavaa. Sekoittuessaan sidosaineiden, kuten öljyjen tai kananmunankeltuaisen kanssa siitä tuli usein vihertävää, ja ajan myötä maalausten värit sen kuin ovat jatkaneet vääristymistä entisestään. (Nature video 2014.)

3.3 Sinisen nousu Euroopassa

Vuonna 1303, vain joitakin vuosia sen jälkeen kun ultramariininsinisen maalin valmistuksen taito saavutettiin Venetsiassa, mullistui värien käyttö kuvataiteessa täysin. Giotto di Bondone (1266–1337), jota yleensä pidetään ensimmäisenä italialaisena renessanssitaiteilijana, palkattiin tällöin kahdeksi vuodeksi työstimään padovalaisen Scrovegnin kappelin sisätiloja. Paikallinen pankkiiri Enrico Scrovegni (–1336), joka oli sen vastikään rakennuttanut henkilökohtaiseksi rukouspaikaksi ja viimeiseksi leposijaksi itselleen ja perheelleen, ei säästellyt varojaan materiaalien tarjoamisessa ja salli Giotton käyttää kallisarvoista sinistä ennennäkemättömällä tavalla kappelin seinien, alttarin ja katon freskoissa (Harris & Zucker 2013). Tämä oli ensimmäinen kerta, kun sininen väri oli näin selkeässä pääosassa missään länsimaisessa maalaustaiteessa, puhumattakaan tällaisesta mittakaavasta. Giotto väritti kappelin katon lähes kauttaaltaan ultramariininsinisellä, koristi sen tasaisin välein kultaisilla tähdillä kuin öisen taivaan ja maalasi niiden keskelle joukon pyhimyksiä, kuten Neitsyt Marian ja aikuisen Jeesuksen, joilla kummallakin on yllään sama ultramariininsininen kaapu. Aikaisemmin ei sinisellä ollut ollut oikeastaan minkäänlaista roolia eurooppalaisessa taiteessa, mutta Giotton päätettyä kuvata taivaan valtakunta säkenöivän sinisenä levisi pian kulovalkean tavoin muidenkin italialaismaalareiden halu saada tätä uutta väriä paletteihinsa. (Fox 2012.)

Taiteilijat eivät olleet ainoita, jotka humaltuivat Giotton mestariteoksesta. Koska tämä niin suuri, niin sininen aikaansaannos oli ennen kaikkea kristillinen, näki katolinen kirkko oitis tilaisuutensa päästä hallinnoimaan värin saatavuutta, jakelua ja käytettävyyttä. Se sääti lakeja, joilla oli kauaskantoiset seuraukset. Ihmisiä kiellettiin pukeutumasta sinisiin vaatteisiin, sillä väri oli nyt varattu vain pyhimyskuvien, lähes yksinomaan Neitsyt Marian käyttöön. (Fox 2012.) Kirkon säännöstelyn takia oli ultramariinin hinta kohonnut pilviin. Se oli nyt kultaakin kalliimpaa ja niin italialaiset kuin muutkin eurooppalaiset taiteilijat olivat riippuvaisia asiakkaidensa ja suojelijoidensa varakkuudesta ja suosiosta. Esimerkiksi Albrecht Dürer kertoi muuan kirjeessään maksaneensa kaksitoista dukaattia kolmestakymmenestä grammasta lapis lazulia. Samalla hinnalla sai neljäkymmentäyksi grammaa kultaa. (Heaton 1881, 229.)

Ultramariinin kohtuuton kalleus ajoi taiteilijoita luoviin ratkaisuihin. Raffaello oli kekseliäs oivaltaessaan sfumato-tyylillä maalaamisen sallivan loppupeleissä säästeliäämmän maalaamisen. Hän varasi lapis lazulista jauhetun ultramariinin vain päällimmäisiin maalikerroksiin, käyttäen niiden alla halvempaa ja heikompi pigmenttistä atsuriittia. Lopputuloksena oli näin sininen, joka oli edelleen voimakas, mutta johon ei tarvittu hälyttävää määrää ultramariinia. Päällimmäinen ultramariinikerros myös suojeli alempia atsuriittikerroksia altistumasta elementeille, näin estäen väriä muuttumasta ajan kuluessa vihreäksi. Hollantilainen Johannes Vermeer (1632–1675) puolestaan ei ollut yhtä nuukomissa töissään, vaan läträsi niissä ultramariinilla ylenpalttisesti kerros kerrokselta, mikä ajoi lopulta hänen koko perheensä taloudelliseen ahdinkoon (Gottesman 2016.)

4 Synteettiset siniset

Ennen lapis lazulin tutustuttamista Eurooppaan ja kauan ennen sen kehittämistä maali pigmentiksi sitä käytettiin ainoastaan luonnollisessa kivimuodossaan koruissa, amuleteissa ja patsaissa. Missään sen käyttö ei ollut niin pitkälle vietyä ja runsasta kuin muinaisessa Egyptissä, minne sitä kuljetettiin Badakhshanista. (Ramírez 2018.) Siksi ei lienekään yllättävää, että muinainen Egypti oli nykykäsityksen mukaan ensimmäinen sivilisaatio, jonka kielestä löytyi oma sanansa siniselle (Color Scope 2016). Tähän lienee osuutensa myös sillä, että maailman tiettävästi ensimmäisen synteettisen sinisen väripigmentin kehittivät juuri egyptiläiset vuoden 2 200 tienoilla ennen ajanlaskun alkua esteettömästi saatavilla olevista raaka-aineista, kuten kalkkikivestä, kuparista ja hiekasta. Kyseinen väri on sittemmin osuvasti saanut nimekseen egyptinsininen, ja sitä löytyy kosolti vanhoista seinämaalauksista. Syy sille, miksei egyptinsinistä esiinny renessanssiajan taiteessa on se, että sen valmistuksen taito oli vuosituhansien saatossa, valtakuntien nousun ja tuhon mukana painunut unholaan. (Gottesman 2016.) Kuten jo aikaisemmin mainitsin luvussa 2.2, muinaiset egyptiläiset erottelivat taiteessaan korkeammissa asemissa olevat ihmiset orjista ja palvelijoista arvoperspektiivillä. Silti ilman sitäkin olisi helppo selvittää kunkin hahmon sosiaalinen luokka sen avulla, kuinka paljon sinistä kenelläkin on yllään. Etenkin jumalhahmot on taajaan kuvattu siihen vuo-laasti verhottuina (Ramírez, 2018).

