

Eesti Kunstiakadeemia

Kunstikultuuri teaduskond

Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringud

Rahel Aerin Eslas

TÕDE MAALIKUNSTIS

DENIS DIDEROT' 1765. AASTA SALONGIKRIITIKA

Magistritöö

Juhendaja: prof Krista Kodres (PhD)

Tallinn, 2022

Autorideklaratsioon

Kinnitan, et:

1. käesolev magistritöö on minu isikliku töö tulemus, seda ei ole kellegi teise poolt varem (kaitsmisele) esitatud;
2. kõik magistritöö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), olulised seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on magistritöös nõuetekohaselt viidatud;
3. luban Eesti Kunstiakadeemial avaldada oma magistritöö repositooriumis, kus see muutub üldsusele kättesaadavaks interneti vahendusel.

Ülaltoodust lähtudes selgitan, et:

- käesoleva magistritöö koostamise ja selle sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui magistritöö autorile ja magistritööga varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- kuivõrd repositooriumis avaldatud magistritööga on võimalik tutvuda piiramatul isikute ringil, eeldan, et minu magistritööga tutvuja järgib seadusi, muid õigusakte ja häid tavasid heas usus, ausalt ja teiste isikute õigusi austavalt ning hoolivalt.

Keelatud on käesoleva magistritöö ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste kopeerimine, plagieerimine ning mistahes muu autoriõigusi rikkuv kasutamine.

(kuupäev)

(magistritöö autori nimi ja allkiri)

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele:

(kuupäev)

(magistritöö juhendaja allkiri, akadeemiline või teaduskraad)

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
1. VALGUSTUSAJASTU UUS MÕTLEMINE	9
1.1 TÕE MÕISTE VALGUSTUSAJASTUL	9
1.2 ILU MÕISTE VALGUSTUSAJASTUL	14
1.3 KRIITIKA MÕISTE VALGUSTUSAJASTUL	21
2. DENIS DIDEROT FILOSOOFI JA KUNSTIKRIITIKUNA	29
2.1 FILOSOOFILISED TEKSTID JA NENDE MÕJU VALGUSTUSAJASTU ÜHISKONNALE	30
2.2 KUNSTIKRIITIKA JA SELLE RAKENDUSVIISID	34
3. TÕE TEGURID KUJUTAVAS KUNSTIS DENIS DIDEROT TEKSTIDEST	39
3.1 LOODUSE IMITEERIMINE JA TÕELISUS	39
3.2 TERVEMÕISTUSLIKKUS JA SIDUSUS	43
3.3 EFEKT JA EMOTSIOON	46
4. TÕDE DIDEROT 1765. AASTA SALONGIKRIITIKAS	49
4.1 TÕE PUUDUMINE EHK „TÕE” NEGATIIVNE SÕNASTAMINE	49
4.2 TÕE OLEMASOLU EHK „TÕE” POSITIIVNE SÕNASTAMINE	60
KOKKUVÕTE	69
SUMMARY	72
BIBLIOGRAAFIA	76
LISAD	84

Sissejuhatus

Tihti kurdetakse, et kaasaegset kunsti ei hinnata, sest sellest ei saada aru. Mis aga oleks, kui kunstist ei peagi aru saama, vaid seda hoopis tunnetama? Kunst, mis ei tekita vaatajas mingeid emotsioone, ei olegi äkki selle inimese silmis hea kunst. „Hea”, „ilus” ja teised kunstiteostega kaasnevad mõisted ei ole alati olnud oma definitsioonilt niivõrd subjektiivse iseloomuga kui täna. Ilu subjektiivsusest hakati põhjalikumalt rääkima alles 18. sajandil, mil toimus üldine paradigma nihkumine inimese individuaalsuse poole.

18. sajandi Prantsusmaa üks viljakamaid mõtlejaid ja esimene professionaalne kunstikriitik oli Denis Diderot (1713–1784), kes defineeris ühena esimestest ilu subjektiivse kategooriana. Diderot’l oli kindel määratlus enamusele mõistetest, mis tema kunstikriitikas pidevat käsitlemist leidsid – näiteks nagu „kompositsioon“, „graatsia“, „ilu“, „geenius“, „looduse imiteerimine“ jne. Tema kriitikast leiame aga ka mõiste, millele ta ei suutnud kunagi raamistavat definitsiooni või seletust anda – *tõde*.

Käesolev uurimus võtab vaatluse alla ühe Diderot’ kõige viljakama kunstikriitika aastakäigu 1765. aasta Salongist ning toob välja Diderot’ seisukohad tõe olemasolust ning puudumisest erinevate kunstnike loomingus. Uurimuse eesmärk on määratleda Denis Diderot’ arusaam tõest maalikunstis ning tuua välja selle tekkimiseks vajalikud komponendid või omadused. Eesmärgi saavutamine põhineb ühisosade leidmisel kriitikas välja toodud iseloomustavate omaduste vahel, mis ühendab ühte või teise gruppi kuuluvaid kunstnikke. Diderot’ tõe määratluse otsimisel lähtun analüüsi tulemusel leitud omadustest, mille alusel Diderot’ tuvastas teosest tõe olemasolu.

Uurimuse tõukepunktiks oli suur vaimustus selle vastu, kui fluidseks on erinevad filosoofid nõus oma määratletud mõisteid (eriti esteetilisi mõisteid) jätma. Paljud mõtlejad (ja nende uurijad) otsivad absoluute, ultimaatumeid, et leida üles mingi konkreetne ja lõplik tõde. Ilu on näiteks võimalik defineerida väga piiritletult, et selles saaks alati kindel olla. Kindlustunne toob aga piirid ette ka mõistusele ja selle potentsiaalile, vähendades kriitilist probleemi juurde tagasipöördumist ning uue lähenemise valimist. Palju lõbusam on uurida midagi lihtsalt huvi pärast, ilma konkreetseesse lõppu jõudmata.

Tõde on alati olnud keeruline mõiste. Tänapäeval on tema kerkinud eriti aktuaalseks, kutsudes aega mil me elame tõejärgseks ajastuks. Igapäevane võitlus valeinfoga näib olevat lõputu. Tõe

mõistet väänatakse ja kasutatakse propagandaks, tapmiseks, diskrimineerimiseks ja paljudeks muudeks ühiskonda lõhestavateks tegevusteks. Käesolev uurimus võiks näidata, et tõel ja tõel on vahe – ka Diderot tunnistas looduse kauniduse universaalsust; looduse täiuslikkuses saame me alati kindlad olla, seal on alati tõde. Tõde maalikunstis oleneb see-eest subjektist ja tema tajuväljast ning emotsioonidest, mistõttu ta peabki olema kohati vähemalt osalt subjektiivne; arvestades, et inimene on ühtlasi ka ühiskondlik olend. Tõde looduses on nagu fakt teaduses, tõde maalikunstis – nagu inimese afekt ja emotsioon. Uurimus Diderot’st on seetõttu ka uurimus esteetikadiskursuse ajaloost.

Denis Diderot on üks olulisemaid Prantsusmaa mõtteloo persoone, kellest on väga palju kirjutatud. Tema kriitikat on uuritud näiteks teatraalsuse vaatepunktist või üldise ühiskonnakriitilisuse vaatepunktist. Uuritud on tema tõekspidamisi ning nende muutlikkust läbi tema eluaja ja muutuva ühiskonna. Keskendatud on tema mõisteloomele ning panusele üldisse esteetikasse ja kunstifilosoofiasse. Küll ei ole üritatud leida tema arusaama tõest just maalikunstis läbi tema enda kunstikriitika. Filosoofina, kes võttis avasüli vastu erinevate mõistete subjektiivsuse ideed, pidas ta ka maalikunsti tõde osaliselt subjektiivseks omaduseks.

Suurem osa Diderot’ loomingust sündis valgustusajastu Prantsusmaal, revolutsioonieelsel perioodil. Ta oli osa grupist, keda kutsuti nimega *Les philosophes* – sinna kuulusid peale tema ka näiteks Voltaire (1694–1778), Jean le Rond d’Alembert (1717–1783), Montesquieu (1689–1755) ja mitmed teised. Nende eesmärk oligi uute mõtteviiside populariseerimine, teadmiste kogumine ning ühiskondliku uuenemise eestvedamine. Kehtiva ühiskondliku korra vastu rakendasid nad oma kõige suuremat vara – mõistust ja kirjasõna. Ka Diderot oli äärmiselt ühiskonna- ja religioonikriitiline, mistõttu tuleb tema kriitikat ja filosoofiat vaadata kindlasti ajastu kontekstis. Tema ühiskonnakriitika ja kunstikriitika sidumisel on abiks võetud palju hilisem prantsuse filosoof Michel Foucault (1926–1984) ja tema võimuteooria, et neid seoseid raamistada.

Uurimuse esimene peatükk kaardistab töös kesksel kohal olevate mõistete üldise arusaama 18. sajandi Euroopas. Vaatluse all on mõisted nagu „kriitika”, „ilu” ja „tõde”. Diderot määratluse mõistmiseks on oluline tunda põhjalikult nii nende mõistete konteksti kui ka kujunemislugu. Suur osa Diderot määratlustest on osaliselt pärit antiik-kreeka mõtlejatelt, kes neid teemasid esimesena avama hakkasid. Pooldas ju Diderot suuresti selle stiili pealetulekut, mida me täna kutsume neoklassitsimiks. Erinevatele mõistetele spetsialiseeruvad alapeatükid toovad võrdluseks teiste ajastu mõtlejate kõrval välja ka Diderot enda arusaama. Valgustusajastu

kunstimaailma ja Diderot arusaama kaardistamiseks on kõrvale toodud Jacques Rancière'i (1940–) kolme kunste režiimi teooria, et mõista paremini põhjuseid, miks Diderot oma ajastu kunsti sellisel moel vaatas.

Selles peatükis toetun suurel hulgal algallikatele, Diderot' enda kirjutistele. Sekundaarsest kirjandusest kasutan enim Marc Jimenezi eesti keelde tõlgitud teost „Mis on esteetika?” (*Qu'est ce que l'esthétique* (1997), tlk 2016)¹ ning Louis Dupré teost *The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture* (2004)². Marc Jimenez (1943–, PhD) on prantsuse germanist, kes on pühendanud oma elu esteetika ajaloo uurimisele. Lisaks esteetikale on ta kirjutanud raamatuid ka kunstikriitikast ja kunsti olemusest endast.³ Louis Dupré (1925–2022, PhD) oli religioonifilosoof, kelle looming koosnes suuresti üritustest leida otseseid seoseid tänapäeva mõtlemise ning keskaja ja klassikalise mõtlemise vahel, tuues tihti sisse ka valgustusajastu ning reformatsiooni. Üks tema laiematest eesmärkidest oli leida religiooset tõe, millel oli tema jaoks sarnane kontseptsioon luule ja kunsti tõe.⁴

Teine peatükk on ülevaade Diderot elust ja loomingust, mis on ühtlasi oluline peatükk Euroopa kultuuriloo ajaloos. Töö põhiosa analüüsiks vajaliku konteksti leiabki tema eluloost, mis tutvustab tema haridust, sõpru, väärtusi ning olulisi valikuid. Kuna Diderot' märkimisväärseim saavutus oli Jean Le Rond d'Alembert'iga koos koostatud *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* („Entsüklopeedia, ehk süstemaatiline sõnastik teadustest, kunstidest ja oskustöödest”, 1751–1772) ja seda antud uurimistöö põhiosas välja ei tooda, on loomingu alapeatükk selle ja sarnaselt oluliste teoste väljatoomiseks.

Selles peatükis on minu uurimuse allikateks Andrew S. Currani *Diderot and the Art of Thinking Freely* (2019)⁵, Michael Friedi *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980)⁶ ja Stéphane Lojkine *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot* (2007)⁷. Kõik kolm autorit tegelevad Diderot erinevate tahkudega – Andrew Curran (PhD) on spetsialist

¹ M. Jimenez, Mis on esteetika?. Tlk M. Lepikult. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016.

² L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*. London: Yale University Press, 2004.

³ Autorituvustus. – M. Jimenez, Mis on esteetika?.

⁴ Louis Dupré, distinguished philosopher of religion. – YaleNews 2022 (March 1, In Memoriam), <https://news.yale.edu/2022/03/01/louis-dupre-distinguished-philosopher-religion> (vaadatud 18. V 2022).

⁵ A. S. Curran, *Diderot and the Art of Thinking Freely*. New York: Other Press, 2019.

⁶ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980.

⁷ S. Lojkine, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

prantsuse kirjanduse ja valgustusajastu alal ning keskendub oma raamatutes rohkem teemade ühiskondlikule kontekstile ning nende sotsiaalsetele tagajärgedele; sarnase haridustaustaga on ka kirjanduskriitik Stéphane Lojkin (1966–, PhD), kes on uurinud Diderot' tekstiloomet just tema kunstikriitika baasil; Michael Fried (1939–) vaatab see-eest Diderot'd eelkõige läbi ise praktiseeriva kunstikriitiku pilgu, uurides süvitsi tema praktika aluseid ja põhimõtteid. Peatükis olulisemate kasutusel olevate artiklite hulka kuuluvad Else Marie Bukdahli *Diderot et l'art – éducateur de la société* (2003)⁸, Michel Olseni *Amour, vertu et inconstance: Philosophie et structure narrative dans quelques œuvres de Diderot* (1980)⁹ ja Philippe Déani *Diderot's hieroglyph: myth of language and birth of art criticism* (1999)¹⁰.

Kolmas peatükk siseneb süvitsi Diderot' kunstifilosoofiasse ning lahkab kolme tingimust või omadust, mis peavad tema arvates tõe saavutamiseks või väljendamiseks kunstiteoses olema. Need tingimused tulenevad uurimuse põhianalüüsi tulemustest ning Diderot' filosoofilistest tekstidest. Peatükis käsitletakse omadusi hierarhilises järjekorras, alustades sellega, mis on aluseks kõigile teistele ning lõpetades omadusega, mille olemasolu ja tekkimisviis on tinglikum ning abstraktsemate reeglitega – looduse imiteerimine, tervemõistuslikkus ja loogilisus ning efekt. See peatükk põhineb Denis Diderot loomingukogumikul *Œuvres, tome 4 : Esthétique – Théâtre*¹¹, kus on esitatud kogu tema salongikriitika, *Encyclopédie* artiklid, lavastused ning muud esteetikat puudutavad kirjutised.

Neljandas peatükis on vaatluse alla võetud terve Diderot 1765. aasta kriitika¹² ning selle järel sõna *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765* („Esseed maalikunstist, järjekst 1765. aasta Salongile”, 1765).¹³ Peatükk on jaotatud kahte alapeatükki, millest esimene keskendub kunstnikele, kelle teoste või üldise loomingu ja isiksuse puhul otsustas Diderot tõe olemasolu välja tuua, ning teine vastupidiselt tõe puudumisele. Analüüsis on välja toodud Diderot täpsed sõnastused ning omadused, mida ta on oma kriitikas tõe olemasolule või

⁸ E. M. Bukdahl, *Diderot et l'art – éducateur de la société*. – *Orbis Litterarum* 2003, no. 5 (1), lk 30–43.

⁹ M. Olsen, *Amour, vertu et inconstance: Philosophie et structure narrative dans quelques œuvres de Diderot*. *Orbis Litterarum* 1980, no. 35 (2), lk 132–147.

¹⁰ P. Déan, *Diderot's hieroglyph: myth of language and birth of art criticism*. – *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 1999, vol. 15 (4), lk 323–336.

¹¹ Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996.

¹² D. Diderot, *Salon de 1765*. – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 291–466.

¹³ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*. – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 467–516.

puudumisele kaasanud. Peatükke toetavad 1765. aasta kriitika väljavõtted ning arutluse all olevate kunstiteoste illustratsioonid.

1. Valgustusajastu uus mõtlemine

Käesoleva peatüki eesmärk on tuua uurimusse „Diderot’ ajastu” filosoofiline kontekst. Selleks on mõeldud kolm alapeatükki – tõest, ilust ja kriitikast – millest igaüks annab ülevaate antud mõiste määratlustest Valgustusajastul. Euroopa Valgustusajastu alguseks peetakse 17. sajandit. Valgustust nimetatakse ka mõistuse võidukäigu ajastuks, sest aina rohkem hakati tegelema matemaatika ja loodusteadustega. Filosoofia õilmitses ning kriitika kiriku ja ühiskondliku korra vastu oli hoogsalt kasvamas – umbusaldus kiriku vastu suurenes 17. sajandil ning saavutas oma haripunkti 18. sajandil. Inimesed tundsid end ka aina rohkem kiriku poolt hüljatuna, sest religioon ning valitsev klass olid liiga lähedalt seotud ning ei hoolinud alamklassi muredest ja kannatustest.¹⁴ Olemasolev maailm vajas mõistuspärast seletamist. Kunstis ja kultuuris peegeldusid need protsessid rokokookunsti ärapöördumises renessansi ja antiik-kreeka kunsti poole. Püüti sünteesida omavahel loogilisust ja esteetikat, mille tulemusel tekkisid subjektiivsemad määratlused ka varem objektiivsetele mõistetele.¹⁵

1.1 Tõe mõiste valgustusajastul

Tõe määratlemisega hakati tegelema juba 17. sajandil. Üks selle sajandi olulisemaid mõtlejaid oli René Descartes (1596–1650), kelle filosoofia reageeris kriitiliselt ajastu probleemidele, näiteks jumaliku õigusriigi poolne surve inimese füüsilise ja vaimse maailma vabadusele ning sellega käsikäes käiv absolutism nii riigikorras kui ka maailma mõtestamisel.¹⁶ Descartes uskus, et kindlad tõesed on võimalik üles leida läbi selgete ja täpsete mõistete. Ta nõudis maailma lahtimõtestamisel selgust, autoriteeti ja stabiilsust. Ilu olemasolu oli aga üks aspekt maailmast, millele Descartes keeldus mõõdupuud külge panemast, sest ilu tähendas tema jaoks vaid otsustuse suhet objektiga ning maitseotsustus on alati relatiivne. Descartes’i lähenemine tähendas seega ka igasuguse objektiivse või puhta ilu otsimise mõttetust.¹⁷

Descartes’i kõige kuulsamaks teesiks saab pidada tema lauset „cogito ergo sum“ („mõtlen, seega olen olemas“). Siin on inimese olemasolu tugipunktiks mõtlemisvõime. Inimestel ja

¹⁴ L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 229.

¹⁵ J. Maiste, *Art and Truth*. – *Baltic Journal of Art History* 2014, vol. 7, lk 151–152.

¹⁶ M. Jimenez, *Mis on esteetika?*, lk 50.

¹⁷ M. Jimenez, *Mis on esteetika?*, lk 43–47.

ühiskonnal üldiselt on aga rohkem vaja, et ühiskond toimiks. Ühiskonnas eksisteerivad hierarhiad tuginevad samamoodi mingitele printsiipidele, mis ei ole tihti tõesed. Sellest tulenevalt suhtus Descartes igasugusesse autoriteeti skeptiliselt. Ainus kindel tõde on iseene olemasolu. Seega kutsus Descartes inimesi üles skeptilisusele, ratsionaalsusele ja tervemõistuslikkusele, üleskutsed, mis leidsid järgimist ja edasiarendamist 18. sajandi Valgustuses.¹⁸

20. sajandi üks olulisemaid filosoofe Michel Foucault on võrrelnud tõeni jõudmist enne ja pärast Descartes'i. Enne ei olnud võimalik näha või leida tõde, olles samal ajal amoraalne. Descartes'i filosoofia tõi kaasa moraali eemaldumise tõest, sest see – tõde – asendus otsese tõestusega. Foucault näeb tõde millegina, mis valgustab subjekti. Modernses filosoofias saab subjekt tõeni jõuda tänu sellele, et ta teab, et ta on subjekt. Tõde on teadmine ning tõdesid on palju erinevaid, nad kõik on konstrueeritud erinevatest aspektidest.¹⁹

Tõe väljaselgitamisel kerkis valgustusajastul paratamatult üles lõhe mõõdetatavuse ja ebamäärasuse ning seletamatuse vahel. Mõõdetav on näiteks mõiste „kompositsioon“, aga mitte „geenius“, mistõttu ei ole nende toel võimalik leida võimalikult universaalset tõde. Dilemma seisneb selles, et tihti töötavad need vastuolulised mõisted koos, teineteist võimendades. Mõistusel põhinevast on kerge tuletada tõde, sest seda saab toetada loogiliselt tuletatavate argumentidega.