Vasta ultramariinin myötä sininen konkretisoitui käsitteenä ja vakiinnutti asemansa omana värinään Euroopassa ja sen kautta muualla läntisessä maailmassa, vaikka sitä ennen oli ollut olemassa jo muita sinisiä pigmenttejä kuten atsuriitti. Arvaan tämän joh-tuneen osaksi atsuriitin taipuvaisuudesta muuttua vihertäväksi, josta kerroin tarkemmin luvussa 3.2.

4.1 Preussinsininen

Sininen nautti Euroopassa erityisasemastaan muiden värien yläpuolella 1700-luvun alkuun saakka, jolloin muuan preussilainen kaksikko kehitti omien uskomustensa mukaan ”maailman ensimmäisen synteettisen sinisen” - ja ylipäätään ensimmäisen syn-teettisen väriaineen - täysin vahingossa (Nature video 2014). Väriaineiden tuottaja Jo-hann Jacob Diesbach (1670–1748) oli ottanut tehtäväkseen luoda uudenlaista punaista väriainetta, johon raaka-aineita hän sai alkemisti Johann Conrad Dippeliltä (1673–1734). Dippel myi hänelle muiden aineiden muassa murskattuja kuoriaisia, eläimenluu-öljyä sekä kaliumkarbonaattia eli potaskaa, joilla punaisen värin tuottava kemiallinen reaktio oli tarkoitus saada aikaan. Tarina siitä, miten väri muuttuikin siniseksi on vaih-dellut ajan saatossa, mutta yleisimmin hyväksyttynä versiona kerrotaan Diesbachin

käyttämän potaskan olleen pilaantunutta Dippelin omien kokeilujen jäljiltä, mikä johti erilaiseen reaktioon. (Kraft 2008.) Tälle sattuman kautta syntyneelle uudelle siniselle miehet antoivat asuinvaltakuntansa mukaan nimeksi preussinsininen, ja jatkoivat sen työstämistä yhdessä koko 1700-luvun ensimmäisen vuosikymmenen ajan. Preussinsinisestä tuli taiteilijoiden keskuudessa oitis jättimenestys. Se syrjäytti kertaheitolla sattumanvaraisesti käyttäytyvän atsuriitin, sillä keinotekoinen pigmentti ei reagoinut siihen sekoitettaviin muihin aineisiin. Koska värin tuottaminen oli halpaa ja helppoa, pystyttiin myyntihintakin pitämään alhaisena. Tämä merkitsi sitä, että taiteilijat saattoivat vihdoin kaikkien muidenkin värien tavoin maalata säästelemättä sinisellä, joka säilytti sävynsä sidosaineista huolimatta. Preussinsinisen suosio ei myöskään rajoittunut vain maalaus-taiteeseen, sillä Preussin armeija omaksui sen univormujensa viralliseksi väriksi muutamana vuoden sisällä sen keksimisestä. (Kelleher 2017.) Nykyään väri mielletään yhdeksi rokokoon ja romantiikan kuvataiteen ikonisimmista väreistä nimenomaan sen runsauden takia kyseisillä aikakausilla syntyneissä teoksissa.

4.2 Ranskalainen ultramariini

Preussinsinisen tutustuttaminen Euroopan taiteeseen ei kuitenkaan riittänyt taidemaailmalle ja sen ystäville. Sävy ei ole sama, eikä preussinsinistä voinut sekoittaa esimerkiksi valkoisen maalin kanssa sen muuttumatta hiukan harmahtavaksi. Vuonna 1824, noin sata vuotta preussinsinisen löytymisen jälkeen Ranskassa maan kehitystä ja teollistumista tukeva yhdistys Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale julisti 6 000 frangin palkkion kelle tahansa, joka kykenisi tuottamaan keinotekoisia ultramariininsinistä. Tässä onnistui ensimmäisenä kaksi vuotta myöhemmin kemisti Jean-Baptiste Guimet (1795–1871) ja siitä kahden vuoden päästä oli tämä synteettinen ultramariini kaupallisesti - ja edullisesti - saatavilla. Kuten preussinsininen, nimettiin tämäkin väri synnyinpaikkansa mukaan. Se tunnetaan luonnollisesta ultramariinista eroten ranskalaisena ultramariinina, ja sen tuotto mullisti sinisen käytön taiteessa vielä laajemmassa mittakaavassa kuin preussinsininen. Ranskalainen ultramariini on pigmentiltään lapis lazulista tuotettua ultramariinia voimakkaampaa ja sillä maalattujen töiden kirkkaus jätti alkuperäisen kiven näin varjoonsa. (Walcott 2016.)

5 Sininen Euroopan modernissa taiteessa

Nykypäivänä sininen luokitellaan yhdeksi kolmesta pääväristä punaisen ja keltaisen kanssa. Sen asema on tasavertainen niin niiden kuin välivärien violetin, oranssin ja vihreänkin kanssa. Jokainen väri merkitsee eri asiaa eri maissa ja kulttuureissa, ja jopa saman värin eri sävyillä saattaa olla toisistaan poikkeavat tarkoitukset (Evans 2017), mutta kaupallisesta näkökulmasta katsottuna ei yhdenkään arvo ole toista korkeampi. Tämän on mahdollistanut riippumattomuus luonnossa esiintyvistä raaka-aineista, sillä jokaista väriä lukemattomine sävyineen osataan nykyään valmistaa halvalla synteettisesti. Jos näin ei olisi, saatettaisiin lapis lazulista saatavaa ultramariininsinistä väripigmenttiä edelleen myydä kultaakin kalliimmalla hinnalla, eikä sitä todennäköisesti esiintyisi muussa kuin digitaalisessa taiteessa ensinkään niin usein kuin muita värejä.