Tõe küsimus kerkis enam esile ka religioonis endas. Näiteks tegi ratsionalist Baruch Spinoza (1632–1677) oma teoses *Tractatus Theologico-Politicus* („Teoloogiline ja poliitiline traktaat“, 1670) ettepaneku, et pühade tekstide interpreteerimine nende taga oleva mõtte kaudu ning mitte sõna-sõnalt, aitab säilitada nendes olevat tõde.²⁰ Spinoza astus vastu ka pühades tekstides olevatele väärtustele öeldes, et keha ja vaim tegutsevad sümbioosis ning emotsioonid ja ihad on hädavajalikud vabaduse saavutamiseks.²¹

17. sajandi lõpupoole oli Prantsusmaal populaarsust kogumas filosoofide kogukond, kes pidasid kõige olulisemaks aga juba mõistuse enda kriitikat. Mõistusega võib jõuda ainult mingi teatud tõeni, millest edasi tulevad mõistusele ette piirangud. Kuna inimõistuse suutlikkus on

¹⁸ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 43.

¹⁹ J. J. Tanke, Foucault's Philosophy of Art: a Genealogy of Modernity. London: Continuum, 2009, lk 168.

²⁰ W. Bristow, Enlightenment. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/enlightenment/> (vaadatud 18. V 2022).

²¹ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 113.

piiratud, siis on loogiline temast oodata vaid selliste piiratud teadmiseni jõudmist, mida nad on ka ise võimelised seletama ja tõestama. Eeldus või ootus inimõistusele, et ta on võimeline jõudma absoluutse tõeni, on irratsionaalne. Selle koolkonna liikmed olid näiteks Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757), Pierre Bayle (1647–1706) ja Charles de Saint-Évremond (1613–1703).²²

Ning samal ajal, 17. ja 18. sajandi vahetusel, kerkis kartesiaanluse kõrvale empiritsism, millest sai küll sidus ning enam mõtestatud diskursus alles 18. lõpus, aga mis mõjutas juba sajandivahetusel mõtlejate arusaama meid ümbritsevast maailmast. Empiirikute jaoks oli meeleline kogemus mõistusest olulisemal kohal, mis tähendab seda, et esile on tõstetud millegi tajumine, sest ainult tänu sellele saab saadud info peal mõistust rakendada. John Locke (1632–1704) väitis, et meeleline kogemus on aluseks kogu ratsionaalsele teadmisele.²³ Locke'i lähenemisest saaks tuletada, et kogu ratsionaalne teadmine on subjektiivne, seega on n-ö ratsionaalsel viisil tuletatud tõde samuti subjektiivne. Sama ei või öelda Locke'i arusaama kohta õnnelikkusest. Nimelt uskus ta, et õnn ja õnnelikkus on lähedalt seotud looduseaduste järgmisega, mistõttu on õnne poole püüdlemine küsimus inimese moraalsuse kohta. Õnnetundmise võime andis inimestele jumal – see on võimalik tänu sellele, et inimene on osa loodusest.²⁴

18. sajandi Valgustuse mõtlejate arusaam loodusest ning inimese emotsioonidest üritas niisiis muuta arusaama moraalsete normide universaalsusest ning leida uusi teid tõeni. Näiteks vaidlesid Diderot ja d'Alembert selle vastu, et loodust saaks justkui mõista kuidagi normatiivselt. Diderot arvas ka, et kogemust määratlevad emotsioonid on oma loomuses kaootilised ning ettearvamatud, mistõttu ei ole õiglane neile mingeid piire ette seada. D'Alembert uskus, et moraali ja moraalsuse mõistmiseks peab kõigepealt mõistma tervemõistuslikkuse enda universaalseid printsiipe.²⁵ Tõe leidmine ja määratlemine oli kõige rohkem arutatud teema ka Saksamaa valgustusajastu mõtlejate hulgas. Saksa filosoof Christian Wolff (1679–1745) leidis tõde näiteks sealt, kus oli kord, ning sellest tulenevalt ka täiuslikkus.²⁶

²² M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 59.

²³ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 65–67.

²⁴ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 117.

²⁵ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 117.

²⁶ P. Guyer, 18th Century German Aesthetics. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2020 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Wol> (vaadatud 18. V 2022).

Kirjanduses toimus sarnase dilemma lahendamine. Kirjandusmaailma sisenes uus trend – soov kirjutada teemadest, mis ei põhine ajaloolistel sündmustel või vanadel legendidel – luua kirjanduslikke fiktsioone. Sellega tõstus samuti küsimus teoste sisu tõelisuse kohta. Kirjanikud Henry Fielding (1707–1754) ja Daniel Defoe (1660–1731) uskusid näiteks, et ülim tõe peegeldumine kirjanduses on läbi moraalse ja eetilise sisu. Kirjanik Samuel Richardson (1689–1761) aga arvas, et tõde ilmneb raamatu tegelaste iseloomude ja tunnete põhjaliku analüüsi kaudu, mis omakorda suurendas võimalust kirjanduslikeks eksperimentideks.²⁷

Tõe otsinguile keskendusid niisiis väga paljud Valgustusajastu mõtlejad ning selle olemuse üle arutleti mitmete eluvaldkondade vaatest lähtuvalt. Autorid rääkisid tõest, õiglusest ja ilust, nagu antiik-kreeka „tõerääkijad” – *parrhesiastes* (παρρησιαδής)²⁸. Michel Foucault andis 1983. aastal Berkeley’s seeria loenguid, kus ta keskendus just sellele, kuidas tõerääkijad, kes kasutavad või rakendavad *parrhesia*’t (παρρησία)²⁹, tegelikult toimivad, kuidas nende roll ühiskonnas muutub ning mis on selle mõiste sisu.³⁰

Foucault eristas kahte sorti *parrhesiat*, mille saab jaotada n-ö heaks ja halvaks *parrhesiaks*. Esimese *parrhesia* puhul on kõneleja, *parrhesiastes*, siiras, julge ning väljendab oma arvamust, mis on ühtlasi tõde. Halb *parrhesia* ei ole väga kaugel lihtsalt jutustamisest, kus inimene ütleb välja kõik mõtted, mis talle pähe tulevad (olgu need siis head või halvad). Seega viib halb *parrhesia* meid tõest (ja jumalast) kaugemale.³¹ Mäletatavasti väljendas aga juba Descartes nn esimesel Valgustussajandil mõtlemisviisi, mis nõudis mõistusele enne tõendite ja argumentide olemasolu, kui millegi tõesuse üle otsustada. *Parrhesia* mõistet on samas võimalik kasutada ülekantud tähenduses, et jälgida kirjutiste kaudu toimuvaid tõemänge (Tõemänguks peab Foucault reeglitekogumit, mille eesmärgiks on tõelooma)³² intellektuaali ja võimu vahel.

18. sajandil tegutsesid need, keda Foucault kutsus „universaalseteks” või „kõikehõlmavateks” intellektuaalideks. Universaalsed intellektuaalid olid tihti interdistsiplinaarsed mõtlejad, kelle suurimaks eesmärgiks oli õigluse sisse seadmine nii seadustesse kui riigikorda, kasutades

²⁷ L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 81–83.

²⁸ Vanakreeka keeles „tõerääkija” või „vabalt kõneleja”.

²⁹ Vanakreeka keeles „tõe rääkimine”.

³⁰ M. Foucault, *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. 6 lectures at University of California at Berkeley, CA, Oct-Nov 1983. – Foucault.info, lk 3, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

³¹ M. Foucault, *Discourse and Truth*, lk 3, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

³² M. Foucault, *The ethic of the care for the self as a practice of freedom: An interview with Michael Foucault on 20th January 1984*. – *The Final Foucault*. Eds. J. Bernauer, D. Rasmussen. Cambridge: MIT Press, 1988, lk 16.

selleks oma teadmisi ja arusaama tõest. Suur osa mõjuvõimsamatest intellektuaalidest olid kas saanud juura hariduse või sellega põgusalt tegelema (näiteks Voltaire, Diderot jpt). Foucault' järgi tulevadki universaalsed intellektuaalid eelkõige juura valdkonnast ning õitsesid eelkõige kirjanikena. *Parrhesia* oli demokraatia fundamentaalne osa nii Antiik-Kreekas kui Valgustusajastul.³³ Enamus mõtlejaid rääkisid oma arvamusest sellise veendumusega, et nad mitte ainult uskusid oma arvamuste tõesusesse, vaid soovisid tõepoolest muuta valitsevat tõerežiimi.

Michel Foucault on oma loengus *Collège de France*'is öelnud, et tõe tootmise kaudu teostatakse võimu. Valgustusajastu mõtlejad õnnestasid oma aruteludes tõe loomuse üle ühtlasi vaikimisi absolutistlikku kuningavõimu, mille käes oli tõesuse määramisõigus.³⁴ Juba Antiik-Kreeka filosoofias käisid *parrhesia* ja kriitika lähedalt koos. *Parrhesiat* mõisteti nii otsese kriitikana kui ka kohustusena, mis põhineb suuresti inimese moraalil.³⁵ *Parrhesia* kõige üllamateks eesmärkideks on selle kasutamine üldise hüvangu eesmärgil. Kui kõrgemal positsioonil inimene kritiseerib või mõistab hukka alamat, ei ole see *parrhesia*. Kui võimusuhe on aga vastupidine, on üldises mõttes tegu *parrhesiaga*. *Parrhesia* peab olema läbimõeldud, eesmärgipärane ja haritud mõistusel põhinev arvamusaavaldus, mis viib ühiskonda või olukorda paremuse poole.³⁶

Foucault toob välja *parrhesiastese* funktsiooni ja seisuse muutumise läbi riigikorra muutumise. Ammuses minevikus laadal loenguid pidanud filosoofid asendusid monarhide isiklike nõuandjatega, mis jättis *vox populi* tagaplaanile ning hakkas vaikselt selle mõju võimule vähendama ja ebaoluliseks muutma.³⁷ Valgustusajastut saab vaadata kui püüdlust *parrhesiasteste* funktsiooni seisuste süsteemis allapoole tuua ning kõigi nende häält võimendada, kellel midagi tarka öelda on. Igal ühiskonnal või isegi struktuuril on oma tõerežiim, mis on kogum seisukohtadest, tavadest ja reeglitest, mida võetakse enesestmõistetavana ja mis on aluseks ühiskonna kindlale toimimisele. Enne Suurt Prantsuse

³³ M. Foucault, The political function of the intellectual. – *Raical Philosophy* 1977, no. 17 (Summer), lk 12–13.

³⁴ M. Tamm, Hiiglaste õlgadel: intellektuaalsed portreed. Toim M. Mikli. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2014, lk 121.

³⁵ M. Foucault, Discourse and Truth, lk 5–6, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

³⁶ M. Foucault, Discourse and Truth, lk 5–6, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

³⁷ M. Foucault, Discourse and Truth, lk 7, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

revolutsiooni olid tõerežiimi peamised korraldajad ja määravad võimustruktuuri kõige kõrgemad üksused (alates akadeemiatest ja õukonnakultuurist kuni monarhi endani).³⁸

Valgustusajastul on näha juba nimetatud universaalsete intellektuaalide tõusu ühiskondlikku diskursusesse, kus nad hakkavad kasutama oma sõna valitseva režiimi muutmiseks. Foucault' järgi on tõerežiimis määratletud kindlad inimesed, kellel on voli ja autoriteet tõe määratlema (näiteks oli *Académie royale de peinture et de sculpture*'i (Kuninglik maali- ja skulptuuriakadeemia) juhtkonnal autoriteet sõnastada kunsti kohta käivad tõesid, nii hariduses kui praktikas). Valgustusajastul hakatakse mitte ainult muutama seda, mis tõe on, vaid ka kõike, mis puudutab tõe väljendamiseks kujundatud struktuure ja kontseptsioone.

1.2 Ilu mõiste valgustusajastul

Omamoodi revolutsiooniline võitlus toimus nii Prantsusmaal, Inglismaal kui Saksamaal ilu ja esteetika määratluse üle. Kunsti juures on alati olnud midagi, mida on keeruline sõnastada – seda tegi Dominique Bouhours (1628–1702) 17. sajandil, kirjeldades seda tundmatut kui „je ne sais quoi” („Ma ei tea, mida”) ³⁹ Pea pool sajandit hiljem, kui juba mitmed filosoofid olid sunnitud tunnustama, et ka nemad ei oska seda sõnastada, ilmus areenile ratsionalist, ajaloolane ja teoloog Jean-Baptiste du Bos (1670–1742), kes otsustas tuua mängu lähenemise, mis toetus vaataja emotsioonide subjektiivsusele.⁴⁰ See viitas omakorda, et see *je ne sais quoi* võib olla igale inimesele erineva tähendusega.

Tähenduste lahknemise ja laialivalgumise vastu seisis karmi käega Prantsusmaal (ja tegelikult ka Saksamaal ja Inglismaal) *Académie royale de peinture et de sculpture* kus liiguti oma esteetiliselt määratluselt risti vastupidi. Selleks oli üles ehitatud terve akadeemia kunsti „tõestamise” süsteem. *Académie*'s oli kaua juurutatud kindlat žanrihierarhiat, mis omas teose väärtuse määramisel väga suurt osa. Hinnangutes arvestati ka soositumaid võttes, tehnikaid, stiile, mis olid levinumalt kasutuses just nendes püramiidi kõrgeimates žanrites (kõrgeimat kohta hoidis ajaloolise või teoloogilise temaatikaga maal). Ajalugu ning teoloogiat peeti seega

³⁸ M. Foucault, *The political function of the intellectual*, lk 13–14.

³⁹ M. Jimenez, *Mis on esteetika?*, lk 53.

⁴⁰ M. Jimenez, *Mis on esteetika?*, lk 76.

ka tõe ülimaks vahendajaks ja väljenduseks maalikunstis.⁴¹ Igal juhul lähtuti ikkagi veendumusest, et „ilu” ja „tõde” on peidus kunstiteose sees, on sellele immanentselt omane.

Akadeemiatel oli erinevate retooriliste võtete abil võim mõjutada kogu ühiskonna maitset ja identiteeti. Sarnase eesmärgiga olid akadeemiad võimu toestanud juba ammu, näiteks toetas Toskaana Cosimo I de’Medici (1519–1574) 1562. aastal maailma esimese kunstiakadeemia (*Accademia del Disegno*) loomist – et läbi tugeva kunstidoktriini enda valitsemisala võimu ja ulatust kehtestada. Kui piirkond on kultuuris esikohal, on kergem olla seda ka poliitikas. Cosimo I eesmärk oli näidata ülejäänud maailmale, et selle akadeemia liikmed on Firenze uhke ja suursuguse ajaloo peegelpildiks ja esindajaks.⁴²

1648. aastal Pariisis asutatud *Académie*’l oli sama eesmärk – teha Prantsusmaast kultuuri ja kunsti süda ning kinnistada sellega ühtlasi kuninga absoluutset võimu. Sellegipoolest oli *Académie* põhiülesanne ikkagi inimestele kunstiloomet õpetada ning erinevate tehnikate arengut toetada. Sinna olid kokku kogunenud paljud kunstnik-akadeemikud, kelle kunstilistest erimeelsustest tulenenud vaidlused olid vahel lähedal isegi terve *Académie* mõttelisele poolitamisele.⁴³ 17.–18. sajandi vahetuse paiku toimus Akadeemias näiteks tuline arutelu kartesiaanide Roger de Piles’i (1635–1709) ja Charles Le Bruni (1619–1690) vahel, kes vaidlesid pikalt värvi olulisuse üle maalikunstis.⁴⁴ See arutelu oli jällegi otseselt seotud ühe teise, palju laiaulatuslikuma arvamuste lahknemisega – rubenistid vs. poussinistid. Põhimõtteliselt seisnes vaidlus selles, kuidas „ilu” paremini teoses väljendub. Roger de Piles uskus paandunud rubenistina, et just värv on maalikunsti kõige olulisem osa, millest oleneb suuresti ka tulemuse tõelisus ja efekt. De Piles tõi oma määratlustesse sisse mõisted nagu „geenius”, „kujutusvõime” ning „entusiasmi”. Ta kirjeldas Titiani ja Caravaggio kompositsioonide harmooniast õhkavat efekti kui entusiasmi, mida kunstiteose vaataja tunnetada suudab.⁴⁵

⁴¹ C. Michel, *Painting: Overview*. – *Encyclopedia of the Enlightenment*, Vol. I. Ed. M. Delon. London & New York: Routledge, 2013, lk 973.

⁴² C. van Eck, *Rhetorical Categories in the Academy*. – *A Companion to Art Theory*. Eds. P. Smith, C. Wilde. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, lk 106.

⁴³ P. Duro, *Academic theory 1550–1800*. – *A Companion to Art Theory*. Eds. P. Smith, C. Wilde. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, lk 92–93.

⁴⁴ M. Jimenez, *Mis on esteetika?*, lk 54–55.

⁴⁵ J. C. Allard, *Mechanism, Music, and Painting in 17th Century France*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1982, vol. 40 (no. 3, Spring), lk 276–277.

Väitluse teine pool, kuninga õuemaalija Charles Le Brun, oli see-eest poussinistide suur pooldaja. Le Brun vaidles, et värvist palju olulisem on vorm, sest värv on eimiski ilma vormita. Vormi pidi Le Brun pooldama ka oma positsiooni tõttu *Académie* asutajana. Tema koos *Académie* kaasasutaja Philippe de Champaigne'ga (1602–1674) uskusid, et kunsti vormitaiuse rõhutamine aitab kunsti eristada pelgalt käsitöö mainest. Vormil peavad olema aga karmid reeglid, sest ilma selleta ei ole võimalik saavutada „ilu” stabiilsust. Seega on nende arvates ka ilu tajumisel kindlad reeglid, mille hulka kuulub kunsti reeglite tundmine.⁴⁶

De Piles' pakkus oma teoses *Cours de Peinture par Principes* („Kursus maalikunsti põhimõtetest”, 1708) välja, et mida truumalt ja täpsemalt kunstnik loodust imiteerib, seda rohkem on teoses ka ilu ja tõde. Ta väitis, et sedasi saavutatud ilu kutsub ise vaataja endani.⁴⁷ Ka *Académie*' üks õpetajatest André Félibien (1619–1695), kuninga historiograaf, uskus, et inimõistuse valvsa järelvalve all reeglite ja normide kindel järgmine on ainus, mis võib viia muutumatu ehk objektiivse ilu loomiseni teoses. Ilu oli võimalik tema arvates luua mõistuse ja hinge koostöona, sest lisaks ratsionaalsetele kunstireeglitele oli tema arvates vajalik ka vaid geeniusel alluv graatsia-nõue.⁴⁸

Samal meelel olid ka paljud kaasaegsed Saksamaal: näiteks arvas ka filosoof ja kultuurikriitik Johann Christoph Gottsched (1700–1766), et tõeline ilu peitub korras. Filosoof Christian Wolff defineeris oma teoses *Deutsche Metaphysik* („Saksa metafüüsika”, 1719) ilu kui mingi objekti täiuslikkust tingimisel, et me saame seda vaadelda läbi naudingutunde. Seega oli Wolff eelnevalt mainitute nõus, et korras on tõde ning korras on täiuslikkus. Ilu kui teose omadus on eraldi eksisteerides objektiivne. Kohe, kui vaatlemise tulemusel lisandub subjektipoolne nauding, saab temast nähtav ja ühtlasi osaliselt subjektiivne ilu. Inimeste võime luua kunsti on lihtsalt viis maailma (ja seega ka jumala) täiuslikkuse väljendamiseks.⁴⁹

Täiuslikkust seostas tõega ka filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), kes oli ühtlasi esimene autor, kes tõi oma ladinakeelse teose *Meditationes Philosophicae de Nonnullis Ad Poema Pertinentibus* („Filosoofilised mõtisklused poeesiaga seotud teemadest”, 1735) lõpus päevakorda mõiste „esteetika” (tuletatud Antiik-Kreekas kasutusel olevast mõistest

⁴⁶ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 54.