Graafiset suunnittelijat, joiden työskentely tapahtuu nykypäivänä valtaosin tietokoneella, eivät joudu vaivaamaan päätään materiaalien kustannuksilla tilauksia tai työtehtäviä vastaanottaessaan. Digitaalisen piirtämisen myötä tuntuu lopullisesti painuneen unhoon tarve avokätille mesenaateille, joiden rahoitus ja tuki oli menneiden vuosisatojen taiteilijoiden ainoa keino pitää yllä uraansa. Ehkäpä tästä syystä kuvittelee nykyään niin moni asiakas voivansa saada graafisia palveluita joko pilkkahintaan tai kokonaan ilmaiseksi.

Se etu on 2000-luvun graafikoilla, ettemme aloita tilaustyötä ennen kuin hinnasta on sovittu. Periaate on sama kuin renessanssitaiteilijoilla, joskin heidän syynsä käytännölle oli se, ettei työn aloittamiseen ollut muutoin varaa. 1800- ja 1900-luvuilla, kun taiteen merkitys alkoi tehdä muutosta elinkeinosta itseilmaisukseksi (Artsy 2020), rupesivat taiteilijat maalaamaan vapaammin omia varojaan käyttäen. Värejä ja välineitä oli helpommin saatavilla ja taulut myivät, jos myivät (Hansen 2004). Näillä vuosisadoilla eläneet modernin taiteen urauurtavat edelläkävijät kuten Vincent van Gogh, Pablo Picasso ja Yves Klein ottivat sinisen omakseen ja hyödynsivät sitä taiteessaan kukin omista lähtökohdistaan, mutta kukin yhtä rohkeasti.

5.1 Vincent van Gogh

Koko ikänsä mielenterveysongelmista kärsinyt kituvan taiteilijan arkkityyppi Vincent van Gogh (1853–1890) tunnetaan kukertavan keltaisista yksityiskohdista maalauksissaan. Asiantuntijoita lukuun ottamatta harva kuitenkaan huomaa, että valtaosa hänen töistään sisältää myös suuret määrät sinistä. (Sanders 2009.)

Vaikkei van Gogh pitäytynytkään yhdessä ja samassa värimaailmassa pitkiä aikoja, minkä takia hänen töitään olisi hankala ajoittaa ilman vuosilukuja, oli niistä lähes jokaisella yhteistä juuri sinisen läsnäolo. Milloin pienenä vivahteena, milloin ensisijaisena elementtinä, se on keltaisen rinnalla aivan yhtä ansaitsevainen van Goghin tunnusvärinä (Encyclopædia Britannica 1999). Vuonna 1889 valmistunut Tähtikirkas yö lieneekin eräs Euroopan ja ehkäpä koko maailman kuuluisimmista teoksista, joiden hallitseva sävy on preussinsininen.

5.2 Pablo Picasso

Picasson (1881–1973) kolme vuotta kestänyt sininen kausi on kiistatta yksi ikonisimmista ajanjaksoista paitsi hänen omalla urallaan, myös koko modernin taiteen historiassa. Hänelle sininen merkitsi vain ja ainoastaan yhtä asiaa: surua. Tarina kauden synnystä on taidepiireissä tuttu monille kauttaaltaan. Nuori espanjalainen Picasso saapui ensimmäisen kerran Pariisiin, maailman senhetkiseen taidepääkaupunkiin vuonna 1900 parhaan ystävänsä Carles Casagemasin (1880–1901) kanssa. Rahaton kaksikko oli päättänyt yrittää elättää itsensä taiteilijoina, mikä kumminkin osoittautui luultua paljon hankalammaksi. Pidemmän päälle jatkuva köyhyys ja menestyksen puute katkeroitti Casagemasin, jonka oli sanottu jo ennestään kärsivän päihderiippuvuudesta ja siihen liittyvistä mielenterveysongelmista, ja vuonna 1901 hän riisti oman henkensä ampumalla itseään päähän. Uutinen parhaan ystävänsä kuolemasta järkytti täysin tolaltaan Picasson, joka oli siihen asti osoittanut huomattavasti enemmän optimistisuutta kuin Casagemas. Siitä lähtien vaipui Picassokin syvään masennukseen, ja jopa skitsofrenian rajamaille. (Fox 2012.)

Renessanssimaalauksissa surua ei kuvattu millään yhtenäisellä värimaailmalla vaan ainoastaan hahmojen ilmeillä ja kyynelillä, kuten näkyy esimerkiksi Pietro Peruginon Pietà-aiheisesta maalauksesta vuodelta 1493 (kuva 15) ja vielä paremmin Fra Angelicon freskoista noin 1440-luvulta San Marcon luostarin seinillä Firenzessä (kuva 16, kuva 17, kuva 18). Ne kaikki esittävät täsmälleen samaa aihetta ja ne on todennäköisesti maalattu vielä saman vuosikymmenen sisälläkin, mutta jokaisen värit ovat täysin omansa. Picasson sinisen kauden toisinaan sanotaan syösseen sinisen symbolisen merkityksen taiteessa kertaheitolla ylevästä, arvokkaasta ja pyhästä synkeäksi, apeaksi ja uniseksi. Kuitenkin Picasson aloittaessa oman kautensa oli sininen jo vakiintunut Länsi-Euroopassa melankolian ja toivottomuuden värinä (Masterworks Fine Art 2019). Picasso itse käytti sinistä niin runsaasti paitsi tästä syystä, myös siksi ettei hänellä ollut varaa muihin väreihin. Aiheina Picasson sinisen kauden maalauksissa ovat niin tosinnot Casagemasin kohtalosta kuin muutkin kurjuutta kokeneet hänen ympärillään. Köyhyys, kodittomuus, epätoivo, sairaudet ja vammat tähdittivät toinen toistaan ahdistava-

vampia maalauksia kulkureista ja kerjäläisistä; hylkiöistä joiden muotokuvia ei kukaan tervejärkinen hyvän maun rajoissa tahtoisi seinälleen esille. Raukeat, alakuloiset työt eivät tietenkään menneet kaupaksi ja näinä kolmena sinisenä vuotenaan Picasso näki jatkuvasti nälkää. (Hansen 2004.)

Vasta vuonna 1904 hän viimein alkoi näyttää toipumisen merkkejä, ja hiljalleen vaihtuivat kylmät sävyt ja melankolia kirkkaampiin väreihin ja iloisempiin aiheisiin sarjassa maalauksia, jotka nykyään tunnetaan Picasson vaaleanpunaisena kautena. Tästä lähti käyntiin myös Picasson vakaa nousu suosioon ja lopulliseen läpimurtoon (Fox 2012), mutta uskon Picasson kolmivuotisella synkkyydellä olleen osansa van Goghin rinnalla luomassa pohjan voimakkaasti romantisoidulle kärsivän taiteilijan stereotyypille, joka yhä tänäkin päivänä pitää jalansijaa kaikkialla Euroopassa.

5.3 Yves Klein

Kleinin (1928–1962) suhde väriin lienee olleen van Goghia ja Picassoa paljon pinta-puolisempi, joskin intohimoisempi. Hän oli hurmioitunut sinisen ja eritoten ultramariinin voimakkuudesta ja halusi jättää väriin oman jälkensä. Häntä turhautti sekoittaa pigmenttijauhe sen ajan yleisimmin käytössä olleiden öljyjen seassa, sillä niiden keltainen kuulto aina vääristi sävyä ja teki siitä hänen mielestään epäpuhtaamman näköistä. Tähän hän keksi etsiä ratkaisua suoraan maalintuottajien luota. Ranskalainen kolmannen sukupolven väri valmistaja Édouard Adam, joka vielä tänäkin päivänä harjoittaa ammatiaan niin Pariisin Montmartrella kuin internet-myymlässänsäkin, kertoo nuoren Kleinin käyneen hänen työpajallaan usein vuosina 1954–1955 ostamassa milloin pensseleitä, milloin maaleja. Adamin sanojen mukaan Klein oli hyvin kärsimätön selittäessään ongelmaansa täydellisen sinisen metsästyksestä. Kleinin onneksi oli Adam paitsi aikaisemmin kohdannut samaisen pulman itsekin, myös kehittänyt sille jo ratkaisun. (Adam 2006.) Hän myi puodissaan suoraan pigmenttijauheeseen sekoitettavaa väliainetta, jonka valmistuksen raaka-aineet piti visusti salassa. Tälle aineelle Adam oli antanut salaperäisen nimen Medium Adam 25, ja toisin kuin öljyt, se oli täysin kirkasta ja läpinäkyvää, eikä siksi vaikuttanut pigmentin väriin ja voimakkuuteen millään tavalla. Kleinille hän antoi kaksi vaihtoehtoa pigmentistä, jolla osoittaisi Medium Adam 25:n toimivuuden: preussinsinisen ja ultramariininsinisen. Klein tietysti valitsi ultramariinin, ja kuin lapsi jouluna ihastui silmiensä edessä tapahtuvan demonstraation lopputulokseen. Hän oli viimein löytänyt itselleen kelpaavan sinisen, ja päätyi luomaan sillä sarjan monokromaattisia töitä, joista nykyajan taidemaailma hänet tuntee. Klein rekisteröi tämän uuden puhtaan ultramariininsinisen tavaramerkikseen nimellä, joka tänä päivänä edustanee yhtä eurooppalaisen modernin taiteen voimakkaimmista väreistä: International Klein Blue. (Fox 2012.)

5.4 Nykytilanne

Sininen on monipuolinen väri, joka voi edustaa monta eri asiaa kunniasta ja ylpeydestä suruun ja synkkämielisyyteen, rauhasta ja tyyneydestä kolkkaan kylmyyteen. Se on käytössä useiden maiden poliisien ja armeijan virkailijoiden univormuissa ympäri maailmaa (Reign 2019). Itse voisin vaikka sarjatulella nimetä omistamiani sinisiä asioita aina vaatteista maaleihin, koruista kuulakärkikyniin ja muihin käyttöesineisiin katsomalla vain hetkisen ympärilläni asunnossani, mutta sama koskee kaikkia muitakin värejä. Niistä on tullut yhdenvertaisia hintaansa nähden. Esimerkiksi askartelukauppa Sinellistä saa ostettua 60 millilitran akryylimaalipurkkeja hintaan 3,99€ väristä riippumatta. Valikoimasta löytyy useampikin sinisen sävy, niiden joukossa ultramariini (Sinelli 2020). Venetsian satamissa turistien kiertoajeluihin tarkoitettujen mustien gondoleiden keulat ja perät on vuorattu ultramariininsinisin kankain (kuva 19), arvatenkin symboloimaan kaupungin historiallista vaurautta ja muistuttamaan siitä, että sininen yleistyi juuri Venetsiassa tapahtuneen vilkkaan kaupankäynnin ansiosta. Suomalaisessa arjessa taas ovat vuodesta 1922 asti välkkyneet Fazerin siniset suklaakääreet, joiden tumma sävy on patentoitu. Suomen lipussa 75 muun itsenäisen valtion tavoin komeilee sininen väri (Stimage 2019). Walt Disney Picturesin ja Pixar Animation Studiosin yhteistyönä toteutetussa Inside Out -animaatioelokuvassa seikkaileva Suru-hahmo on kauttaaltaan sininen. Esimerkkien lista voisi jatkua jatkumistaan ikuisuuksiin.