⁴⁷ R. de Piles, from *The Principles of Painting* (1708). – Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 308–309.

⁴⁸ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 53–54.

⁴⁹ P. Guyer, 18th Century German Aesthetics, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Wol> (vaadatud 18. V 2022).

aísthēsis (αἴσθησις)⁵⁰ – ning andis sellele täiesti uue määratluse. 1750. aastal ilmus Baumgarteni suurteos *Aesthetica* („Esteetika”), kus ta sai oma uusi määratlusi veelgi edasi arendada. Baumgarten uskus, et ilu on täiuslikkus, mida kogetakse oma meelte võimekuse piires, ning et kunstiteose ilu võib peituda nii teose vormis, väljendusviisis, kui sisus. Täiuslikkus võib olla nii teoses endas kui ka väljenduda subjektipoolse naudinguna.⁵¹

Ilu tähendus oligi seega muutumas aina keerulisemaks. Enam ei omanud see ainult moraalset parameetrit (vähemalt mitte enamiku mõtlejate arvates), vaid lahkes erinevate määravate omaduste vahel mitmeteks kildudeks. Väga paljud mõtlejad mõtlesid sarnaseid mõtteid, aga tõid arutlusesse sisse oma väikese nüansi. Iga filosoof suutis sõnastada ühe lause rohkem kui eelmine.

On aga selge, et üha olulisemaks teemaks osutus arutledes kunsti, ilu, tõe kogemus. Jean-Pierre de Crousaz (1663–1750) kirjutas 1715. aastal teose *Traité du beau* („Traktaat ilust”), kus ta tõi ilu idee ja selle „objektiivse loomuse” kõrvale ka inimese emotsioonid ja isiklikud eelistused, mis teda teose tõe nägemisest või äratundmisest eemale viivad.⁵² Sama tegi saksa filosoof Moses Mendelssohn (1729–1786) oma teoses *Philosophische Schriften* („Filosoofilisi kirjutusi”, 1761), olevas essees *Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* („Kaunite kunstide ja teaduste seosed”, 1757), kus ta rõhutas kaose ja korra vahelise tasakaalu olulisust kunstis.⁵³

Mendelssohn uskus, et igäiks ilu reeglitest on ühtlasi psühholoogiline avastus, sest see ütleb sama palju meie kui kunsti kohta. Ilu ise on miski, mis tõlgib spekulatsioonid tõesst tunneteks, läbi mille on meil võimalik proovida seda mõista. Selleks, et ilu oleks inimesele kogetav, peab teos olema nii loogiline ja inimõistusele kergelt hoomatav, kui ka mõõdukalt kaootiline ja üllatav, et vaatlejas elevust tekitada.⁵⁴

Sarnasel arvamusel oli Mendelssohni eakaaslane Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) oma essees *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* („Laokoon: maalikunsti ja

⁵⁰ Kreeka keeles „tajumine”.

⁵¹ P. Guyer, 18th Century German Aesthetics, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Wol> (vaadatud 18. V 2022).

⁵² J. Tsien, J. Morizot, 18th Century French Aesthetics. – Stanford Encyclopedia of Philosophy 2021 (Winter), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-french/> (vaadatud 18. V 2022).

⁵³ M. Mendelssohn, On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences. – Philosophical Writings: Moses Mendelssohn. Trans. & Ed. D. O. Dahlstrom. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, lk 169–191.

⁵⁴ M. Mendelssohn, On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences, lk 169–170.

luule piiridest”, 1766). Lessingi arvates peab kunstnik mingi sündmuse kujutamisel valima just sellise momendi, mis tekitab publikus teadmatust, veidi segadust, aga selle tõttu ka tugevat elevust, mis paneb nende kujutlusvõime maksimaalselt tööle. Kunsti kõige tähtsamad osad on tema jaoks tõe ja väljendus, mille saavutamiseks ei tohiks kunagi ilu neist kõrgemale tõsta.⁵⁵

Mendelssohn uskus siiski, et on nautimine on olemuselt universaalne inimkogemus, mille alsueks on teose täiuslikkus, loogilisus, harmoonia. Naudingu saavutamiseks piisab pelgalt looduse imiteerimisest, mis ei pea samal ajal olema ei hea ega ilus.⁵⁶ Looduse universaalsesse ilusse uskusid pea kõik filosoofid ning kunstnikud. See usk oli välja kasvanud Antiik-Kreeka kunsti- ja filosoofiakaanoni ülistamisest – see peegeldub ka klassikalise ideaali tagasitulekus alates 18. sajandi keskpaigast. Ilu universaalsust ja seosest jumalaga saab sellel perioodil peaaegu alati seostada ka mõne religioosse moraalifilosoofiga, kes ei soovinud, et uusi liikumisi ja mõtteid vanadega võrdsele positsioonile upitatakse.

Arhitektuurivaldkonnas algasid sellised vaidlused juba 17. sajandi teisel poolel. Näiteks toimusid vestlused 1671. aastal asutatud *Académie Royale d'Architecture*'i (Kuninglik Arhitektuuriakadeemia) ilu standardite ja hea maitse üle arhitektuuris. Akadeemia üks liikmetest ja hiljem ka direktor Nicolas François Blondel (1618–1686) oli näiteks veendunud, et renessanss- ja antiikajastu arhitektuur on ülima arhitektuurilise ilu esindajad. Amatöörarhitekt Claude Perrault (1613–1688) arvas aga, et arhitektuuris on kahte tüüpi ilu – esimene sõltub argumenteeritud põhjustest, teine eelarvamustest ja isiklikust maitsest. Perrault kutsus neid positiivseks iluks ja arbitraarseks iluks. Antiik-Kreekas valitsenud arhitektuurikaanon, sealt tulnud proportsioonireeglid ja orderid kuuluvad positiivse ilu alla, sest tegu on universaalsete omadustega. Arbitraarset ilu mõjutavad aga näiteks mood, maitse ja muud hoone või selle objektidega kaasnevad seosed. Perrault vaidles vastu senisele arusaamale, et proportsioon ja harmoonia peavad iga kord samade rangete reeglite järgi mängima. Ta tõi välja antiik-kreeka arhitektuuri, mille puhul usuti, et hoonete ilu põhjuseks on nende põhinemine inimkena proportsioonidel. Nende proportsioonide suur erinevus 17. sajandil määrab ka erinevate arhitektuuriorderite rohkuse. Need orderid ei saa aga olla rangelt

⁵⁵ P. Guyer, 18th Century German Aesthetics, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Wol> (vaadatud 18. V 2022).

⁵⁶ M. Mendelssohn, On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences, lk 172–173.

kindlate proportsioonidega, sest arhitektuuri ilu tuleneb osaliselt just selle variatsiooni tulemustest.⁵⁷

Saksamaal arvas antiikkaanoni juurde tagasipöördumise peamine apologet Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) oma teoses *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* („Mõtisklusi Kreeka maali ja skulptuuri imiteerimisest”, 1756), et ilu peitub alati looduses. Kunstniku ülesanne on imiteerida looduses olevat ülimalt ilu ning läbi imitatsiooni seda edasi arendada (aga mitte võimendada – võimendamine võib kaotada looduses olnud tõe ning asendada see valega).⁵⁸ Winckelmann mõtiskleb oma teoses muuhulgas Laokooni ja tema emotsiooni kujutamise üle poeesias ja skulptuuris. Ta esitab küsimuse, miks ei näe me antiik-kreeka skulptuuris sama intensiivsust, kui luules? Kümme aastat hiljem ilmub Gotthold Ephraim Lessingu juba mainitud essee „Laokoon: essee maalikunsti ja luule piiridest”, kus ta polemiseerib Winckelmanniga ja seni domineerinud arusaamaga maalikunsti ja poeesia ühetaolisusest. Lessing väidab, et antiigis olid luulel ja kunstil tegelikult erinevad eesmärgid. Siit kasvas välja ka poeesia ja visuaalsete kunstide põhimõtteline eristamine: kuna luules on iga tegevus vaid hetkeline, on kõige olulisem tegevuse tugevuse ja intensiivsuse kirjeldus. Kujutav kunst aga ei pea nii palju vaeva nägema, sest seal piisab lihtsalt looduse ja päris inimemotsiooni kujutamisest, mis mõjubki luule ja skulptuuri võrdlejale vähem intensiivsena.⁵⁹

Ka Prantsusmaal arvas *Encyclopédie* kaasautor Jean Le Rond d’Alembert, et kunsti tõde on kusagil idee ja objekti vahel, eeldusel et kunst seisneb peamiselt imiteerimises.⁶⁰ Prantslane Yves Marie André (1675–1764) aga uskus, et ühesugust ilu ei olegi olemas. Oma teoses *Essai sur le beau* („Essee ilust”, 1741) pakub ta välja kolm erinevat ilu vormi, mis eksisteerivad koos hierarhilises süsteemis ja omavad vähem või rohkem potentsiaali väljendada tõde. Kõige madalamal on otsese inimtegevuse tulemusel tekkinud ilu. Selle kohal on looduse ilu, mille esteetiline hindamine ei sõltu subjektist. Hierarhia tipus asub ülimalt ja tõene ilu, mis on

⁵⁷ H.-W. Kruft, *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present*. Trans. R. Taylor, E. Callander, A. Wood. New York: Princeton Architectural Press, 1994, lk 133–135.

⁵⁸ J. J. Winckelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art*. Trans. H. Fuseli. London: Andrew Millar, 1765, lk 17–19.

⁵⁹ G. E. Lessing, from *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 479–481.

⁶⁰ L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 87.

arbitraarne ning mida on kõige keerulisem märgata või ära tunda.⁶¹ Kolme ilu kategooriat oli juba varem eristanud ka Inglise krahv ja poliitik Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, 1671–1713) oma teoses *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* („Meeste, kommete, arvamuste ja asjaolude iseloomust”, 1711). Tema arvates asus kõige tipus ülim ja kõikvõimas ilu, mis ei ole kunagi vaidlustatav.⁶²

Inglise filosoofid Francis Hutcheson (1694–1746) ja David Hume (1711–1776) olid esimesed mõtlejad Inglismaal, kes tõid oma ilu määratlusse subjektiivsuse suure rolli. Hutchesoni arvas oma teoses *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* („Uurimus ilu ja vooruse arusaamadest”, 1726), et maailmas on nii originaalne (looduslik) ilu kui ka väljenduslik ilu, mis on segu looduse imitatsioonist ja inimese mõistuse võimetest.⁶³ Tema arvates on väljendusliku ilu loomine ja märkamine paeluv. David Hume spekuleeris teoses *Of the Standard of Taste* („Maitse standarditest”, 1757) lausa, et ilu ei saa üldse väljaspool subjekti, väljaspool inimõistust eksisteerida, sest sellel puuduks tunnistaja.⁶⁴

Ka siinse uurimuse protagonist Denis Diderot jaoks oli ilu kunstiteose suuresti subjektiivne omadus, mis tähendab seda, et see oleneb subjekti kogemusest. Ka kunstnik ise ei saa täiesti objektiivselt loodust näha või mingeid selle nüansse tähele panna. Küll aga peab Diderot väga oluliseks looduse võimalikult täpset imiteerimist. Otsides kunstiteoses peituvat tõde, sidus ta omavahel looduse imitatsiooni, kujutise tervemõistuslikkuse ja sellisest kujutamisest tuleneva teose efekti, mis loob subjekti kogemuse. „Tervemõistuslikkuse” kontseptsioon oli otseselt seotud ratsionalismi tõusuga kogu üldises aruteluruumis ning oli ühtlasi Diderot protest rokokoo kui valitseva kunstivoolu ebaloogilise ja üleliigse kaunitsemise vastu.⁶⁵

Diderot ilu-arusaamale kõige lähemaks võib pidada Charles Batteux'd (1713–1780), kes kirjutas 1746. aastal teose *Les Beaux-Arts réduits a un même principe* („Kaunite kunstide taandamine ühele printsiibile”), kus ta tahtis luua kunstidele ühtset süsteemi aristotelismi põhjal. Tema arvates ei tähenda looduse imiteerimine pelgalt ühetaolist kopeerimist, vaid

⁶¹ Y. M. André, *Essai sur le beau*. Amsterdam: J.H. Schneider, 1759, lk 5–6.

⁶² R. Glauser, A. Savile, *Aesthetic experience in Shaftesbury*. – *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes 2002. vol. 76, lk 28.

⁶³ F. Hutcheson, *Preface to An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 404.

⁶⁴ D. Hume, *Of the Standard of Taste* (1760). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 508.

⁶⁵ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 308–309.

sümbioosi loomist kunstniku enda meelte ja kujutlusvõimega. Kunstnik imiteerib seda, mis on tema arvates looduse olemus. Sellest tulenevalt spekulatsioonid Diderot, et kunst ongi mõeldud looma pehmust, sest iga kunstnik ise loob ideaali, mitte ei imiteeri seda.⁶⁶

Gotthold Lessing võrdles omavahel kunsti ja loodust ning spekulatsioonid jällegi, et kui loodus on valmis ohverdama ilu millegi enama nimel, siis miks kunstnik seda oma kunstis teha ei võiks? Ta arvas, et kunst peaks liikuma lihtsalt kaunist kaugemale, et saavutada ülim tõde ja väljenduslikkus. Nii tema kui Denis Diderot võrdlesid kunsti ka poeesiaga, aga olid ühel nõul, et kunst annab rohkem võimalusi just emotsiooni edasi andmiseks, mistõttu on kunsti staatilise loomuse tõttu oluline loobuda kujutamisel ebaolulisest.⁶⁷

Ilu ja täiuslikkuse probleem maalikunstis ja kirjanduses oli siiski vaid väike takk intellektuaalide maailma üldisemast soovist leida tõde. Märkimisväärseks muutuseks oli tõusev skepsis valitseva religiooni ja riigikorra suhtes, mida väljendati muuhulgas lõputult ilust ja kunstist kirjutades. Pidevalt toimusid üleskutsed kriitilisele mõtlemisele nii vanast kui uuest. Häälkamad religiooni- ja monarhiavastased filosoofid olid Voltaire ja Diderot, kellest esimene kritiseeris rohkem kirikut institutsioonina kui religiooni fenomeni üldiselt.⁶⁸

1.3 Kriitika mõiste valgustusajastul

Kui mõtleme kunstiteose kriitikast, siis mõtleme kohe erinevate omaduste või kategooriate peale, mille alusel teost hinnata. Esteetika kontseptsioon sündis kriitilise maitseotsustuse probleemi baasilt. Valgustusajastul toimus lõputu diskussioon selle üle, mis see maitse üldse on, millest ta sõltub ja kuidas seda rakendada. On ju maitse üks kategooriatest, mille põhjal on võimalik kriitikat rakendada.⁶⁹ Valgustusajastu ühiskonnas üldisemalt tähendas juba sõna „kriitika“ kasutamise sagedus sideme katkemist autoriteediprintsiibiga. Kunstikriitikas tähendas see minemist *Académie* ja kõrgklassi hulgas valitseva maitse vastu.⁷⁰

⁶⁶ J. Tsien, J. Morizot, 18th Century French Aesthetics, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-french/> (vaadatud 18. V 2022).

⁶⁷ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 97.

⁶⁸ W. Bristow, Enlightenment, <https://plato.stanford.edu/entries/enlightenment/> (vaadatud 18. V 2022).

⁶⁹ J. Shelley, The Concept of the Aesthetic. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2022 (Spring), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/#AesJud> (vaadatud 18. V 2022).

⁷⁰ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 61.

Hea pinnase kunstikriitika sünnile lõi kunstituru edenemine, millega suurenes vajadus otsustada, missugust kunsti tasub n-ö esimesest sõelast läbi lasta. Kriitiku eelkäijaks oli siis „hindaja“ või „kunstikohtunik“, kes lähtus valikute tegemisel ettekirjutatud reeglitest ning normidest, aga ka isiklikust maitsest, mida oli eelnevalt õpingute jooksul kujundatud. Tema otsustas selle üle, milline kunstnik lubatakse riiklikku kunstiakadeemiasse õppima, kes lõpetab, kes pääseb Salongile.⁷¹

Toimuva kriitilise mõtlemise ja ratsionalismi tõusulaines hakkas Valgustusajastu Prantsusmaal õitsema ka esteetiline kriitika. Juba 1740. aastatel hakati salaja välja andma anonüümselt kirjutatud kunstikriitikat, mis oli suunatud just *Académie* liikmete vastu, sest nende teosed olid kõige rohkem avaliku pilgu all. Selle kulminatsiooniks oli 1749. aastal toimunud *Académie* meeleavaldus, kus ähvardati enam mitte Salonge korraldada.⁷²

Académie karmide reeglite valguses tõusis esile küsimus, kas tõeline kunst peaks imiteerima või kujutama ideaali. Looduse imiteerimine oli akadeemikute arvates olnud ajaloo algusest tõelise ilu lähtekoht, aga kui kaugemale peaks kunstnik minema, et proovida saavutada looduses olevat täiuslikkust? Esile kerkis küsimus, kas on ja kuidas leida tasakaal looduse imiteerimise ja kunstniku enda geenius vahel. Algasid diskussioonid selle üle, kuidas on seotud tõde ja ilu. Mõistete määratlemise ja defineerimise juurest hakkas tasapisi tühistuma universaalsuse printsiip.⁷³

Kõige kuulsamat esteetilise kriitika väljundit võis sellel ajal leida Friedrich Melchior, Baron von Grimmi (1807–1723) kord kahe kuu jooksul ilmuvas uudiskirjas *La Correspondance littéraire, philosophique et critique* (Kirjavahetus kirjandusest, filosoofiast ja kriitikast, 1748–1793), mille peamised tellijad olid erinevate kuningakojade liikmed üle kogu Euraasia mandri. Prantsusmaa-siseselt levis kirjutis vaid salaja. Uudiskirja eesmärk oli anda regulaarne ülevaade Pariisis toimuvast – nii sotsiaalses kui kultuuri vallas. Melchior Grimm palus Denis Diderot’l kirjutada Louvre’i Salongidest, mis toimusid iga kahe aasta tagant. Kokku arvustas Diderot üheksat erinevat Salongi.⁷⁴

⁷¹ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 37.

⁷² A. S. Curran, Diderot and the Art of Thinking Freely, lk 140.

⁷³ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 79.

⁷⁴ A. S. Curran, Diderot and the Art of Thinking Freely, lk 136–137.

Vabakutselistest kunstikriitikutest on teada veel näiteks Diderot' kaasaegset Mathieu-François Pidansat de Mairobert'i (1727–1779) kes, kuigi olles Pariisis kuninglik tsensor ja *secrétaire du roi*, oli ka režiimi üks peamistest laimajatest, kritiseerides oma teostes nii riigitegelasi, kuningat kui kuninga armukest. Peamiselt tuntigi teda kirjanikuna, kes oli kirjutanud näiteks teose Ameerika Revolutsiooni taustast prantslaste silme läbi: *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord All'Ear* („Inglise spioon. Salajane kirjavahetus All'Eye ja All'Ear'i vahel”, 1784–1786). Väljaande raames kajastas Mairobert lisaks sõjale ka Prantsusmaa revolutsioonieelset ühiskonnaelu ning andis hinnanguid tollal eksponeeritud kunstile.⁷⁵

Kriitika ja maitse olemuse ja seoste üle spekulēeriti, nagu eespool vihjatud, juba 17. sajandi lõpus. Maitse mõiste sai esimest korda pikema definitsiooni 17. sajandil Hispaanias kirjaniku Baltasar Graciáni teoses *Oráculo Manual* („Käsioraakel ja ettenägelikkuse kunst”, 1653) kust see liikus kiirelt edasi ka Prantsusmaa kultuurimaastikule.⁷⁶ Gracian arvas, nii nagu Diderot' gi sajand hiljem, et igasugune liialdus ja selle nautimine on hea maitse vastane. Veel uskus ta, et isiklikku maitset saab õpetada ja arendada, järgides hea maitsega inimeste eeskujut. Gracian tervitas maitse definitsiooni muutlikkust ja mitmekesisust läbi ajastute vahetumise ning oli veendumusel, et halb maitse tuleneb ihast uute teadmiste järele.⁷⁷

Kõige varasemad viited kriitika ja maitse seostamisele on aga pärit Antiik-Kreekast, kus ei olnud küll määratletud esteetilise maiste mõistet, aga kus juba spekulēeriti selle üle, mille tulemusel võiks inimese isiklik maitse kujuneda. Nii Aristoteles (384–322 eKr) kui Platon (u 427–348 eKr) mõtisklesid selle üle, mis on ilu ja kuidas seda ära tunda. Aristoteles räägib näiteks oma teoses *De Anima* („Hingest”, 350 eKr), kuidas on omavahel seotud *αἴσθησις* (*aísthēsis*)⁷⁸ ja *κρίνω* (*kríno*)⁷⁹.⁸⁰ Maitseks võib nende mõlema puhul pidada oskust tõeline ilu ära tunda – enamasti otsustas seda inimese teadmised (mõistuse võimekus) ning kogemus.⁸¹

⁷⁵ J. Merrick, *Le suicide de Pidansat de Mairobert*. – *Dix-Huitième Siècle* 2003, no. 35, lk 331.

⁷⁶ A. Lontrade, *Le Plaisir esthétique: Naissance d'une notion*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2004, lk 25–26.

⁷⁷ B. Gracián, *The Art of Worldly Wisdom*. Trans. J. Jacobs. Boulder: Shambhala Publications, 1993, lk 44–67.

⁷⁸ Vanakreeka keeles „tajumine“.

⁷⁹ Vanakreeka keeles „otsustama“, „hinnangut andma“.

⁸⁰ A. Nannini, *Critical Aesthetics: Baumgarten and the Logic of Taste*. – *Aesthetic Investigations* 2021, vol. 4 (2), lk 201.

⁸¹ N. Pappas, *Plato's Aesthetics*. – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2020 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/#BeaArt> (vaadatud 18. V 2022).

Prantsusmaal oli 17. sajandi lõpul diskussioon „hea mõistuse“ (*bon sens*) „hea maitse“, (*bon goût*) üle arhitektuuris, mis oli otseselt seotud antiik-kreeka arhitektuurikaanoni ülistamisega, ning mis üritas vastata samale küsimusele – kuidas tõeline ilu ära tunda? *Académie Royale d'Architecture* jõudis 1672. aastal pikkade diskussioonide tulemusel järeldusele, et *bon goût* on see, mis meeldib intelligentsetele inimestele. See tähendas paljudele liikmetele, et *bon goût* on vanade meistrite arhitektuurikaanoni mõistmine, eelistamine ja oskuslikult rakendamine – sellel olid kindlad ranged piirid. Seda definitsiooni laiendas palju arhitektuuri ilu üle mõtisklenud Claude Perrault, kelle arvates oli *bon goût*’ tingimuseks nii objektiivsete kui subjektiivsete arhitektuurireeglite mõistmine ja kasutamine – hea arusaam nii positiivsest kui arbitraarsest ilust.⁸²

Sarnane arutelu maitse üle toimus 18. sajandi alguses kirjanduses. Kirjanduses keerles arutelu ühiskondliku moraali muutumise ja antiik-kreeka tekstide üle, mille algatas maailma esimene professionaalne naissoost tõlkija Anne Le Fèvre Dacier (1647–1720). Dacieri peeti Euroopa kõige haritumaks naiseks ning teda teati enim tema Homeroose tõlgete järgi prantsuse keelde. Just nende tõlgetest ajendatult kirjutas ta teose *Des Causes de la corruption du goût* („Maitse rikutuse põhjustest“, 1714), kus ta rääkis maitsest kui tsivilisatsiooni arengu näitajast nii kultuuris kui moraalis.⁸³ Dacier viitab, et kaasaegse Prantsusmaa kultuur on oma liigse dekadentsuse tõttu halva maitse üks parimatest näidetest. See oli otsene reaktsioon uuemeelsete prantsuse luuletajate vastu, kellest üks otsustas välja anda oma korralikult lühendatud tõlke Homeroosest koos oma täienduste ja kommentaaridega, oskamata sõnagi kreeka keelt.⁸⁴

1732. aastal ilmunud Jean Terrasson’i (1670–1750) *Dissertation critique sur l’Iliade* („Kriitiline väitekiri „Iliasest““) keskendub antiik-kreeka kirjandust analüüsides see-eest Descartes’i määratlusele mõistuse võidukäigust ning üldisele mõistuspärase lähenemisele ning räägib, kuidas tänu sellele on võimalik kaasaegsel inimesel jõuda oma ideedes kaugemale kui seda tegid antiikkreeklased.⁸⁵

⁸² H.-W. Kruft, *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present*, lk 130–150.

⁸³ C. Smith, *Anne Lefèvre Dacier. – An Encyclopedia of Continental Women Writers*, vol. 1. Ed. K. M. Wilson. New York & London: Garland Publishing, 1991, lk 287–288.

⁸⁴ A. L. Dacier, *Des Causes de la Corruption du goût*. Paris: Genève, 1714, lk 7–10.

⁸⁵ A. Mirlo, *Philosophie applicable et fictions pratiques: l’exemple de Jean Terrasson (1670-1750)*. – *Formes et idées de la Renaissance aux Lumières 2017*, EA 174, https://www.fabula.org/actualites/philosophie-applicable-et-fictions-pratiques-l-exemple-de-jean-terrasson-1670-1750_69557.php (vaadatud 18. V 2022).

18. sajandil lisandus valdavale enamusele maitse määratlustest juurde ka arusaam subjektiivsusest ja selle piiridest, mis tegi maitse defineerimise palju keerulisemaks. Näiteks ilmus 1719. aastal Jean-Baptiste Du Bos' teos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* („Kriitilisi refleksioone poeesiast ja maalikunstist”) kus autor, võrreldes luulet maalikunstiga, mõtiskleb selle üle, mille tulemusel või mille tõttu teeb inimese mingi maitseotsustuse – tema arvates mängib siin rolli kokkumäng teose tekitatud mulje ning isiklike tunnete (maitse) vahel.⁸⁶ Selles teoses tõi ta kunsti intellektuaalse tahu kõrvale ka selle emotsionaalse külje.⁸⁷

Esimesena pakkus subjektiivsele esteetilisele maitsele pikema ja põhjalikuma selgituse ning definitsiooni välja aga Alexander Gottlieb Baumgarten oma teoses *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* („Filosoofilisi meditatsioone poeesia teemadel”, 1735), mis mäletatavasti oli esimene teos, kus kasutati mõistet „esteetika” sellisena nagu me teda täna tunneme. Konkreetsema määratluse sai maitse tema 1739. aasta teoses *Metaphysik* („Metafüüsika”), kus ta kasutas mõistet *perfectio sensorium*⁸⁸, et pakkuda välja hüpotees selle kohta, kuidas täiuslikkus kui alatine osa *aistheonist* (*αἰσθητῶν*)⁸⁹ on seetõttu meie meeltele ka alati tajutav. Seega näeme me täiuslikkust läbi oma isikliku maitse, läbi meie *aisthesise*.⁹⁰

Šoti epistemoloog David Hume kirjutas oma essees *Of the Standard of Taste* („Maitse standardist”, 1757), et kuigi kunsti reeglid põhinevad kogemusel ja inimloomuse ühisosal, ei tohiks inimeste isiklike emotsioone alati seostada tervemõistuslikkusega. Igal inimesel on oma ainulaadne arusaam sellest, mis on tema jaoks ilus, mistõttu on absoluutse ilu otsimine kasutu püüdlus.⁹¹ Hume uskus veel, et ilu poole püüdlemine või selle üldine olemasolu ei ole üldse tingimata kõige olulisem ülesanne – kunsti üks tähtsamaid funktsioone on tekitada vaatajas meeldivaid ja huvitavaid emotsioone.⁹²

Teine šoti mõtleja Francis Hutcheson spekuleeris oma teose *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* („Uurimus ilu ja vooresu ideede alustest”, 1725) eessõnas, et

⁸⁶ A. Nannini, *Critical Aesthetics: Baumgarten and the Logic of Taste*, lk 204–205.

⁸⁷ H. Rajavee, *Kaks geeniust. Lomazzost Diderot'ni*. – *Baltic Journal of Art History* 2016, vol. 11 (Spring), lk 75.

⁸⁸ Ladina keeles „täiuslik tajuvõime“, „sensoorne täiuslikkus“.

⁸⁹ Vanakreeka keeles „tajuobjekt“, „tajutav maailm“.

⁹⁰ A. Nannini, *Critical Aesthetics: Baumgarten and the Logic of Taste*, lk 208.

⁹¹ D. Hume, *Of the Standard of Taste*, lk 507–509.

⁹² R. L. Emerson, *Hume and Art: Reflections on a Man who Could not Hear, Sing or Look*. – *Rivista di Storia della Filosofia* (1984–) 2007, vol. 62 (3), lk 254.

meie maitse ei sõltu meie tahtest. Inimeste isiklik maitse sõltub nende loomusest (*frame of our nature*) ning sisemistest ja välistest meeltest.⁹³ Vastupidiselt David Hume'ile uskus ta aga absoluutse ilu olemasollu, mille tajumise tulemusel tekib inimese peas idee ilust ja harmooniast. Hutcheson eristas kahte erinevat ilu, mis pakuvad eri sorti esteetilist naudingut – absoluutne või objektiivne ning võrdlev või relatiivne ilu, millest viimane seisneb absoluutse imiteerimises.⁹⁴ Objektiivsel ja subjektiivsel põhineva maitseotsustuse lahutamise poolt olid ka Inglismaa mõtlejad Lord Shaftesbury ja Joseph Addison (1672–1719).⁹⁵

Maitseotsustuse lahutamise poolt olid ka Prantsuse mõtlejad, mida me näeme hästi *Encyclopédie* artiklis *Goût* („Maitse”), mille kirjutamist alustas poliitfilosoof ja kohtunik Montesquieu, jätkas ja lõpetas Voltaire ning millele kirjutas lisa *Encyclopédie* koostaja d'Alembert (1757). Kõigil neil oli veidi erisugune arusaam maitsest.⁹⁶ Näiteks rõhutas Montesquieu, et maitseotsustus seisneb naudingus asjadest, mille puhul praktiline väärtus ei mängi rolli. Sellepärast nimetame me kasulikke asju headeks ning kasutuid asju kauniteks. Ta nentis ka, et kuigi kunstiteosel peavad olemas olema mingid objektiivsed omadused (näiteks sümmeetria), siis maitseotsustus tuleneb enamjaolt siiski nende objektiivsete omaduste subjektiivsest tajumisviisist.⁹⁷

Pärast Montesquieu surma otsustati tema lõpetamata artiklile lisada Voltaire'i oma, „sest suurte meistrite esimesed mõtted väärivad samaväärset säilitamist kui suurte maalikunstnike visandid”⁹⁸. Voltaire oli Montesquieu'ga nõus nii palju, et ka tema arvates leiame me objektiivse ilu kunstiteosest endast, aga kui Montesquieu arvates piisas nende objektiivsete omaduste tundmisest, et tunda ära ilu, siis Voltaire arvas, et hea ja teadliku maitseotsustuse tegemiseks on vaja eelnevalt olla nendes teemades haritud. Lisaks objekti tajumisele peame me oskama ka vahet teha erinevatel tunnetel ja emotsioonidel, mida objekt meis tekitab. Sellega loob ka Voltaire lahknevuse intellektuaalse ja vaid tajul põhineva maitse vahel.

⁹³ F. Hutcheson, Preface to *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), lk 402–403.

⁹⁴ C. W. Korsmeyer, The Two Beauties: A Perspective on Hutcheson's Aesthetics. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979, vol. 38 (2, Winter), lk 146.

⁹⁵ L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 102.

⁹⁶ L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 101.

⁹⁷ F.-M. A. de Voltaire, C.-L. de S. Montesquieu, *Goût*. – *The ARTFL Encyclopédie*, ed. R. Morrissey, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/7/2520/> (vaadatud 18. V 2022).

⁹⁸ *...mais les premieres pensées des grands maitres méritent d'être conservées à la postérité, comme les esquisses des grands peintres* (F.-M. A. de Voltaire, C.-L. de S. Montesquieu, *Goût*, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/7/2520/> (vaadatud 18. V 2022)).

Voltaire kasutas oma positsiooni artikli autorina ühtlasi kaasaegse kunsti kritiseerimiseks, kutsudes sisutut dekoratiivsust ning selle nautijaid halva maitse kandjateks.⁹⁹

Ka *Encyclopédie* kaasautor Diderot oli veendunud, et maitse on subjektiivne. Ta oli hästi teadlik ja aktsepteeris seda, et nii maitse kui trend muutub iga ajastuga.¹⁰⁰ Küll aga oli ta tugevalt selle poolt, et subjekt suudab oma maitseotsustuses tekitada võimalikult objektiivse pinnase. Näiteks tõi ta oma kriitikas välja selle, et inimese moraalsed standardid tagavad maitse puhtuse. Peamiselt pidas ta moraalset allakäigu all silmas ühiskonna kõrgklassi rikkust ning selle nii sotsiaalset kui moraalset mõju alamatele klassidele. Ta oli üksmeelel ka Voltaire'iga, kes kritiseeris kunsti loodusest kaugenemist ning sisutühja toretsemist. Diderot arvates on haridus ja teadmised väga olulised, et omada „head maitset“, aga täielikku üksmeelt on tajuväljade suure erinevuse tõttu võimatu saavutada.¹⁰¹ Diderot kriitikas seguneb niisiis vanade mõtteraamide purustamine kui ka olemasoleva hierarhia ja reeglistiku osaline tunnistamine.

Valgustussajandi lõpul pani saksa epistemoloog ja metafüüsik Immanuel Kant (1724–1804) oma teoses *Kritik der Urteilskraft* („Otsustusvõime kriitika“, 1790) aluse esteetilise ja moraalsete tunnetuse seoste filosoofilisele arutelule. Tema arvates on maitse, eriti hea maitse kujunemiseks vajalik oma moraalsete tunnetuse tajumine ja pidev arendamine. Seetõttu oli ta ka arvamusel, et näiteks subliimse ilu äratundmine seisneb just inimese mõistuse, intellekti ning looduse kaootilisuse vahekorras. Selleks, et oma esteetilist meelt tugevamaks viimistleda, peab esmalt töötama moraalsete tunnetuse kallal. Kanti moraalil põhinev kunstiteooria oli kindlasti palju radikaalsem kui prantsuse filosoofia, kus moraalset räägiti rohkem ühiskondlikul kui individuaalse inimõistuse tasandil.¹⁰²

Diderot kunstikriitikat saab kaardistada ning tema meetoodika üle arutleda prantsuse filosoofi Jacques Rancière'iga kaasa mõeldes. Rancière on sõnastanud oma essees *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique* („Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika“, 2000) kolm kunstide režiimi: eetilise, representatsiooniline ja esteetiline režiim.¹⁰³ Rancière'i esitatud

⁹⁹ F.-M. A. de Voltaire, C.-L. de S. Montesquieu, Goût, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/7/2520/> (vaadatud 18. V 2022).

¹⁰⁰ A. Lontrade, *Le Plaisir esthétique: Naissance d'une notion*, lk 78.

¹⁰¹ D. Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*. Eds. J. Seznec, J. S. D. Glaus, Trans. J. S. D. Glaus. New York: Springer, 2011, lk 136.

¹⁰² L. Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, lk 140.

¹⁰³ J. Rancière, *Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika* (2000). – *Esteetika kui poliitika*. Valik esseid. Koost ja toim N. Lopp, tõlk A. Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2017, lk 58–66.

režiimid on otseses seoses sellega, kuidas kunstnikke tegelikult koheldakse ja nende loomingut vaadatakse.

Esimene režiim on eetiline režiim, millega Rancière iseloomustab antiik-kreeka kunstisüsteemi. Siis oli kunst otseselt seotud sellega, mis on kujutise eesmärk, mis on selle tõeväärtus ning kas see on moraalne. Kunst on siin täiesti ühiskonna kasutuses. Teine on representatsiooniline režiim, kus tekib eristus mehhaaniliste ja vabade kunstide vahel, sest vabad kunstid on alati tellimuslikult representatsioonilised. Kunstil tekivad omad reeglid, kunstnik tõstetakse ühiskonnas kõrgemale positsioonile (nt renessansskunstnikud, vt Giorgio Vasari (1511–1574) *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* („Kõige paremate kunstnike, skulptorite ja arhitektide elud“, 1550)). Kolmas režiim on esteetiline režiim, kus kunst on vaba ning võimeline ühiskonnas olevate sotsiaalsete ja poliitiliste hierarhiate lõhkumiseks, aga ka kinnitamiseks.¹⁰⁴

Denis Diderot soovi leida kriitika kaudu tõde ei tohiks tõlgendada eetilise režiimi taotlusena, sest Diderot võitles pidevalt valitseva ühiskonnakorra vastu, pidades kunsti rohkem vabaks kui valitseva korra toeks. Pidades silmas tema osalist kinnijäämist olemasolevatesse kunstisisesesse esteetilistesse (klassikalistesse) hierarhiatesse ja samas soovi aidata kunstil lõhkuda ühiskondlikke ja poliitilisi norme, paigutaksin ma tema kriitika representatsioonilise ja esteetilise režiimi lõikekohale.¹⁰⁵

*Hüva, mu sõber! Boucher lakkas olemast kunstnik sellel hetkel, kui temast sai kuninga esimene maalija!*¹⁰⁶

¹⁰⁴ J. Rancière, Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika, lk 58–66.

¹⁰⁵ J. Rancière, Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika, lk 62.

¹⁰⁶ *Eh bien! Mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste qu'il est nommé premier peintre du roi* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 309).