6 Yhteenveto

Kuten jo johdannossani mainitsin, on niin varhais- kuin myöhäisrenessanssillakin näennäisesti ollut painoarvoa nykyaikaisen taiteen ja graafisen suunnittelun muokkauksessa monipuolisesti yllättävilläkin osa-alueilla. Toivon tällä työlläni saavani kaikkien lukevat modernit taiteilijat, taideaineiden opiskelijat ja graafiset suunnittelijat huomaamaan Italian renessanssin tärkeyden omalla alallamme, ja arvostamaan sen meille suomia asioita, joita nykyään pidämme itsestäänselvyyksinä. Taidehistorioitsija Waldemar Januszczak julistaa dokumentissaan *The Renaissance Unchained: Whips, Deaths and Madonnas* taiteen tärkeimmän tehtävän olleen kertoa tarinoita kansalle, joka ei osannut lukea. Ajattelen itse, että taiteen tehtävä on kertoa tarinoita tulevaisuuden sukupolville, jotta ne voisivat ymmärtää menneisyyttä ja sen kautta omaa kulttuuriin paremmin.

Sain pitkään pätkäillä tutkimuskysymykseni kieliasua, ja vaikka se kautta koko opinäytetyöni tekoprosessin muuttikin jatkuvasti muotoaan, tiesin tavoitteeni täsmälleen. Halusin selvittää, onko Italian renessanssi vaikuttanut Euroopan moderniin taiteeseen ja sinisen värin käytön yleistymiseen siinä, ja jos on, niin millä tavoin se on havaittavissa. Tiesin myös alusta asti, että saavuttaakseni tähtäämäni lopputuloksen olisi minun etsittävä kirjallisten avujen lisäksi materiaalia suoraan Italiasta. Takaisin palasin mukani kuva-aineistoa ja näkökulmia, joita ilman työn tekeminen olisi ollut lähes mahdotonta.

Lähdin tekemään tätä työtä sillä olettamuksella, että tiedän aiheestani paljon. Mitä enemmän kuitenkin siihen perehdyin, sitä vähemmän huomasin tietäväni. Nyt lopusuoralla minulle on selkeää, että vaikka tunnen aiheeni jo ehdottomasti paremmin, olen sen kanssa silti vielä vasta alkutaipaleella. Katsoessani työni polkua taaksepäin huomaan monta asiaa, jotka olisin voinut tehdä toisin. Jos nyt aloittaisin kaiken alusta, olisin rauhallisempi, itsevarmempi ja oma-aloitteisempi, sillä tietäisin täsmälleen miten edetä.

Ensimmäisenä ja suurimpana virheenäni voin ehdottomasti pitää Italian-matkani liian vähäistä suunnittelua, lyhyttä kestoja ja suppeaa luetteloa kaupungeista, jotka valitsin vierailukohteikseni. Kuvittelin, että koska matkustan itselleni jo ennestään tutuille alueille, pärjään ilman turhaa aikataulutusta ja listaa paikoista, jonne mennä. Aluksi tämä toimikin, mutta huomasin viikon sisällä esimerkiksi valokuvaukseni menevän ylenpalttiseksi räpsimiseksi vailla selkeää strategiaa. Vaikka liian paljon materiaalia onkin parempi kuin liian vähän, sain Suomeen palattuani monta kertaa harmitella keskittymistäni väärin asioihin ja valehtelin jos väittäisin, ettei oleskeluni Italiassa välistä olisi poi-

kennut lomailun puolelle. Tämän ansiosta jäin monista aiheista, paikoista ja teoksista vaille kunnollisia kuvia, joita olisin tarvinnut.

Harkitsin pitkään, mennäkö Milanossa ällistelemään Leonardon Viimeistä ehtoollista Santa Maria delle Grazien ruokasaliin, jonne ei pääse ilman kuukausia ennakoon tehtyä varausta. Lopulta katsoin sen olevan tarpeetonta, vain katuakseni päätöstäni katkerasti jälkikäteen. Venetsiassa Kolme suurta, suosittua kaupunkia ei riitä kattavan aineistonkeruumatkan tekemiseksi, ja haaveenani olikin alkujaan vierailla niiden lisäksi niin Toscanan lukuisissa pikkukaupungeissa, kuin Venetsian naapurissa Padovassa kuvaamassa Scrovegnin kappelin itse.

Toiseksi vikatikiksi osoittautui ajanhallintani matkan jälkeen. Opintorekisterissäni oli alla suorittamattomia rästikursseja, jotka ovat pakollisia medianomiksi valmistumista varten. Osan niistä olisin voinut ottaa hoidettavakseni jo heti matkani jälkeen, jos olisin osoittanut minkäänlaista itsekuria. Tammikuussa alkanut kuusiviikkoinen työharjoittelu ja heti sen perään langennut karanteeni maailmanlaajuisen pandemian johdosta sekoittivat pakkaa entisestään.

Jos jonakin päivänä kykenen käyttämään tämän opinnäytetyön parissa pakertamisesta saamaani viisautta esimerkiksi maisterintutkinnon läpäisemiseksi, tuntuu se toteutuneen tarkoituksensa ja viimeiset neljä vuotta kestänyt kandidaattiohjelma on kantanut toivotunlaista hedelmää. Toisin sanoen se on silloin auttanut minua kasvamaan joksikuksi sellaiseksi, joka on valmis tekemään kaiken tarvittavan saavuttaakseen sen, mitä halajaa. Jos jatkaisin tutkielmaani tästä eteenpäin, pohtisin laajemmin renessanssin vaikutusta taiteen muillakin osa-alueilla kuin vain värien käytön ja niihin kohdistuvien asenteiden muutoksissa. Olen vakuuttunut siitä, että tätä ennen minun olisi käytävä Italiassa vielä uudestaan.

Lähteet

Adam 2006:

Adam, Édouard 2020. Adam, le lieu bleu. Yves Klein <<http://www.yvesklein.com/fr/articles/view/22/adam-the-blue-place>> (luettu 24.3.2020).

Artrepublic 2014:

artrepublic.com 2014. Selfies and the History of Self Portraiture. <<https://www.artrepublic.com/articles/475-selfies-and-the-history-of-self-portraiture.html>> (luettu 19.4.2020).

Artsy 2020:

artsy.com 2020. 19th Century Art. <<https://www.artsy.net/gene/19th-century>> (luettu 19.4.2020).

Artyfactory 2020:

artyfactory.com 2020. Italian Renaissance Art - Oil Painting. <https://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/italian-renaissance/italian-renaissance-art-oil-painting.html> (luettu 15.4.2020).