2. Denis Diderot filosoofi ja kunstikriitikuna

Käesolev peatükk tutvustab Denis Diderot filosoofilist loomingut, kunstikriitikat ning kriitikas kasutatavaid meetodikaid. Prantsuse kultuuriloos tuntakse Diderot'd mitme nimetuse all – poliitfilosoof, esteetik, entsüklopedist, kriitik, stsenarist. Sarnaselt oma kaasaegsetele oli tal olemas teadmised, tutvused ja võimalused, et väljendada oma arvamusi ja mõttekäike erinevate väljaannete ja kriitika kaudu (kui vaid riiklikud tsensurid ei märganud). Kui aga näiteks tema mõttekaaslane Voltaire oli sündinud kõrgema klassi perre, olles juba noorelt palju privileeritud ning varakult õigetes seltskondades, siis Diderot taust on veidi lihtsamast klassist.¹⁰⁷

Denis Diderot sündis 1713. aastal Langres' linnas käsitöölise perekonda. Tema perekond oli kaks sajandit tuntud kui söögiriistade valmistajad ning tema isa oli üle linna kõrgelt hinnatud nii käsitöölise kui hea inimesena.¹⁰⁸ Diderot'l oli üks vend ja üks õde. Õeks oli Denise, keda ta terve elu väga austas ja armastas.¹⁰⁹ Suhe vennaga oli aga keerulisem – nimelt oli tema vend otsustanud pühendada oma elu religioonile. Diderot arvas selle peale, et parem on olla hea inimene kui hea kristlane.¹¹⁰

Juba väga noorena sai Diderot võimaluse omandada ülikooliharidus jesuiitide käe all Pariisis *Collège d'Harcourt's*, õppides seal kuni magistrikraadi omandamiseni filosoofiat ja teoloogiat.¹¹¹ Aktiivselt kirjutama hakkas ta alles 1740ndatel, kui ta kohtus Jean-Jacques Rousseau'ga (1712–1778). Lisaks lühematele provokatiivsetele kirjutistele (näiteks nagu *Pensées philosophiques* („Filosoofilisi mõtisklusi”, 1745), mille koopiad kästi avalikult ära põletada), tõlkis ta Shaftesbury filosoofiat, mis innustas kindlasti palju tema subjektiivset perspektiivi, ning inglise füüsiku Robert James'i (1703–1776) teost *Medicinal Dictionary* („Meditiinisinonastik”, 1743–1745), mis julgustas tema religioonikriitilist ja teadust pooldavat maailmavaadet.¹¹²

¹⁰⁷ R. Niklaus, Denis Diderot: Search for an Unattainable Absolute of Truth. – Ultimate Reality and Meaning 1980, vol. 3, lk 23.

¹⁰⁸ J. Morley, Diderot and the Encyclopaedists, vol. 1. London: the Macmillan Company, 1905, lk 15.

¹⁰⁹ R. Niklaus, Denis Diderot: Search for an Unattainable Absolute of Truth, lk 23.

¹¹⁰ J. Morley, Diderot and the Encyclopaedists, lk 15.

¹¹¹ C. T. Wolfe, J.B. Shank, Denis Diderot. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2022 (Spring), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/diderot/#Aest> (vaadatud 18. V 2022).

¹¹² A. S. Curran, Diderot and the Art of Thinking Freely, lk 73.

Diderot filosoofiline perspektiiv muutus ta pika eluaja jooksul aga seda iseloomustab läbivalt julge eksperimenteerimine ja piirideta spekulatsioon. Tema filosoofia südameks olid empirism, skeptisism, materialism, esteetika ja teaduslik meetodika. Mitmed neist teemadest tõmbavad kergelt enda peale religioossete ringkondade ja monarhia pahameele, mis teda õnneks kunagi ei heidutanud. Diderot oli lõputu pealehakkaja – tal oli kümneid loomingulisi projekte, mida ta isegi kunagi lõpetada ei jõudnud.¹¹³ Kirjutamiste kõrvalt veetis ta aega erinevates salongides ajastukaaslastega päevakajaliste ja metafüüsiliste probleemide arutades. Tema lemmikuks olid ühe valgustusajastu tähtsama naise Marie Thérèse Rodet Geoffrini (1699–1777) salongid, kelle isiklikku kunstimaitset mainib ta ka oma kunstikriitikas.¹¹⁴

2.1 Filosoofilised tekstid ja nende mõju Valgustusajastu ühiskonnale

Diderot' esimeseks märkimisväärseks filosoofiliseks teoseks võibki pidada eelmainitud skandaalset teost *Pensées philosophiques*, mis oli tugevalt religioonivastane ning teaduslikku meetodikat pooldav kirjutis. Juba seal ülistas ta kirge, emotsioone ja spekulatsiooni, kuidas need mõjutavad tugevalt meid ümbritsevat maailma. Ta uskus, et tugev emotsioon või kirg on see, mis hinge või olemust arendab. Religioonile omane vaoshoitus ei luba kultuuril areneda ega kõrgemat taset saavutada.¹¹⁵ Teoses nagu võitleksid omavahel mitmed erinevad vaatenurgad: ateism, deism, õigeusk ning skeptisism. Kui tema hilisemas elus jäi sellistes vaidlustes alati peale skeptisism (olles Diderot arvates tee tõeni), siis antud teoses ei jäänud ükski vaade väga ülekaalukalt peale. Enam pooldas Diderot' siiski deismi.¹¹⁶ Diderot mängis veidi ateistliku maailmavaatega 1749. aastal, kui ilmus tema kuulus *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* („Kiri pimedate neile, kes näevad”, 1749), mille tõttu pandi ta kolmeks kuuks vangi Château de Vincennes'i.¹¹⁷ Teoses läheneb ta (inspireerituna meditsiinilistest arengutest) küsimusele, kuidas pime inimene suhtub ennast ümbritsevasse maailma, kui temast on järsku

¹¹³ N. S. Vučelj, Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien. – *Philologia Mediana* 2018, vol. 10, lk 322.

¹¹⁴ D. Diderot, Salon de 1765, lk 360.

¹¹⁵ D. Diderot, *Pensées philosophiques*. – Diderot: *Œuvres*. T. I: *Philosophie*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 19.

¹¹⁶ H. M. Lloyd, The French Enlightenment Attempts to Create a Philosophy without Reason: the Case of Diderot and the Effect of Helvétius. – *Intellectual History Review* 2018, vol. 28, lk 272–273.

¹¹⁷ D. du Plessis, The Development of the Relationship Between Technique and Ideal in Diderot's Salons (1759–1767). Doctoral thesis. Durban: University of KwaZulu-Natal, 2017, lk 8.

saanud nägija. Ta spekulatsioonid, et esmase tajumise tulemusel võib tekkida hetk, kui tajutaval on lõputu arv võimalikke tähendusi, kui inimene tajub vaid kompimismeelega. Kui objekti ümber luuakse kontekst, saab see konkreetse tähenduse.¹¹⁸ Diderot selgitab siin ka esmakordselt oma *rapport*'ide süsteemi, mida ta rakendab ka oma ilu definitsioonis. *Rapport*'id on seosed või lülid inimese mälu olevate erinevate asjade, sündmuste, inimeste vahel.¹¹⁹

Kaks aastat hiljem ilmus sarnane *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent* („Kiri kurtidest ja tummadest neile, kes kuulevad ja räägivad”, 1751), mis keskendub suurel määral esteetika ja lingvistika vahelistele seostele. Tegemist on märgilise teosega ennekõige selle pärast, et Diderot viitab teoses kunstiteose vaatamisele ja tõlgendamisele (kui ka muusika kuulamisele) kui kommunikatsiooniliigile – kunstil on oma keel, mis on õpitav.¹²⁰ Sama väljendab ta ka oma teoses *Pensées philosophiques*.¹²¹

Umbes samal ajal alustas Diderot koos Jean Le Rond d'Alembert'iga oma suurprojekti ja elutööd, *Encyclopédie* koostamist. Tõuke andis nende varasem roll inglise entsüklopedisti Ephraim Chambersi (1680–1740) *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* („Entsüklopeedia, või üldine kunstide ja teaduste sõnastik“, 1728–1753) tõlkimises prantsuse keelde, aga kahjuks pidid nad autori keeldumise tõttu sellest projektist loobuma, mistõttu otsustasidki nad oma entsüklopeedia loomise kallale asuda.¹²² Ametlik teade d'Alembert'i ja Diderot' ühisprojekti kohta tuli 1750. aastal, kui Diderot avalikustas projekti lühitutvustuse ja kutsus inimesi nende edenemist jälgima. Ka nimetas Diderot kõiki *Encyclopédie*'s esindatud distsipliine ja teemasid ning esitas lugejatele konteksti mõistmiseks ka üldise sõnastike ajaloo.¹²³

Esimene *Encyclopédie* artiklikogumik ilmus 1751. aastal ning oli oma valmimisse kaasanud üle 150-ne erinevaid artiklite autoreid, kelle hulka kuulusid ka ajastu suurmõtlejaid nagu Voltaire, Montesquieu, Rousseau ja paljud teised.¹²⁴ Ometigi jäi kirjutajatest puudu, mistõttu kirjutas 2000 artiklit Diderot ise (kõikide köidete peale kokku tõenäoliselt kümneid tuhandeid).

¹¹⁸ M. Marcuzzi, *La Fabrique de l'infini Phénoménologie du désordre et genèse sensible de l'idée d'infini chez Diderot*. – *Revue de Synthèse* 1997, no. 118, lk 30.

¹¹⁹ J. Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, lk 36.

¹²⁰ R. Niklaus, *Denis Diderot: Search for an Unattainable Absolute of Truth*, lk 34.

¹²¹ D. Diderot, *Pensées philosophiques*, lk 20.

¹²² P. N. Furbank, *Diderot: A Critical Biography*. London: Faber & Faber, 2011, lk 35.

¹²³ A. S. Curran, *Diderot and the Art of Thinking Freely*, lk 80.

¹²⁴ D. Brewer, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, lk 13.

Encyclopédie'ga käsikäes lõi Diderot esitatud distsipliinide „kaardi”, mis üritas luua kõigi teadmiste koherentset süsteemi. Kaart meenutas oma olemuselt Francis Baconi loodud süsteemi, mistõttu sai Diderot ka kriitikat ja plagiaadisüüdistusi. Sellegipoolest oli Diderot määratluses mitu olulist erinevust: ta lahutas teineteisest kaunid kunstid ja käsitöö (tuues ka oma kunstikriitikas võrdluseid pildikunsti ja käsitöökunsti vahel)¹²⁵ ning tõi religiooni valdkonna inimhõimuse otsustusvõime alla, mitte ei jätnud seda eraldi suuremaks kategooriaks.¹²⁶

Encyclopédie oli tavapäratu ja revolutsiooniline teos mitte ainult oma artiklite provokatiivse sisu tõttu. Siiani olid suuremad ja olulisemad sõnastikud esitatud selgelt hierarhiliste kategooriate kaudu, pühendades igale oma tüki raamatust. Selle asemel esitati kõik 74,000 artiklit tähestiku järjekorras, mis pani näiteks artikli katoliiklusest pronksi valmistamise artikli kõrvale. See andis lugejatele harva võimaluse navigeerida teadmistepagasis oma eelistuste järgi ning jõuda kiiremini otsitud informatsioonini.¹²⁷

Artiklis *Encyclopédie* mõiste kohta kritiseeris Diderot teiste Prantsuse institutsioonide suutmatust koostada kiirelt ja efektiivselt uusi sõnastike ja entsüklopeediaid (või üldse teadmiste kogumeid). *Académie Française* (al 1635, prantsuse keele säilimisele ja arenemisele pühendunud organisatsioon) oli oma sõnastikku koostanud 60 aastat ning oli oma rangete piirangute tõttu selle valmimise kaasanud väga vähe asjakohaseid spetsialiste. Diderot arvates üritasid nemad ja teised institutsioonid (erinevad akadeemiad, ülikoolid jne) püüelda „jumaliku” teadmise, mitte praktilise ja empiirilise teaduse poole.¹²⁸

1757 algas Diderot karjäär näitekirjanikuna. Diderot tahtis luua *bourgeois*' tragöödia, mis oleks nii realistlik ja sügavmõtteline, et etenduse külastajad tunneksid end nagu kodus tuttavate seltsis. Tema esimene näidend oli moralistlik draama *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu* („Loomulik poeg, või vooruse katsumused”, 1757), kus ta teoretiseeris muuhulgas Prantsuse teatri innovatsioonide üle. Siiani olid Prantsuse teatris kindlaks määratud rollid, mis olid olemas igas näitemängus. Diderot asendas nad inimestega päriselust, kelle tegevused ja motiivid näiksid realistlikuna. Ka tema teine näidend *Le Père de famille* („Pereisa”, 1758)

¹²⁵ N. Langbour, *Le paradoxe du critique d'art: la tension entre pathétique et ironie devant les tableaux touchants*. – *Studia Litterarum* 2016, no. 1 (3–4), lk 114.

¹²⁶ A. S. Curran, *Diderot and the Art of Thinking Freely*, lk 78–80.

¹²⁷ A. S. Curran, *Diderot and the Art of Thinking Freely*, lk 82.

¹²⁸ D. Diderot, *Encyclopédie*. – Diderot: *Œuvres*. T. I: *Philosophie*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 365–366.

rõhus sotsiaalse keskkonna olulisusele, et jätta pealtvaatajatele kõige suurem mulje.¹²⁹ Diderot tahtis oma näidendites saavutada sarnast tõde, mida ta otsis ka maalikunstis, ning tuua mõlemas välja ühiskondliku moraalse kompassi kahepalgelisust.

Diderot kriitika võimul olevate institutsioonide ja monarhia enda vastu oli järjepidev. Oma elu esimesel poolel tugines ta suuresti Platonile ja tema mõtisklustele täiuslikust valgustatud riigikorrast. 1770ndatel muutis ta oma meelt, olles põhimõtteliselt igasuguse absoluutse monarhia vastane.¹³⁰ Ideaalset algelist ühiskonda kirjeldab Diderot teoses *Supplement au Voyage de Bougainville* („Saateks Bougainville’i reisile”, 1772), mis on kogum erinevatest dialoogidest. Selle inspiratsiooniks oli äsja ilmunud Louis Antoine de Bougainville’i (1729–1811) teos ja reisikiri *Voyage autour du monde* („Reis ümber maailma”, 1771), kus autor kirjeldas Tahiti ühiskonna utoopilisust ja samas täiuslikkust. Diderot nägi Tahitis ideaalset näidet inimese kooselust loodusega ning uskus, et ainsad head seadused on need, mis on loodud ainult inimolemusest ja loodusest sõltuvalt.¹³¹

Loodus oligi tema jaoks alati kaunis ja täiuslik ning sellele tuginemine oluline igas ühiskonna valdkonnas, ning loodus sidunes tihti teadusega. Nii sündisid tema artiklid *Droit naturel* („Loomuõigus”), *La belle nature* („Kaunis loodus”), *Art* („Kunst”) jpt, mis jagunesid kenasti teadusliku ja metafüüsilise vahel ära. Tema suur austus looduse ja looduseaduste vastu peegeldub hästi tema teoses *Pensées sur l’interprétation de la nature* („Mõtisklusi looduse tõlgendamisest”, 1754), kus ta tõi välja erinevaid viise, kuidas tõde on võimalik leida nii kaunist loodusest kui teadusest. Diderot arvates on iga idee, mis eksisteerib ainult inimese mõistuses, pelgalt arvamus ning ei ole ei tõene ega vale. Tõde on võimalik nendest ideedest tekitada alles siis, kui see suudetakse siduda välise maailmaga (näiteks eksperimentide läbiviimisega).¹³² Sellegipoolest on täheldatud, et oma kõige paremates ja kuulsamates teostes on Diderot minetanud teaduslikkuse, mõtiskledes looduseaduste üle, ning tugineb vaid oma kujutlusvõimele ja improvisatsioonivõimele. Füüsikareeglid olid tema jaoks siiski liiga

¹²⁹ A. S. Curran, Diderot and the Art of Thinking Freely, lk 124–125.

¹³⁰ A. Strugnell, Diderot’s Politics: A Study of the Evolution of Diderot’s Political Thought after the *Encyclopédie*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, lk 31.

¹³¹ A. Strugnell, Diderot’s Politics, lk 36–37.

¹³² D. Diderot, Salon de 1767. – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 561–563.

türanlikud – neid ei olnud võimalik väänata, ümber pöörata või ära kaotada. Väljapääsu sellest leidis Diderot just kunsti ja kujutlusvõime üle mõtiskledes.¹³³

Encyclopédie II köites ilmus Diderot artikkel *Beau* („Ilu”,), mis oli tema esimene ilu filosoofiat põhjalikumalt käsitlev tekst. Artiklis toob ta välja erinevaid ilu määratlusi Antiik-Kreekast kuni enda kaasajani ning pakub neile juurde omapoolse võrdleva analüüsi. Kuna *Encyclopédie* formaat ei lubanud tal väga süvitsi isiklikke määratlusi lahata, jätkas ta oma mõtteid kaksikümmend aastat hiljem ilmunud essees *Traité du beau* („Traktaat ilust”, 1772), mis oli entsüklopeedia artikli muudetud ja lisandustega versioon. Essees keskendus Diderot esmalt nende filosoofide ilu filosoofiale, kes olid esteetika ajalugu enim mõjutanu – Platon, Augustinus, Shaftesbury, Hutcheson jne. Ta laiendas *rapport*’ide määratlust, selgitades nende abil ilu subjektiivsust. Diderot uskus Platoni eeskujul, et ilu on väga lähedalt seotud nii headuse kui tõega.¹³⁴

Diderot ei soovinud kunagi leida ilule konkreetset definitsiooni. Ta soovis hoopis mingit laiemat seletust, et mõistet mitte piirata. Põhjuseid, miks me midagi ilusaks peame, on liiga palju erinevaid, et mingit konkreetset ühisosa defineerida.¹³⁵ Tekstist selgub, et Diderot ei pidanud kunsti peamiseks eesmärgiks imitatsiooni, vaid hoopis ekspressiivsust. Kunstihinnang sõltub esmalt sellest, kuidas see vaatajat end tundma paneb.¹³⁶

2.2 Kunstikriitika ja selle rakendusviisid

Sarnaselt teistele absolutistlikele süsteemidele, oli Prantsusmaa kuningal Louis XIV’l soov ühendada ühe katuse alla kogu ühiskonna kultuur (nii kirjandus, kunst, teater jne). Prantsuse monarhia soovis endale väga Euroopa „kultuurpealinna“ tiitlit, mis oli seni kuulunud Itaaliale. Nii sündis *Académie* ning sellega koos veidi hiljem ka Salongid, et kultuuri koorekihti suurele

¹³³ H. Brugmans, Quelques remarques sur Diderot et l’esthétique baudelairienne. – Neophilologus 1938, no. XVIII, lk 287–288.

¹³⁴ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 513.

¹³⁵ D. Diderot, Traité du Beau. – Diderot: Œuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 81–112.

¹³⁶ L. Dupré, The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture, lk 92.

publikule demonstreerida. Antud koorekiht oli see–eest jätkuvalt väga rangete reeglite ning žanrihierarhiaga, ülistades enim ajaloomaale ja *bourgeois*'d kujutavad žanrimaalid.¹³⁷

Salongide toimumine andis võimaluse täiesti uue avaliku diskursuse tekkeks – nüüd oli võimalus alustada laia avalikku diskussiooni selle üle, mis on kunst ja kuidas seda peaks hindama. Varem oli kogu taoline diskussioon toimunud *Académie* suletud uste taga. Erakordsest võimalusest haaras kinni *Correspondance littéraire, philosophique et critique*'i peatoimetaja Melchior Grimm.¹³⁸ Grimm võttis ühendust noore Denis Diderot'ga, kes võttis väljakutse hea meelega vastu. See oli suurepärane võimalus Diderot'le, kelle suurem osa kirjutisi olid siiani suuresti keskendunud üldisemalt ühiskonna sotsiaalsetele probleemidele. Kriitika andis aga väljundi kunstivälja otseseks mõjutamiseks. Diderot kirjutas arvustuse kokku üheksast Salongist (1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 ja 1781), millest kõige kuulsamad ja sisukamad on 1765. ja 1767. aasta Salong.¹³⁹

Diderot, kes ei teadnud kunstist algul palju, täiendas end intensiivselt erinevaid galeriisid külastades, tuttavaid kunstnikke jälgides ja küsitledes, ning vanade meistrite tehnikat analüüsides. Ta külastas Salonge mitu korda ning pidas teiste Salongi külastajatega (ja ka enda kujutlusvõimega) põhjalikke diskussioone paljude teoste ja kunstnike üle. Läbi tema kriitika näeb seega, piltlikult öeldes, ka lihtrahva häält, mis ilmselt võimendas kirjutiste mõjuvõimu.¹⁴⁰ Salongi teoste sisule lähenes ta nagu teatrile, hinnates nende sisu vormiga samavõrdselt.¹⁴¹ Diderot võttis tihti endale maalis olevate kujutiste rolli, kujutades end nende olukorras ette.¹⁴²

Retooriline dramatiseerimine läbi väljamõeldud dialoogide lubas Diderot'l väljendada kõige hõlpsamini erinevaid arvamusi ja tegelasi. Kui mõnel maalil oli potentsiaal ärgitada diskussiooni, oli Diderot'l võimalus see sõnavahetus läbi oma kriitika ellu viia. Selline arutlusviis võttis ära ka kohustuse jõuda mingile konkreetsele lahendusele – teatraalne dialoog ei lõppe faktuaalse järeldusega, kus kõik osapooled on jõudnud rahumeelsele üksmeelele.¹⁴³

¹³⁷ S. Lojkine, *L'Œil révolté*, lk 66–67.