Casa Blogit 2018:

Casa Blogit 2018. Meri on valintojemme peili – littalan lasiväri 2019 on merensininen. Sisustusuutiset <<https://sisustusuutiset.casablogit.fi/2018/11/29/meri-on-valintojemme-peili-iittalan-lasivari-2019-on-merensininen/>> (luettu 15.4.2020).

Color Scope 2016:

Color Scope 2016. 5 facts about blue. CNN <<https://edition.cnn.com/interactive/2016/12/health/colorscope-blue/>> (luettu 15.4.2020).

Dwyer & Stanton 1975:

Dwyer, William & Stanton, Lain 1975. Racial Differences in Color Vision; Do They Exist? Ovid <<https://insights.ovid.com/crossref?an=00006324-197503000-00007>> (luettu 10.4.2020).

Encyclopædia Britannica 1999:

The Editors of Encyclopædia Britannica 1999. Vincent van Gogh. Encyclopædia Britannica <<https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh>> (luettu 19.4.2020).

Encyclopædia Britannica 2009:

The Editors of Encyclopædia Britannica 2009. Renaissance art. Encyclopædia Britannica <<https://www.britannica.com/art/Renaissance-art>> (luettu 20.3.2020).

Etimoloji Türkçe 2020:

Etimoloji Türkçe 2020. Lacivert Kelime Kökeni. Etimoloji Türkçe <<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/lacivert>> (luettu 5.4.2020).

Evans 2017:

Evans, Gavin 2017. How Language Changes The Way We See Color. Tech Insider. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=mgxyfq-HPoE>> (katsottu 17.4.2020). 02:12.

Fox 2012:

Fox, James 2012. A History of Art in Three Colours: Blue. Lontoo: BBC. 61:16.

Fox 2016:

Fox, James 2016. Exploring the mysteries of blue with Dr. James Fox. CNN. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=he-pMDc0-keg>> (katsottu 23.3.2020). 01:30.

Gottesman 2016:

Gottesman, Sarah 2016. The 6,000-year History of Blue Pigments in Art. Artsy <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>> (luettu 17.2020).

Grahl 2016:

Grahl, Bernd 2016. How do Namibian Himbas see colour? Gondwana Collection <<https://www.gondwana-collection.com/blog/how-do-namibian-himbases-see-colour/>> (luettu 18.4.2020).

Green 2012:

Green, John 2012. The Renaissance: Was it a Thing? - Crash Course World History #22. CrashCourse. Katsottavissa osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=Vufba_ZcoR0> (katsottu 15.4.2020). 11:32.

Hansen 2004:

Hansen, Paul 2004. Art Emanates From Pain and Sadness: Picasso's Blue Period. VCU Honors Program <<http://www.people.vcu.edu/~djbromle/modern-art/04/paulh/index.htm>> (luettu 16.4.2020).

Hanson 2018:

Hanson, Joe 2018. Why Is Blue So Rare In Nature? It's Okay To Be Smart. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=3g246c6Bv58>> (katsottu 17.4.2020). 08:26.

Harris & Zucker 2013:

Harris, Beth & Zucker, Steven 2013. Giotto, Arena (Scrovegni) Chapel, (part 1). Smarthistory. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=47QgqdeSi0U>> (katsottu 10.4.2020). 04:56.

Heaton 1881, s. 229:

Heaton, Mary 1881. The Life of Albrecht Dürer of Nürnberg. 2. painos. Lontoo: Seeley, Jackson and Halliday. Luettavissa osoitteessa <https://archive.org/stream/lifeofalbrechtd00heatuoft/lifeofalbrechtd00heatuoft_djvu.txt> (luettu 19.4.2020).

Hyman 2000:

Hyman, Isabelle 2000. Filippo Brunelleschi. Encyclopaedia Britannica <<https://www.britannica.com/biography/Filippo-Brunelleschi>> (luettu 20.3.2020).

Januszczak 2012:

Januszczak, Waldemar 2012. The Dark Ages: An Age of Light: What the Barbarians Did for Us. Lontoo: ZCZ Films. 59:38.

Januszczak 2016:

Januszczak, Waldemar 2016. The Renaissance Unchained: Gods, Myths and Oil Paints. Lontoo: ZCZ Films. 60:15.

Januszczak 2016:

Januszczak, Waldemar 2016. The Renaissance Unchained: Whips, Deaths and Madonnas. Lontoo: ZCZ Films. 59:39.

Januszczak 2016:

Januszczak, Waldemar 2016. The Renaissance Unchained: Silk, Sex and Sin. Lontoo: ZCZ Films. 60:00.

Kelleher 2017:

Kelleher, Katy 2017. Prussian Blue, The Color of Great Waves and Starry Nights. The Awl <<https://www.theawl.com/2017/11/prussian-blue-the-color-of-great-waves-and-starry-nights/>> (luettu 11.4.2020).

Kraft 2008:

Kraft, Alexander 2008. On the Discovery and History of Prussian Blue. Bulletin for the History of Chemistry. Vuosikerta 33. Numero 2. Luettavissa osoitteessa <https://www.researchgate.net/profile/Alexander_Kraft2/publication/281176593_On_the_discovery_and_history_of_Prussian_Blue/links/55-daa77b08aeb38e8a8a1b2e/On-the-discovery-and-history-of-Prussian-Blue.pdf> (luettu 17.4.2020).

Lieber 2017:

Lieber, Kevin 2017. The Invention of Blue. Vsauce2. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=Vlg5HkyauoY>> (katsottu 17.4.2020). 15:14.

Loria 2015:

Loria, Kevin 2015. No one could describe the color 'blue' until modern times. Business Insider <<https://www.businessinsider.com/what-is-blue-and-how-do-we-see-color-2015-2?r=US&IR=T>> (luettu 18.4.2020).

Lumen Learning 2020:

Lumen Learning 2020. Ancient Egyptian Art. OER Services <<https://courses.lumenlearning.com/suny-hccc-worldhistory/chapter/ancient-egyptian-art/>> (luettu 19.4.2020).