¹³⁸ I. Graw, C. Menke, *The Value of Critique: Exploring the Interrelations of Value, Critique and Artistic Labour*. Frankfurt & New York: Campus Verlag, 2019, lk 56.

¹³⁹ E. M. Bukdahl, *Diderot et l'art – éducateur de la société*. – *Orbis Litterarum* 2003, no. 58, lk 30–31.

¹⁴⁰ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 291.

¹⁴¹ D. Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, lk 2–4.

¹⁴² M. Fried, *Absorption and Theatricality*, lk 125.

¹⁴³ E. Peretz, *Dramatic Experiments: Life According to Diderot*. New York: State University of New York Press, 2014, lk 34.

Sellised dialoogid lubavad Diderot' l võtta nii vastase kui pooldaja kui erapooletu rolli, öeldes oma isikliku hinnangu välja alles pärast vaidluse lõppu.

Teatraalsus oli asi, mida Diderot hindas nii lüürikas kui maalikunstis. Ka teised asjatundjad nii *Académie's* kui väljaspool sidusid neid omavahel – näiteks arvas Roger De Piles oma teoses *Les premiers éléments de la peinture pratique* („Praktilise maalikunsti esimesed elemendid”, 1684), et maalist peab mõtlema nagu lavast, kus igal kujutisel on oma kindel roll. Diderot lahkas seda vahekorda esmalt oma teostes *Entretiens sur le Fils naturel* („Intervjuud „Loomuliku poja“ ainetel“, 1757) ja *Discours de la poésie dramatique* („Dramaatilise luule diskursus“, 1758), kus ta kutsus prantsuse teatrit võtma eeskuju tegevuste, liikumiste ja olekute kujutamisel maalikunstist.¹⁴⁴ Diderot lähenes igale maalile nagu ta läheks vaatama näitemängu. Kui teater kutsub publikus esile vaimustuse näiteks olukorra või asukoha muutmisega, siis vaimustab maalikunst publikut vihjega liikumisele ning pantomiimile.¹⁴⁵

Sisu ja narratiivi mõistmine oli Diderot' jaoks sama oluline kui tehniliste muustrite äratundmine. Kriitik peab oskama mõista kõiki kunstniku esitatud sümboleid ja vihjeid, erinevate tehniliste võtete põhjuseid ja eesmärki, et siis anda teosele sobiv hinnang. Kunstikeele tõlkimine kirja ja keelde algas Diderot jaoks hieroglüüfide analüüsimisega (spetsiifilisemalt Antiik-Kreeka ja Antiik-Palestiina visuaalsete sümboolite ainetel). Diderot jaoks oli tekst maalikunsti metakeel, sest mõlemad toimivad *mīmēsisē* (μίμησις) põhimõttel – mõiste on pärit Antiik-Kreekast, kus see tähendas laias laastus füüsilise maailma pühimõttelise imiteerimise kaudu kunstiteose loomist (füüsiline maailm oli ilusa, hea ja tõe ideaalmudeliks). Ühtlasi on tekst ja maalikunst vastastikku tõlgitavad: tekstist saab teha maali ning maalist teksti.¹⁴⁶

Diderot kunstikirjutuse määratlus põhines suuresti Étienne Bonnot de Condillaci (1714–1780) teosel *Essai sur l'origine des connaissances humaines* („Essee inimteadmiste päritolust”, 1746), mis oli omakorda inspireeritud prantsuse keelde tõlgitud katkendist *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens* („Essee Egiptuse hieroglüüfidest”, 1744) William Warburtoni (1698–1779) teosest *The Divine Legation of Moses* („Moosese jumalik legatsioon”, 1737).¹⁴⁷ Diderot demonstreeris oma teooriat alguses läbi poeesia analüüsimise, sest soovis tõestada, et esimene mõistmise liik oli alati visuaalne. Sarnaselt luulele loeb kriitik maalilt välja erinevaid

¹⁴⁴ M. Fried, *Absorption and Theatricality*, lk 80–82.

¹⁴⁵ M. Olsen, *Amour, vertu et inconstance*, lk 135.

¹⁴⁶ P. Déan, *Diderot's hieroglyph*, lk 323.

¹⁴⁷ P. Déan, *Diderot's hieroglyph*, lk 330–331.

sümboleid ning pakub nendele välja pädeva tõlgenduse, olgu see siis kunstniku mõeldud või tema enda oma.¹⁴⁸ Diderot võtab oma kriitikas õpetliku seletaja rolli autori ja auditooriumi vahel.¹⁴⁹ Nagu lektor, seletab ta auditooriumile (lugejatele) ka seda, miks on mõni teos moraalsem ja õpetlikum kui teine. Moraalsus ei mängi tema kunstikriitikas küll kõige suuremat rolli, aga see on tugevalt esindatud just nende teoste juures, mis tõmbavad selge ja veenva joone toretseva eluviisi ja kunsti ning alamklassi või nõ päris inimeste eluviisi ja kunsti vahele. Moraali väljatoomine oli üks ühiskonnakriitika praktiseerimise viis.¹⁵⁰ Sama roll Diderot' kriitikas oli näiteks ka satiiril, huumoril ja kergel burlesksusel.¹⁵¹

Kunsti esmase seletajana lahkas Diderot maalikunstis olevaid sümboleid ja metafoore, seletades neid publikule lahti või julgustades oma peaga uusi tõlgendusi välja mõtlema. Kunstnikel on alati omad eelistused selle osas, kuidas ja milliseid sümboleid nad oma teostes kasutavad. Diderot oskas/tahtis need ära tunda ning tõi neile juurde kontekstispetsiifika, analüüsides, mis võis määrata kunstniku isiklikke seisukohti erinevate ühiskonnaprobleemide, isikliku moraali jms kohta. Ta teadis hästi, et figuratiivne ja sümbolitel põhinev keel on palju nüansirikkam ja tõlgenduserohkem kui kõnekeel.¹⁵² Seetõttu siduski Diderot ka hieroglüüfe representatsiooni olemusliku keerulisusega. Samuti oli hieroglüüfide abil kergem seletada subjektiivsuse ja objektiivsuse vahekorda. Olenevalt sümboli ilmumissagedusest ja kohaspetsiifilisest või üldisest kontekstist, saab oletada selle potentsiaali omada subjektiivsetest tähendustest üldisemat tähendust (või just vastupidi – üks objektiivne tähendus).¹⁵³

Diderot jaoks on kunst ja keel lahutamatu seotud. Diderot otsib narratiivi nii teostest kui ka proovib seda ise kirjutades iga teose kõrvale luua. Tema kriitika ja filosoofia põhjal näeme, kuidas Diderot jaoks on kunsti keel ja poeesia keel tihedalt seotud nii oma narratiivi, ülesehituse kui sümbolite kasutamise poolest – *Ut pictura poesis* (Nagu maal, nii ka luule). Väljend on pärit Rooma poeedi Horatiuse (65–8 eKr) teosest *Ars Poetica* („Poesiasst”, 19 eKr), mille eesmärk oli abistada luuletajatel ja dramaturgidel paremini kirjutada. Horatiuse paralleelid on kergelt põhjendatavad, kui me vaatame, kes teda selle teose loomisel inspireerida

¹⁴⁸ P. Déan, Diderot's hieroglyph, lk 323–324.

¹⁴⁹ M. Olsen, Amour, vertu et inconstance, lk 142.

¹⁵⁰ E. M. Bukdahl, Diderot et l'art – éducateur de la société, lk 34–36.

¹⁵¹ N. Langbour, Le paradoxe du critique d'art, lk 114.

¹⁵² E. M. Bukdahl, Diderot et l'art – éducateur de la société, lk 31–35.

¹⁵³ P. Déan, Diderot's hieroglyph, lk 329–330.

võisid – näiteks oli tema heaks sõbraks Vergilius (70–19 eKr), kes kirjutas heroilise eepose *Aenēis* („Aeneis“, 19 eKr), mis omas selle autori arvates igavest narratiivi, mida ei ole kunagi võimalik lõpuni kirjutada.¹⁵⁴ Diderot otsib narratiivi ja poeesiat nii teostest kui ka proovib seda ise kirjutades iga teose kõrvale luua. Nii nagu Horatius võrdleb luulet kujutava kunstiga, nägi ka Diderot mõlema potentsiaali nii inimese välise kui inimese sisemise maailma väljendamiseks:

*Kunstnikel ja luuletajatel / on alati olnud võrdsed võimalused (9–10).*¹⁵⁵

Kokkuvõttes võib öelda, et Denis Diderot oli äärmiselt inter- ja multidistsiplinaarne filosoof, kes jõudis kirjutada pea kõikidel teemadel. Tema filosoofiat mõjutasid suuresti metafüüsiliste mõistete subjektiivsusega mängivad inglise autorid ning antiik-kreeka filosoofid ja kirjanikud. Tihti üritas ta siduda teadusliku lähenemise metafüüsilise ja abstraktsega – nii tegi ta ka oma kriitikas. Diderot näitas, kuidas ratsionalism ja teaduslik lähenemine ei kaota elunähtuste üle arutlemist.

¹⁵⁴ M. Jimenez, Mis on esteetika?, lk 81.

¹⁵⁵ *Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (Horatius, Ars Poetica – The Latin Library, 9–10, <https://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (vaadatud 18. V 2022)).

3. Tõe tegurid kujutavas kunstis Denis Diderot tekstidest

Käesolev peatükk toob Diderot tekste lugedes välja kolm võimalikku nõuet tõe ilmnemiseks maalikunstis ning esitab neid hierarhilises järjekorras: looduse imiteerimine, teose sidusus ning efekt – kõik need omadused on olnud ühised ka kunstnikel, kelle teostest on Diderot tõe leidnud. Diderot ise pole kunagi oma arusaama tõeest maalikunstis otseselt defineerinud. Sellegipoolest esineb see mõiste tema kriitikas järjepidevalt, olles teostele ülimaks kiituseks.

Looduslähedase illusiooni tekitamine, loogilisus ning efekti tajumine on kõik lähedalt seotud subjektiga, sest kõigi nende hindamine toimub subjekti tajuvälja abil. Seega on Diderot' tõe sarnane tema ja paljude tema kaasaegsete „ilu” määratlusele – isegi kui mingi osa sellest on objektiivne ja mingi piirini universaalne, on põhirõhk ja olulisus subjektiivsel arvamusel.

Sellegipoolest tasub meeles hoida, et suurem osa tõeest maalikunstis on Diderot kriitikas seotud eelistusega kindlate maalistilide ja kunstnike vastu – teda häiris tugevalt viis, kuidas kunsti õpetati ning kuidas valitsev maalistil esindas revolutsioonilisele meelelaadile vastupidiseid väärtuseid, kinnistades sellega valitsevat kuningavõimu.

Hetkel, mil kunstnik hakkab mõtlema rahast, kaotab ta kogu arusaama ilust.¹⁵⁶

Kuid Diderot oli eelkõige filosoof, mistõttu saame olla kindlad ka selles, et oma arusaamas tõeest, ilust, efektist taotles ta sidusust ja põhjendatust. Oma teostes mõtiskles ta väga paljude metafüüsiliste mõistete üle, sidudes neid nii kunsti, kultuuri kui ühiskonnaga. Diderot mõistis kunsti rolli ühiskonnas ning üritas valitsevat mõtteviisi radikaalsete lahenduste ja muutuste poole lükata.

3.1 Looduse imiteerimine ja tõelisus

Diderot pendeldab oma kriitikas kahe mõiste – „tõe” (*la vérité*) ja „tõelisuse” (*le vrai*) vahel. Mõlemad on seotud looduse imiteerimisega. Kui tõelisuse all mõtleb Diderot otsest sarnasust loodusele, siis tõe hõlmab endas midagi enam, kui pelgalt imitatsioon. Mõlemad algavad

¹⁵⁶ *Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau* (D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons.* – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique*. Théâtre. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 1053).

aga ikka loodusest. Diderot on arvamusel, et loodus on alati olnud kunsti kõige esimeseks modelliks.¹⁵⁷ Kunstid said alguse sellest, et oma loomulikke huvid ja vajaduste rahuldamiseks panid inimesed kokku looduse saadused ja enda töökuse. Empiirik Francis Baconile (1561–1626) viidates mainib Diderot ka, et looduse ajalugu ei oleks ilma kunstita, sest tänu kunstile oleme me õppinud uusi viise, kuidas loodusele läheneda ja seda uurida.¹⁵⁸ Oma essees *Traité du Beau* toob Diderot isegi välja, et kõige ülima maitse ja selle otsustuse algeks ongi just loodus.¹⁵⁹

Looduse imiteerimisega seoses peab ta väga oluliseks viisi, kuidas noortele kunstnikele *Académie*'s kunsti õpetatakse. Tema arvates on õpetamisviis vale, sest see ei anna õpilastele edasi piisavalt palju erinevaid tõelisuse vorme. Ühte ideaalset mehekeha imiteerides ei jõua inimene tõeni, sest tihti ei ole selle näol tegemist reaalsusega, mida teoses tegelikult kujutada tahetakse. See on seepärast nii, et *Académie* õpilastele näidati vaid mingit kindlat looduse tüüpi, mida mingil kindlal viisil imiteerida. Selle asemel, et lasta modellil olla loomulikus olekus – või enamgi veel, lasta õpilastel joonistada päris elus toimuvat ning tavainimeste igapäevasest käitumisest tulenevaid asendeid – joonistati vaid sunnitud poosis modelle. Diderot kartis, et juba õpitud on äärmiselt keeruline hiljem lihtsalt unustada. Kui mõni kunstnik on suutnud ennast ümber õpetada või on võõrandunud akadeemilisest mudelist juba õpingute ajal, on tal võimalus kujutada tõde.¹⁶⁰

*Need lontis figuurid ilmuvad kunstnikule iga kord, kui ta haarab kriidi või pintsli järele. Need figuurid ei lõpeta kunagi tema kummitamist. Selleks, et olla oma kujutuspildile edukas eksortsist, peab olema esmalt sündinud imelapsena.*¹⁶¹

Inimkeha ülesehitust õpetati *écorché* meetodi abil, et õpilased oskaksid ära tunda erinevaid lihaseid ning nende liikumisest tulenevaid asendeid. Diderot kartis, et liialt *écorché*'le keskendumine võib kaotada kunstnikus võime sunnitud poose ja tõelist ning loomulikku keha liikumist oma töödes tasakaalus hoida. Lihaste ülim nähtavus võib töötada vaid ideaalmodellina,

¹⁵⁷ D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture*, lk 1014.

¹⁵⁸ D. Diderot, *Art.* – Diderot: *Œuvres*. T. I: *Philosophie*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 265–269.

¹⁵⁹ D. Diderot, *Traité du Beau*, lk 81.

¹⁶⁰ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 468–470.

¹⁶¹ *Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui; il ne pourra s'en distraire et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête* (D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 470).

mitte tõelisuse kujutamisel.¹⁶² Diderot arvas, et ühiskonnas domineeriv religioosne ja üldine poliitiline kliima ei luba kunstnikel päris-reaalsust kujutada. Loomulikule kehale lisatakse ebaloomulikke objekte – näiteks figuuride jalgadele maalitakse ebanormaalselt kitsad jalanõud, mis sellel ajal moes olid.¹⁶³

*Hoiak ja tegevus on erinevad asjad. Hoiak on vale ja väike, tegevus ilus ja tõeline.*¹⁶⁴

Õpetatava maalitehnika tulemusel oli looduse tõde Diderot arvates täiesti ära unustatud. Alles oli jäänud vaid kunstnike kujutlusvõimesse sisestatud pealiskaudsed ning valed kujutised.¹⁶⁵ Kunsti üldine eesmärk on tema arvates loodusest lähtumine ja selle läbi kunsti edendamine. See pole aga võimalik, kui õpilastele ei näidata päris loodust.¹⁶⁶ Diderot pakkus, et kui tema vastutaks kunsti õpetamise eest, siis tema õpilased näeksid akadeemilist modelli ainult iga kahe nädala tagant ning modellile antaks voli valida enda asend.¹⁶⁷

Modellide pealt looduse imiteerimise õppimine ei töötanud Diderot arvates ka seetõttu, et see eemaldas objekti ümbert kogu konteksti, mis on selle olemusele tegelikult määrav. Selleks, et kujutada mingis poosis olevat inimest, peab esmalt teadma, kuidas ta sinna poosi jõudis, milline oli tema liikumine. Olukord, kus inimene on, määrab tema näoilme, hoiaku jne.¹⁶⁸ Seetõttu on eriti keeruline kujutada teemasid antiikmütoloogiast ja teistest „paganlikest” jumalustest, sest nemad on reaalsest elust ja silmaga nähtavast loodusest liiga kaugel. Nende kujutamine ei ole seetõttu ka õpilastele kasulik.¹⁶⁹

Kunstnik peab olema teadlik inimeste emotsioonidest, kogemustest, tragöödiatest ning rõõmust.¹⁷⁰ Kõik suured kunstnikud on teadnud, kuidas teha kõige paremaid portreid. Kui tegu on näiteks portreemaaliga, siis peab Diderot arvates kunstnik meeles pidama mitte ainult

¹⁶² D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 469–471.

¹⁶³ D. Diderot, *Salon de 1761*. – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 201–235.

¹⁶⁴ *Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite; toute action est belle et vraie* (D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 471).

¹⁶⁵ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 470.

¹⁶⁶ D. Diderot, *Art*, lk 267.

¹⁶⁷ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 467–516.

¹⁶⁸ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 470–471.

¹⁶⁹ D. Diderot, *Salon de 1767*, lk 552–553.

¹⁷⁰ D. Diderot, *Composition*. – Diderot: *Œuvres*. T. IV: *Esthétique. Théâtre*. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 123.

pealiskaudseid vahetuvaid näoilmeid, aga ka inimese ihasid, meeldivusi jne, sest need peaksid peegeldama maalil tema olemust. Kujutise iseloom peab olema tema näost selgelt loetav.¹⁷¹

*Laokoon kannatab, ta ei grimassita;*¹⁷²

Üldiselt kehtib Diderot arvates reegel, et mida mõõtudelt suurem on teos, seda rohkem nõuab see looduse tundmist. Diderot eristab selgelt ka erinevate žanrite hierarhiat just selles küsimuses, milliseid on keerulisem teostada. Näiteks võrdleb ta žanrimaali ja ajaloomaali – ajaloomaali on palju raskem teostada, sest selle autor ei näe ise loodust, mida ta maalima peab. Žanrimaalijal on rohkem, millest lähtuda. Ajaloomaalijal on sedavõrd rohkem valikuid, aga ka rohkem võimalusi eksida.¹⁷³

Selleks et jõuda tõelise ja harmoonilise pildini, peab kunstnik ühtlasi tundma seoseid värvide, valguse ja varju kasutamises. Kui teoses on olemas värvide harmoonia, siis on kunstnik teinud head tööd. Tõelisi värve muutes saab teost päästa vaid kunstniku loodud uus harmoonia, mida enne looduses ei olnud. Tuhmistatud värv pannakse sobituma kogu ülejäänud teose koloriidiga. Kunstnikku, kes suudab täiuslikult käsitleda kõiki värve, hoolimata nende intensiivsusest, kutsub Diderot geeniuseks. Ta soovitab maalimisest loobuda neil, kes ei ole looduses jälginud ja õppinud, kuidas valgus toimib metsas, aasal, majade peal jne. Kunstnik, kes ei valda hästi valguse ja värvi seostamist, peaks eemale hoidma maastikumaali viljelemisest. Kõik värvid peavad olema omavahel seotud, nagu ka varjud ja valgusallikad, sest nad kõik toimivad samade reeglite järgi.¹⁷⁴

Kunstnik peab seda kõike teadma selleks, et luua oma teoses olevate looduslähedaste kujutiste vahel seoseid, mis on loogilised ning töötavad antud olukorras. Objektide vahel peab valitsema harmoonia, kõik peab kokku sobima ja loomulikuna tunduma.¹⁷⁵ Näiteks ei tohi kujutatud inimese näoilme tekitada vaatajas kahtlust, et selle ilme aluseks olev emotsioon on vale. Diderot ei tolereeri ebaloogilisust või ebatäiuslikkust. Oma *Encyclopédie* artiklis *Imparfait* („Ebatäiuslikkus“) ütleb ta:

¹⁷¹ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 499–501.

¹⁷² *Le Laocoon souffre, il ne grimace pas* (D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 489).

¹⁷³ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 468–470.

¹⁷⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 474–482.

¹⁷⁵ D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture*, lk 1017–1018.

*Ebatäiuslikkust leiab vaid kunstist, sest kunstil on olemas alatine võrdlusmudel looduse näol.*¹⁷⁶

3.2 Tervemõistuslikkus ja sidusus

Diderot otsib igas teoses loogilist narratiivi – kujutised sõltuvad teineteisest oma käitumiselt ja nende kujutamise viis on läbiv ja tervemõistuslik. Tervemõistuslikkust võib kutsuda ka loogiliseks aruteluks või põhjendatuseks. Kui teose osad ei ole loogiliselt põhjendatud, siis ei ole tegemist hea ning läbimõeldud tööga. Sidusus peab valitsema igas aspektis tööst.¹⁷⁷

Kõige rohkem tuleb sidusus kõne alla kunstiteose kompositsiooni puhul. Kompositsioon peab Diderot arvates olema selge ja ilma ebavajalike lisandusteta. Loodust ei tohi üritada teha „ilusamaks”, kui ta tegelikult on. Stseenile ei tohi lisada midagi ülearust, ei loodusele, figuuridele või ruumidele. Seetõttu armastab ta eriti kunstnikke nagu Chardin ja Greuze ning viitab jooksvalt antiik-kreekale ning tollal valitsenud harmooniale ja lihtsusele. Kunstnik, kes armastab kõige rohkem lihtsust ja tõelisust, seob end Diderot sõnul Homerosse ja Platoniga, sest nemad suudavad oma loomingus tabada kõige paremini maalilist tõde.¹⁷⁸

Kompositsioonist rääkides pöörab Diderot tagasi looduse imiteerimise ning akadeemia kritisteerimise juurde, sest see kontrast, mis luuakse teosel olevate kujutiste vahel, peab olema tasakaalus. Ühe kujutise käitumine ja hoiak peab olema vastuseks teise omale. Akadeemias maalikunsti õpetamisel on aga kõik ette planeeritud, ebaloomulik ja teatraalne. Veidi isiklikuma eelistuse alla läheb Diderot vastumeelsus selle vastu, et ühes teoses ühendatakse omavahel allegoorilised ja reaalsed olendid, mille koos olekut ei pea ta ei tõe ega ka hea maitse väljenduseks.¹⁷⁹

Heal kunstiteosel on kindel vaatenurk, mille erinevad osad peavad moodustama terviku. Kui teosele on laiali pillatud erinevad inimkujutised, kelle proportsioon on paigast ära ja kelle vahel ei teki mingit sidusat narratiivi, ei ole tegu hea kompositsiooniga. Näiteks on isegi sümmeetria

¹⁷⁶ *Il n'y a d'imperfection que dans l'art, parce que l'art a un modele subsistant dans la nature, auquel on peut comparer ses productions* (D. Diderot. *Imparfait*. – ARTFL Encyclopédie, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/8/2730/> (vaadatud 18. V 2022)).

¹⁷⁷ D. Diderot, *Composition*, lk 120.

¹⁷⁸ D. Diderot, *Composition*, lk 125.

¹⁷⁹ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 497–499.

Diderot arvates iga kompositsiooni hukatuseks (vastupidiselt arhitektuurile), sest ta ei mõju tõelise või veenvana.¹⁸⁰ Kompositsiooni reeglite rangus oleneb aga ka žanrist – Diderot sõnul on ajaloomaalidele kõige karmimad ootused, aga kõikide teiste žanrite puhul on reeglid veidi leebemad. Ajaloomaalidel on narratiivi sidusus ja kujutatud sündmuste loogilisus kriitilise tähtsusega, loodusmaali puhul tekib selliseid probleeme palju vähem.¹⁸¹

Encyclopédie esimeses väljaandes toob Diderot ka täpsema ülevaate erinevatest sidususe liikidest, mis maalikunstis kompositsiooni puhul kõige olulisemad on. Esimeseks on ajaline sidusus. Ajaline sidusus ja paigalolek on äärmiselt oluline, sest ilma selleta kaob teosest loomulikkus ja loogilisus. Igas tegevuses on palju erinevaid momente, mille vahel võiks kunstnik valida just kõige huvitavama. Valitud moment ei tohi mätta enda alla muidu kaasa tulnud värvi, valguse või millegi muu poolt loodud efekti.¹⁸²

Maitse on Diderot sõnul väga delikaatne omadus, millega kunstnik peab ettevaatlikult ümber käima, et see teose kontekstis töötaks. Kui ta jätab valimata momendi, mis annaks näiteks võimaluse mõnda tegelast ülevana kujutada, siis on valik tehtud halva maitse põhjal. On aga erandeid, kus mingi moment sobib kokku mineviku detailidega. Selle näiteks toob Diderot kujutise, kus inimese näol on pisarad, aga tema näol on näha õnne täis naeratust, mis järgneb kurvale hetkele.¹⁸³

Oma järeltekstis 1765. aasta Salongile kirjutab Diderot sellest, kuidas kunstniku kõige olulisem ülesanne on kujutada ühte hetke nii hästi kui võimalik ning hoiduda selle sidumist võimalike teiste momentumitega. Kunstnik, kes mõistab loodust ja tõde, mõistab ka seda, et tema loodud kujutised ei suhestu enda ümber oleva aja liikumisega nii, nagu kunstnik seda teeb. Kunstniku peas on põhjus ja tagajärg omavahel loogiliselt seotud – nende järjestus on tema jaoks loomulik. Kujutis ei pruugi aga tagajärjest veel teadlik olla. Kujutistel läheb aega, et millelegi reageerida.¹⁸⁴

Teine sidususe liik on tegevuslik sidusus, mida Diderot seostab lähedalt ajalise sidususega. Mitme momendi kujutamine tähendab sama sündmuse mitmest vaatenurgast kujutamine. Kaks tegevust saavad samal ajal toimuda, aga mitte kaks hetke. Kõik ühe teose peal kujutatud

¹⁸⁰ D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture*, lk 1017.

¹⁸¹ D. Diderot, *Composition*, lk 120.

¹⁸² D. Diderot, *Composition*, lk 121–122.

¹⁸³ D. Diderot, *Composition*, lk 121–122.

¹⁸⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 497–499.

tegevused peavad omavahel kokku sobima, teineteist täiendades, toetades samas keskse tegevuse domineerimist vaataja silmis.¹⁸⁵

Kolmas on kohaline sidusus. Diderot toob siin sisse võrdluse luuletajaga. Kui kunstnik peab mingit hetke kujutades jääma kindlaks sellele asukohale, mille ta on algselt loo kujutamiseks valinud. Luuletaja saab meid läbi oma sõnade viia aga toast tuppa. Kunstniku käsutuses on vaid perspektiiv, mille abil ta saab ruumitaju mõjutada.¹⁸⁶

Neljas on figuuride paigutuse sidusus. Erinevate figuuride korrektne paigutus oleneb mitmest faktorist, näiteks valitud teema. Kui on valitud teema ja hetk, mida kujutatakse, siis tekivad sellest tulenevalt tsentraalsed figuurid, mille järgi paigutuvad ka kõik teised. Nende positsioon ja tegevus peavad olema kooskõlas.¹⁸⁷ Diderot ütleb selle kohta:

*... kui on keegi, kes räägib, siis teised peavad kuulama;*¹⁸⁸

Kompositsiooni osad, mis ei lisa midagi erilist juurde, võtavad hoopis teoselt erilisust ära. Algselt võib tunduda, et täieliku tühjuse või üksinduse kujutamiseks ei ole ühtegi figuuri vaja, aga kunstnik peab ära tundma kõik need erinevad variandid, mis tühjuse idee paremini välja tooks. Diderot otsib sidusust maali erinevate elementide vahel, mis sulaksid loomulikult teineteisega kokku. See nõuab aga oskust näha ja ära tunda neid omadusi looduses, mis tõe kompositsiooni edasi viib.¹⁸⁹ Tehnilise täiuslikkuse nimel ei tohi aga ohverdada emotsiooni ega teose mõju subjektile. Diderot eelistab pigem seda, et kunst teda esmalt haaraks ning tema meeli ergutaks, kompositsiooni matemaatiline pool on teisene lisaväärtus.¹⁹⁰ Kui idee halvast kompositsioonist on juba liiga kaugele läinud, on teosest kadunud nii palju erilist, mistõttu ütleb Diderot:

*Kui ma räägin kompositsioonist ja see on halb, siis uskuge mind, et see on pärast paranduste tegemist jätkuvalt halb;*¹⁹¹

¹⁸⁵ D. Diderot, Composition, lk 122–123.

¹⁸⁶ D. Diderot, Composition, lk 123.

¹⁸⁷ D. Diderot, Composition, lk 123.

¹⁸⁸ ... *que s'il y en a une qui parle, il faut que les autres écoutent* (D. Diderot, Composition, lk 123).

¹⁸⁹ D. Diderot, Composition, lk 123.

¹⁹⁰ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 498.

¹⁹¹ *Quand je relève des défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fut-il corrigé* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 294).

Kui kompositsioon on sidus ja kujutamine looduslähedane, on kunstnikul võimalik lisada viimane vajalik komponent – emotsioon. Teose puhul hindab Diderot kõrgelt seda, kuidas see kujutlusvõime tööle suudab panna. Ta hakkab lugejale dramaatiliselt kirjeldama enda nägemust stseeni kulgemisest, pakkudes välja võimalikke alternatiive sellele, mida kunstnik võis mõelda.

3.3 Efekt ja emotsioon

Diderot jaoks on teose efekt eelkõige selle mõju vaatajale. Efekt kutsub vaatajas esile emotsiooni ning paneb tööle tema kujutlusvõime. Efekt on nauding, mis sünnib kunstniku emotsioonist ning mida vaataja otsib ja kunstiteoselt eeldab. Efekt ilmneb kunsti erinevate aspektide vahel olevas võitluses, mis lõppeb subliimse harmooniaga. Sellise kunstiteose loomine, millel on efekt, tekitab kunstniku jaoks sama suurt naudingut kui vaatajale selle kogemine. Iga kunstiteose osa tekitab mingi mulje, aga igal osal ei pruugi olla efekt – kujutiste imiteerimine, värv, *chiaroscuro* ja erinevad kujutiste nüansid, mis eristavad ühte teisest. Vaba ja enesekindla joonega kunstnik, kes ei karda panna oma hinge ja kirge teose sisse, saavutab suurema tõenäosusega efekti.¹⁹²

Efekt sõltub eriti palju kunstniku värvikasutusest ja arusaamast nendest värvidest, mis tegelikult looduses esinevad. Paljud kunstnikud näevad Diderot arvates värve väga pealiskaudselt – näiteks kujutavad merd vaid sinisena või lindu vaid mustana. Looduses on palju selliseid värve, mis on inimese silmadele liiga erksad, liiga intensiivsed. Loodusel ei ole ühte kindlat värvi – erinevad toonid on omavahel segunenud, luues vaataja silmis petlikke illusioone, mis tulenevad osaliselt ka valgusest, varjust ja vaatenurgast.¹⁹³ Erksaid värve tuhmistades, segunenud värve lihtsustades loovutab kunstnik potentsiaalse efektiloome allika harmoonia kasuks. Harmoonia ei ole sellest olulisem.¹⁹⁴

Kõikides maalides, kus Diderot leiab tõde, on ühtlasi olemas tunnetatav efekt. See tähendab Diderot jaoks seda, et kunstnik on suutnud meisterlikult mängida värvi, valguse ja varjuga, et tuua välja mingid osad oma maalist; tema kujutised on looduslähedased ja tõelised ning tema

¹⁹² D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 503.

¹⁹³ D. Diderot, *Salon de 1767*, lk 534.

¹⁹⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 474–475.

kompositsioon ja narratiiv on täis ainult loogilisi seoseid; ja sellele kõigele on lisatud kunstniku oma vaatenurk, oma isepära. Kunstnik peab tundma erinevaid reegleid ja tehnikaid, mida ta enda tajutava maailmaga kombineerima peab.

Pelgalt looduse imiteerimisest ja teose loogilisest ülesehitusest tõeni viiva efekti saavutamiseks ei piisa. Efekt tuleneb kunstniku emotsioonist, minetades selle arvelt mõned muidu hinnas olevad maalikunsti reeglid. Diderot nendib ka, et vahel tuleb efekti nimel kaugeneda loodusest ning otsustada teistmoodi kujutamise kasuks, et kunstniku sõnum oleks selgem ning et teos avaldaks suuremat mõju just vaatajale.¹⁹⁵ Oma *Encyclopédie* artiklis *Éclectisme* („Eklektitsism“, 1755) toob Diderot välja, et kunstnik oma lõputus geeniuses peab suutma tuua erinevatele efektidele tõelisi või väljamõeldud põhjuseid – ja neid siis ka kujutada oskama. Nende põhjuste äratundmine ja nende vahel seoste loomine peab tekitama vaatajas entusiasmi.¹⁹⁶ Ta kirjeldab seda entusiasmi kui „hinge jõulist liikumist“, mille tulemusel paneb ta tööle meie kujutlusvõime. Diderot võrdleb seda seisundit isegi lähedasena hullulmeelsusele.¹⁹⁷

Efekt, mis viib tõeni, on nagu selline viimane vunk, mida kunstiteosele anda on vaja. Kui kujutatud on loogilise ülesehitusega kaunist loodust, võib teos jätta küll ilusa mulje, aga midagi enam me sealt ei leia. Iseloom on alati olulisem kui ilu.¹⁹⁸ Efekt on paratamatult kõige keerulisem mõiste, sest selle tekkimise ja tunnetamise reeglid varieeruvad olenevalt kontekstist, stiilist, žanrist jne. Me tunneme selle Diderot' kriitikas ära, jälgides tema keelekasutusest tulenevat emotsionaalsuse (entusiasmi) tõusu ning langust.

Kokkuvõttes võib öelda, et Diderot kriitika järgi leiab Tõe maalikunstis läbi ühisosade märkamise: looduse imiteerimine, loogilisus, efekt ja emotsioon, ning nende hierarhilise paigutamise. Igal kunstnikul, kes ei ole oma oskused saanud vaid *Académie*'st, on olemas oskus loodust imiteerida. Kui see oskus on olemas, tuleb mõelda kompositsiooni, idee ja maalivõtete loogilisuse peale – kas kõik sobib üksteisega kokku, et tekiks harmoonia? Seetõttu läheb näiteks meisterlik koloriit nii looduse imiteerimise kui teose sidususe saavutamise alla.

¹⁹⁵ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 477–478.

¹⁹⁶ D. Diderot, *Éclectisme*, Diderot: *Œuvres*. T. I: *Philosophie*. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 308–309.

¹⁹⁷ D. Diderot, *Éclectisme*, lk 316–317.

¹⁹⁸ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 489.

Viimaseks tasandiks on efekt, mis tekitab vaatajas entusiasmi. Kui kõik varasemad tingimused on samuti täidetud, leiab Diderot teosest tõde.

4. Tõe Diderot 1765. aasta salongikriitikas

Käesolevas peatükis võtan vaatluse alla erinevad näited tõe olemasolust või puudumisest Diderot kriitikas, ning toon esile täpsed argumendid, millega Diderot oma suhtumist põhjendas. Analüüsi põimitud on tema mõtted kriitika järeltekstist *Essais sur la peinture* ning viited illustratsioonidele töö lisades.

Denis Diderot kasutas oma salongikriitikas erinevaid viiteid „tõele”. Eelmises peatükis sai mainitud, et ta teeb oma kriitikas vahet „tõe” (*la vérité*) ja „tõelisuse” (*le vrai*) vahel, millest esimest kasutab ta enamasti loodusläheduse ja nähtava tegelikkuse kirjeldamiseks. Näiteks võib olla igapäevaste objektide kujutamine tõe lähedane, tõeline, mida Diderot kiidab enim Greuze’i puhul. Vaimustus ja entusiasm tõesest teosest toob mängu „tõe”. Õige diderot’liku „tõe” oskamegi ära tunda juhtudest, kus tuleb mängu nii autori emotsioon kui ka kujutlusvõime, mis lähtub kunstniku loodud efektist. Efekti mõju suurus Diderole sõltub sellest, kas kunstnik on suutnud teda veenda. „Tõde” on hinnang, millest paremat Diderot ei oska välja tuua, sest teos on ta sõnatuks teinud.

Tuleb ära märkida, et analüüsis on kõikide mainitud teoste pealkirjad esitatud nii, nagu esitas need Diderot. Kuna ta ei vaevunud alati kataloogist teose täpset nime kontrollimast, on mõni teos esindatud siin vale nime all. Teoste väänatud pealkirjades aimub ka tema emotsioon teose suhtes. Teoste illustratsioonidele on lisatud nende teoste õiged ja tänapäevased pealkirjad.

4.1 Tõe puudumine ehk „tõe” negatiivne sõnastamine

Diderot ütleb oma 1765. aasta salongikriitika eessõnas:

... ja kui ma juhtun mõnda kunstnikku haavama, siis olen seda tihti teinud nende enda teritatud noaga.¹⁹⁹

Kõige rohkem teritas Diderot’ nuga just François Boucher’i (1703–1770) kallal, kes oli mitmel põhjusel Diderot’ üks vihatumaid kunstnikke. Ta oli oma elu jooksul nii *Premier Peintre du Roi* kui ka *Académie* rektor ning juba aastaid enne olid tema teosed toretsemise ja dekoratiivse

¹⁹⁹ ... *et s’il m’arrive de blesser l’artiste, c’est souvent avec l’arme qu’il a lui-même aiguisée* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 291).

uhkustamise musternäide.²⁰⁰ Diderot igatses kõike, mis oli vastupidine Boucheri eelistustele ja stiilile.