Masterworks Fine Art 2019:

Masterworks Fine Art 2019. Pablo Picasso Blue Period. Masterworks Fine Art <<https://www.masterworksfineart.com/artists/pablo-picasso/blue-period>> (luettu 16.4.2020).

nature video 2014:

nature video 2014. A story of blue. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=v2JZDdKtZ0Q>> (katsottu 19.4.2020). 06:53.

Ramírez 2018:

Ramírez, Roberto 2018. Egyptian Lapis Lazuli. nammu <<https://nammu.com/eng/egyptian-lapis-lazuli/>> (luettu 18.4.2020).

Reign 2019:

Reign, Ashley 2019. What Police Uniforms Look Like Around the World. Ranker <<https://www.ranker.com/list/police-uniforms-around-the-world/ashley-reign>> (luettu 19.4.2020).

Sanders 2009:

Sanders, Fred 2009. Vincent van Gogh: More Blue than Yellow. The Scriptorium Daily <<http://scriptoriumdaily.com/vincent-van-gogh-more-blue-than-yellow/>> (luettu 19.4.2020).

Sinelli 2020:

Minelli 2020. Plus Color- askartelumaali, ultramariini, 60ml <<https://www.sinelli.fi/catalog/product/view/id/22567?redirected=true/>> (luettu 1.4.2020).

Stimage 2019:

worldatlas.com 2019. Country Flags with Blue. <<https://www.worldatlas.com/articles/country-flags-with-blue.html>> (luettu 1.4.2020).

Vasari 1550, s. 37-39:

Vasari, Giorgio 1550. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Edizione di Riferimento: Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insano a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino, 1986. Luettavissa osoitteessa <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf> (luettu 1.4.2020).

Vasari 1568:

Vasari, Giorgio 1568. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Firenze: appresso i Giunti. Luettavissa osoitteessa <<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/mode/2up>> (luettu 1.4.2020).

Vox 2017:

Vox 2017. The surprising pattern behind color names around the world. Katsottavissa osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=gMqZR3pqMjg>> (katsottu 17.4.2020). 06:45.

Walcott 2016:

Walcott, Jason 2016. The Story of Blue. Walcott Fine Art. Katsottavissa osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=EHLk_YoW9Gk> (katsottu 19.4.2020). 13:01.

Kuva 01



Raffaello Sanzio 1505. Madonna del Granduca. Firenze: Palazzo Pitti. 2019.

Kuva 02



Raffaello Sanzio 1514. Madonna dell'Impannata. Firenze: Palazzo Pitti. 2019.

Kuva 03



Firenze: Gallerie degli Uffizi. 2017.

Kuva 04



Firenze: Gallerie degli Uffizi. 2017.

Kuva 05



Firenze: Gallerie degli Uffizi. 2017.

Kuva 06



Spinello Aretino 1401. Incoronazione della Vergine, Angeli e Santi. Firenze: Galleria dell'Accademia. 2019

Kuva 07



Bicci di Lorenzo 1425. Matrimonio Mistico di Santa Caterina. Firenze: Galleria dell'Accademia. 2018.

Kuva 08



Giovanni di Marco 1400. Incoronazione della Vergine con Quattro Angeli Musicanti e i Santi Francesco, Giovanni Battista, Ivo e Domenico. Firenze: Galleria dell'Accademia. 2018.

Kuva 09



Leonardo da Vinci 1498. Il Cenacolo (kopio). Vinci: Una Mostra Impossibile. 2017.

Kuva 10



Raffaello Sanzio 1508. Cartone Preparatorio della Scuola di Atene. Milano: Pinacoteca Ambrosiana. 2019.

Kuva 11



Venetsia 2019.

Kuva 12



Venetsia 2019.

Kuva 13



Venetsia 2019.

Kuva 14



Firenze 2018.

Kuva 15



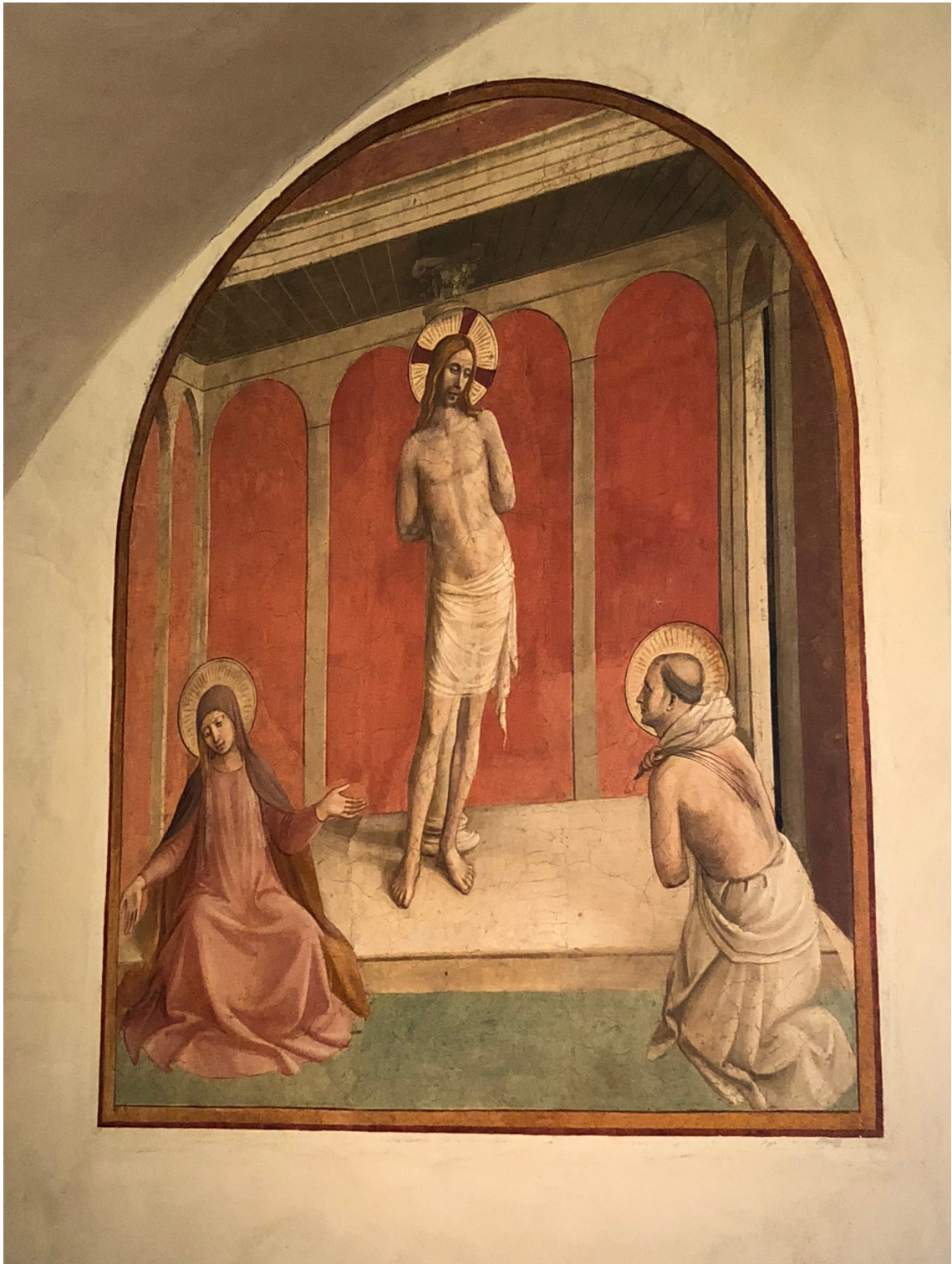
Pietro Perugino 1494. Pietà. Firenze: Gallerie degli Uffizi. 2019.

Kuva 16



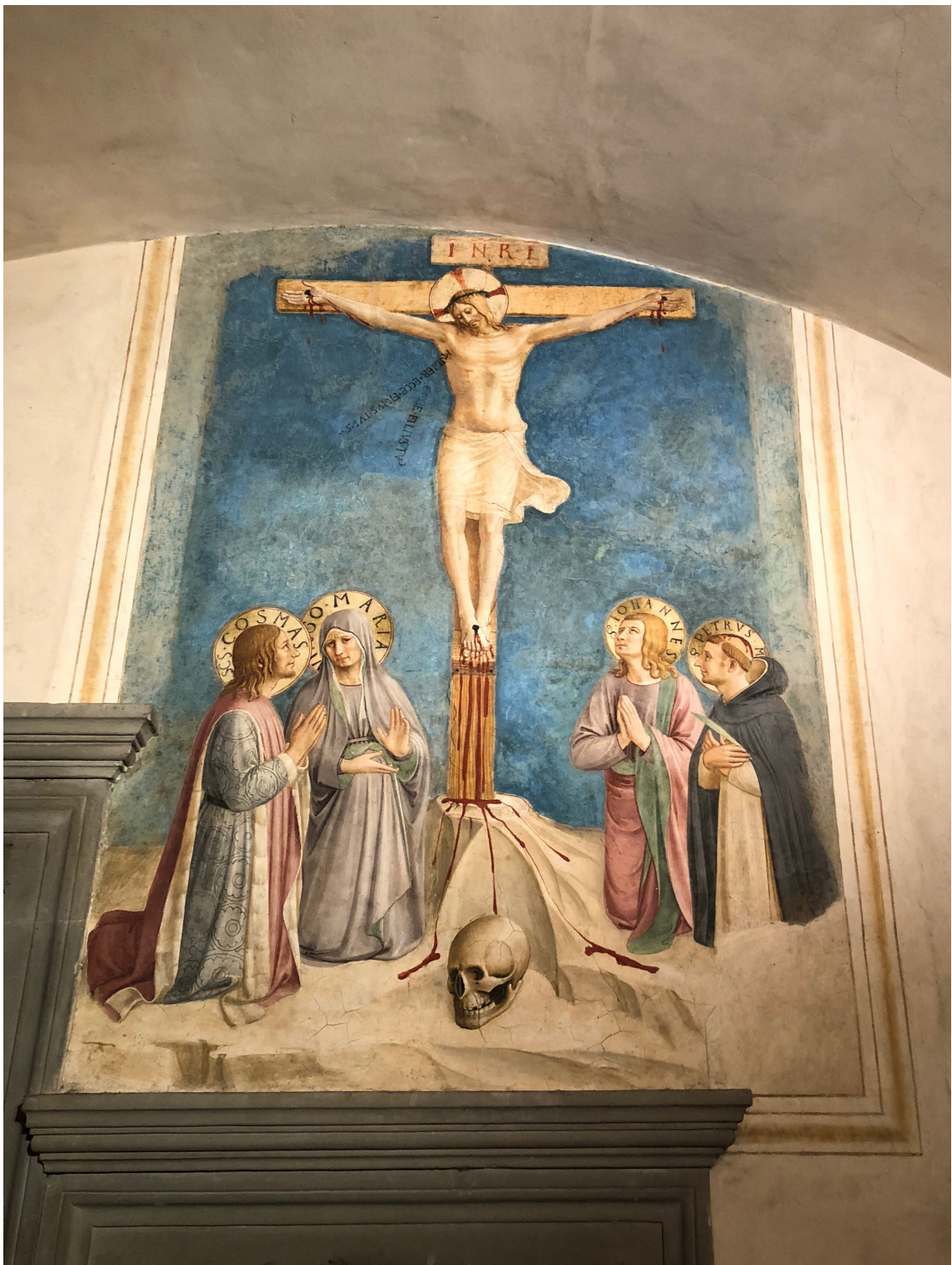
Fra Angelico 1442-1445. Crocefissione. Firenze: Museo di San Marco. 2019.

Kuva 17



Fra Angelico 1442-1445. Crocefissione. Firenze: Museo di San Marco. 2019.

Kuva 18



Fra Angelico 1442-1445. Crocefissione. Firenze: Museo di San Marco. 2019.

Kuva 19



Venetsia 2019.