1765. aasta Salongilt võis leida üksteist Boucheri maali: *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* („Jupiter muundumas Dianaks, et Callistot üllatada”), *Angélique et Médor* („Angélique ja Médor”) ning üheksa pastoraali.²⁰¹ Diderot’ kriitika algab, nagu paljude teiste kunstnike puhul, juba enne spetsiifiliste teoste juurde jõudmist. Oli ta ju selleks ajaks pidanud kirjutama kolmest varasemast Salongist ning oli kunstniku arenguga hästi kursis. Diderot’ sõnade julgele toonile aitas arvatavasti kaasa ka teadmine, et kunstnikud tema kriitikat tõenäoliselt kunagi ei näinud - kriitikat sisaldav *Correspondance littéraire*’i vaheleht oli ju peamiselt suunatud väga väiksele ringile. Seega ei muretsenud ta nii palju oma sõnade tagajärgede kui oma eelistuste ja oskuste näitamise pärast.²⁰²

François Boucher lõi Diderot’ tema enda sõnul sõnatuks ning ta tõi välja tema järjepideva taandarengu igas maalimise aspektis, moraalilis ja paljus muus. Tema maalid on Diderot sõnul nagu hullumeelse inimese unenäod – Boucheri maale iseloomustab kõige rohkem just detailiküllus, dekoratiivsus ning teatraalsus. Diderot’d häirib enim kaos, mis teostes sellest kõigest tekib. Neis maalides puudub igasugune sidusus ja loogilisus.²⁰³

Nõudlikkus tervemõistuslikkuse ja sidususe järgi ilmneb Diderot kriitikas ja järeltekstis mitmes erinevas omaduses – kompositsioonis, värvis, narratiivis. Kompositsioon peab olema selgelt mõistetav, värv (ning valgus ja vari) peab olema vastav kellaajale, valgusallikate rohkusele, varjude langemisele. Narratiiv peab vastama kujutistele ning kujutised narratiivile.²⁰⁴ Boucher on seetõttu kõige olulisem kunstnik, keda vaadata, kui uurida Diderot’ isiklikku maitset ja tema arusaama tõest, sest Boucher on kõige äärmuslikum näide kunstnikust, kelle looming on vastupidine „tõele”. Diderot ütleb:

Ütleksin, et see mees ei oma mingit kontseptsiooni graatsiast. Ütleksin, et ta pole kunagi kokku puutunud tõega. Talle on täiesti võõraks jäänud ideed delikaatsusest,

²⁰⁰ François Boucher. Pub. B. D. Kelleher, Ed. J. P. O’Neill. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986, lk 9

²⁰¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 308–315.

²⁰² A. S. Curran, Diderot and the Art of Thinking Freely, lk 136.

²⁰³ D. Diderot, Salon de 1765, lk 309.

²⁰⁴ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 499.

*otsekohesusest, süütusest ja lihtsusest. [---] Ütleksin, et tal ei ole maitset; [---] Ta on kõige suurem vaikuse vaenlane, keda ma tean.*²⁰⁵

Diderot ei karda sealjuures süvendada oma positsiooni traditsioonilise akadeemilise maalikunsti vastasena. Delikaatsus, ausus, lihtsus jne on omadused, mis ei pruugi olla otseselt seotud kunstniku akadeemilise haridusega. Aususel võib puududa delikaatsus, lihtsusel võib puududa tõde

Kuna kuningakoda ja terve õukond olid peamised Boucheri stiili pooldajad ja juurutajad, jäi Boucher ilma igasugusest võimalusest end arendada ning oma stiili ja hariduse negatiivsete külgede juurest eemale liikuda. Kindlasti on tegemist ka Boucheri isikliku moraaltunnetuse ründamisega, sest sellise positsiooni vastuvõtmine tähendas ka n-ö valgustatute vastu töötamist. Kuninga *premier(e) peintre* pidi maalima seda, mida kuningas soovis ja stiilis, mida kuningas soosis. See tähendas akadeemilise maalikunsti süvendamist, toretseva maalilaadi populariseerimist ja üldist vastumeelsust valgustuse ajal tekkinud uute mõtlemiste ja stiilide vastu. Veel üks parandamatu puudujääk oli värvikasutus, mis oli Diderot pideva kriitika all – kui loodusest on niivõrd kaugale mindud, saab selle juurde naaseda vaid mingi piirini. Kõik ülejäänud teoste omadused, mis Diderot'd kõige rohkem häirisid, olid Boucheril täiesti vabatahtlikult ja teadvustatult valitud.²⁰⁶

Oma järelteksti esimeses alapeatükis *Mes pensées bizarres sur le dessin* („Mu veidrad mõtisklused joonistamisest”) toob Diderot välja välja teekonna, mille iga kunstnik peaks läbima, et saavutada tema arvates vähim, mis igal kunstnikul peaks olema olema – oskus imiteerida loodust.²⁰⁷ Alles pärast selle oskuse omandamist on võimalik hakata rääkima kompositsiooni loogilisest ülesehitusest, *clair-obscur*'ist (valguse ja varju vahekord), värvist ja nende tulemusel tekkinud efektist.²⁰⁸ Kuna Boucheril oli tihti puudu juba kõige fundamentaalsem tingimus tõe olemasoluks, ei ole nendest võimalik ja enamat oodata.

²⁰⁵ *J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité lui sont devenues presque étrangères; [---] j'ose dire qu'il est sans goût; [---] C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 309).

²⁰⁶ D. Diderot, Salon de 1765, lk 313.

²⁰⁷ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 466.

²⁰⁸ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 470–471.

Tõe puudumine on Diderot' kriitikas läbivalt seotud ka ebaloogilisusega, narratiivi puudumisega ning looduskaugusega, millest kõik on välja toodud lõigus, kus ta on vaatluse alla võtnud Boucheri teose *Angélique et Médor* (ill 1, „Angelica ja Medoro“).²⁰⁹ Ovaalne maal põhineb itaalia poeedi Ludovico Ariosto (1474–1533) eeposel *Orlando Furioso* („Raevunud Roland“), mis oma lõppversioonis ilmus ametlikult 1532. aastal, aga mis oli inspireeritud ja mõjus osaliselt järjena juba eelneval sajandil Matteo Maria Boiardo (1440–1494) kirjutatud eeposele *Orlando innamorato* („Armunud Roland“, 1483). *Orlando Furioso* peategelane on kristlik rüütel Roland (või Orlando), kes armub paganlikku Hiina printsessi (Angelica). Kui printsess valib enda armuks hoopis moslemiusku põhja-aafriklase Medoro, läheb Roland pimedasse raevu ning hävitab kõik oma teel nii Euroopas kui Aafrikas. Loo fookus on seega väga traagilise alatooniga, aga eepos oli sellegipoolest täis unistlevat romantikat ja rohkelt pastoraale.²¹⁰

Boucher fokuseerib oma teoses just pagana ja moslemi armuloole, kujutades neid looduses olesklemas ning eimiskit tegemas, olles ümbritsetud kolmest väiksest Cupidost.²¹¹ Tasub ka mainida, et kõik tegelased Boucheri maalil on ilmselgelt valgenahalised ja pigem Euroopa-päritolu, sest multikultuursuse kujutamine ei kuulunud ei sellel ega järgelval sajandil Euroopa kunstikaanonisse.²¹²

Diderot alustab teose ülesehituse kirjeldusega, paigutades lugeja silme ette figuuride asukoha, mulje ning paigutuse seoses teistega. Kohe toob ta välja teose ebaloogilisuse, nii kompositsiooni kui pisidetailide osas. Näiteks märkab ta kohe Angelica poosi ja ilmet: seljaga vaataja poole, nähtaval ainult väike osa tema näost – see kõik jätab mulje, et Angelical on väga halb tuju, vastupidiselt loos toimunule. Diderot pöörab tähelepanu Medoro jalgadele, mis on tema sõnul maalitud justkui „maitseta väikese poisi poolt, keda pole kunagi keegi juhendanud“²¹³. Nendes ei ole tõde.²¹⁴

²⁰⁹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 311.

²¹⁰ J. A. Cavallo, Orlando Furioso. – The Literary Encyclopedia, vol. 1.6.1: Italian Writing and Culture, <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=2989> (vaadatud 18. V 2022).

²¹¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 311.

²¹² Angelica and Medoro, 1763 – The Jack and Belle linsky Collection (1982), The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435742> (vaadatud 18. V 2022).

²¹³ *Elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 311).

²¹⁴ D. Diderot, Salon de 1765, lk 311.

Allegooriliste maalide puhul tunduvad sellised vead olevat eriti andestamatud, sest nagu Diderot antud teose juures välja toob, on ju kunstnikul ees terve eepos, kust inspiratsiooni immutada. Boucher valis tähendusrikka või sügavama olustiku ja ümbruse asemel tähendusetu ja tagamõtteta ilutseva looduse, karaktereid iseloomustavate omaduste asemel harilikud boucherlikud kehakujud ja ilmed. Diderot arvates ei ole maalil kujutatul mitte mingit seost selle pealkirjaga. Komplekssed fiktiivsed tegelaskujud ja asukohad on maha tõmmatud ning asemele on pandud hunnik dekoratiivseid ja toretsevaid kujutisi. Boucher ei toovat kuulsale eeposele midagi juurde, tema teos näib kui lihtsalt eputus.²¹⁵ Diderot kirjutab:

Vaadake, härra Boucher, see väike magamistoa-kompositsioon ei ole tervemõistuslik;

Ei ole siin jalgu, käsi, tõde ega värvi. Ja alati need petersellipuud.²¹⁶

Boucheril oli palju viise, kuidas sellesse teosesse narratiiv sisse tuua, aga ta otsustas neid võimalusi ignoreerida. Seetõttu puudub siin Diderot' arvates ka tervemõistuslikkus, sest kui narratiiv on olemas pealkirjas, aga mitte sisus, tekib teose vaataja peas paratamatult sümbolite kakofoonia.²¹⁷

Samal Salongil oli Boucheri poolt esitatud ka neli pastoraali, mis löid Diderot' kirjelduse järgi tema peas loogilise järjestuse ning mille ta seetõttu üheks seeriaks tembeldas. Kuigi kaks neist olid ovaalsed ning kaks ristkülikud, rahuldasi nad näiliselt Diderot soovi narratiivi ja loogilisuse järele.²¹⁸ Siin väljub Diderot oma harjumuspärasest kriitikast kõige vastu, mis Boucheri pintslit tuleb – lugeja puutub kokku konstruktiivse kriitika ning kiitusega. Neile, kes olid Diderot ülejäänud kriitikaga tuttavad, pidid tema esimesed sõnad nende pastoraalide kohta tunduma väga harjumatud:

Ma olen õiglane ja hea. Mulle meeldib kõige rohkem jagada just kiitusi. Need neli teost teevad kokku ühe armsa luuletuse. Olgu see teatavaks tehtud, et ühe korra oma elu jooksul on kunstnik aru pähe võtnud.²¹⁹

²¹⁵ D. Diderot, Salon de 1765, lk 311.

²¹⁶ *Tenez, monsieur Boucher, cela n'a pas le sens commun; petite composition de boudoir. Et puis ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 311).

²¹⁷ D. Diderot, Salon de 1765, lk 311.

²¹⁸ François Boucher, lk 303–304.

²¹⁹ *Je suis juste, je suis bon et je demande pas mieux que de louer. Ces quatre morceaux forment un petit poème charmant. Écrivez que le peintre eut une fois en sa vie un moment de raison* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 313).

Pastoraalide kohta käiva kriitika konstruktiivsus ja sõnaline leebus jätab ruumi vaid mõnele nurinakohale värvi halva kasutuse osas. Diderot toob välja ka paar ettepanekut, kuidas oleks narratiiv veel paremini välja tulnud, aga üldmulje näib olevat läbivalt positiivne. Kiitustest sellel juhul aga ei piisa, et päriselt tõeni jõuda.²²⁰

Tema kiidusõnad võisid tekitada lugejas segadust. Diderot kiitis siin eelkõige narratiivi, mille ta oli ise enda peas loonud – kaks ovaalset ja kaks ristkülikukujulist pastoraali ei olnud algselt seriaks maalitud. Küll oli just need neli pastoraali tellinud Grimmi väljaande usin lugeja ning Diderot üks lemmikumaid Salongipidajaid Mme Geoffrin. Seega on meil alust kahtlustada, et antud juhul oli Diderot' kriitika veidi kallutatud. Esmakordne lugeja võiks arvata, et kuninga kõige soositum kunstnik on enda oskusi kuidagi parandanud, aga selle hoidis ära Grimm, kes kirjutas enne väljaande laiali saatmist lõigu juurde märkuse tööde tegeliku tellija kohta.²²¹

Järgmiste pastoraalide juures naaseb Diderot ka oma tavapärase teravuse juurde:

*Mida see kõik tähendab? Mitte midagi.*²²²

Seega saab Boucheri kasutada kõige äärmuslikuma näitena sellise kunsti kohta, kus Diderot ei leidnud tõe. Enim häirib Diderot'd teoste pealiskaudsus ja võlts iseloom. Tõe ei saa olla, kui ei ole narratiivi sidusust, looduse tõelist imiteerimist. Boucher ei oska maalida ei inimest ega loodust – emotsioonid on võltsid, käed-jalad on andetud ja puud on kõik nagu petersellid. Tema teosed on sisuliselt tühjad, aga ebavajalikke elemente piirini täis.²²³

Diderot' eelistuste aluseid näeme kõige paremini juhtudel, kui ta on suvatsenud kirjeldada, kuidas saaks paremini teha. Nii teeb ta näiteks ühe Noël Hallé (1711–1781) maaliga *L'Empereur Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme* (III 2, „Sõjakäigule ruttamas Imperaator Trajanus oma hobuselt maha tulemas, et kuulata vaese naise muresid”). Tegemist on ajaloomaali formaadiga, mille ainestik on pärit Antiik-Rooma imperaatori elust. Seega oli siin väga olulisel kohal ka narratiivi õige hetke valimine ning efektne edasiandmine.²²⁴ Sidusa narratiivi puudumise puhul

²²⁰ D. Diderot, Salon de 1765, lk 313–314.

²²¹ François Boucher, lk 303–304.

²²² *Que'est-ce que cela dit? Rien* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 315).

²²³ D. Diderot, Salon de 1765, lk 308–309.

²²⁴ D. Diderot, Salon de 1765, lk 318.

läheb Diderot tihti enda narratiivi loomise peale, et näidata, kuidas teose sisu ja sügavust parandada. Hallé teose kohta arvas ta nii:

Hr Hallé, teie antiigist replikeeritud Trajanus on tühi, ta ei ole suursugune, tal ei ole emotsiooni ega iseloomu. Ta oleks nagu naisele sõnamas: „Hea naine, ma näen teie väsimust. Ma annaksin teile oma hobuse, aga tema temperament on nagu kuradil endal.” See hobune on stseeni ainus märkimisväärne kuju;²²⁵

Trajanuse jalad olevat jäigad nagu puu, tema keebiks on liialt raske riie, mille koloriit on nõrk. Diderot' arvates on selle stseeni võtmekohaks naise nägu ja hoiak, mida kunstnik ei ole suutnud edasi anda. Naist on kujutatud selja tagant nii, et Diderot ajab ta segamini noore poisiga. Vaene naine kannab sinist rüüd, mis kuuluks reaalsuses palju kõrgemast seisusest naise selga. Diderot arvates oleks pidanud kindlasti nähtaval olema naise nägu, mis oleks võinud peegeldada kogu naise valu. Trajanus oleks pidanud olema stseeni keskel, teised tegelaskujud tema kohalolekut toetamas. Sama kehtib naise kohta – tema lapsed peaksid asuma tema ümber, et tema positsiooni kinnistada.²²⁶ Sidususe ja loogilisuse puudus on rikkunud Diderot' jaoks terve teose:

Selle maali kompositsioonis puudub sidusus, see maal on tühi, ta on eimiski ...²²⁷

Oluline on siin välja tuua ka Hallé üks teine Salongile esitatud teos *L'Éducation des Riches* („Jõukate haridus”), mida Diderot süüdistab võltsi efekti illusiooni tekitamises. Kunstnik on tema sõnul efekti nimel ohverdanud kõik teose head omadused, ning kukkunud isegi sellega läbi. Kompositsioon koosneb kujutistest, millel ei ole mingit eesmärki või põhjust seal olemiseks, ning ükski neist pole selgete piirjoontega.²²⁸

Lõpetage see, Hr Hallé. Võib öelda, et te olete seda lõuendit määrinud tassitäie pistaatsiajäätisega.²²⁹

²²⁵ M. Halle, votre Trajan imite de l'antique est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère; il a l'air de dire à cette femme: „Bonne femme, je vois que vos etes lasses; je vous prêterais bien mon cheval poétique, mais il est ombrageux comme un diable.” Ce cheval est en effet le seul personnage remarquable de la scène (D. Diderot, Salon de 1765, lk 316).

²²⁶ D. Diderot, Salon de 1765, lk 316–317.

²²⁷ Ce tableau est sans consistance dans sa composition, ce n'est rien ... (D. Diderot, Salon de 1765, lk 317).

²²⁸ D. Diderot, Salon de 1765, lk 319–320.

²²⁹ Cachez-moi cela, M. Hallé. On dirait que vous avez barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches (D. Diderot, Salon de 1765, lk 320).

Kriitikaga koos mitmeid soovitusi jagab Diderot Nicolas Bernard Lépicié (1735–1784) teostele. Lépicié'le eelneva kunstniku kriitika lõpetas Diderot arvamusega, et üks lugu või anekdoot on parem kui sada halba maali. Lépicié lõik algab aga sõnadega: „Mu sõber, äkki jutustame veel ühe loo?...”²³⁰ Asi pole selles, et Diderot'le ei meeldiks tingimata kunstniku valitud lugu ise, vaid selle jutustamise viis.

Teos *La Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre* (ill 3, „William Vallutaja jõudmas Inglismaale”) kujutab lahingusteeni, mis ei ole Diderot arvates ei piisavalt dramaatiline ega ka rahulik. Vahepealne neutraalne olemine ei ole lahingusteenide kujutamiseks kõige parem valik, arvab Diderot. Juurde on vaja emotsiooni, sügavust, draamat. Kunstnik on kasutamata jätnud võimaluse olukorda ära kasutada, et tuua esile ülim efekt. Figuurid tuleks ümber pöörata, ära liigutada ning midagi muud tegema panna.²³¹

Kunstniku teises esitatud maalis *Jésus-Christ baptisé par Saint Jean* („Püha Johannes ristib Jeesus Kristus”) seob Diderot' kunstniku väärtalt kujutamise tendentsi religiooni ja selle probleemidega. Diderot arvates on kujutavas kunstis kaks erinevat Jeesust – Jeesus oma jüngritega ning Jeesus ristil. Kirikukunstnikud teevad otsuse, kuidas ja mida nad kujutavad. Kui inimeste kõrvad jäävad lugudele kurdiks, siis näevad nad neid läbi maalide. Seetõttu on ikonoklastid ka paratamatult nii ohtlikud kui rumalad, sest nad võtavad endalt ja teistelt ära selle ruumi, et mõelda ja näha kindlatest sõnadest kaugemale. Ning kuna tegelikkuses lähevad inimesed kaasa just ekspressiivsema usu väljendusega, on selline suhtumine ka ikonoklastide – ja kogu religiooni hukatuseks.²³²

Diderot' iha emotsiooni järele leiame ka tema kriitikast Louis-Jean-François Lagrenée (1724–1805) vastu. Lagrenée esitatud töös *L'Apothéose de Saint Louis* („Püha Louis' apoteoos”) olid olemas lihtsus, korrektsus ja kaunis värvikasutus: kui teose ülesehitus on lihtne, on Diderot arvates ka suurem kohustus pürgida subliimsuseni. Kunstnik aga ei saavutanud seda, sest ta ei suutnud oma teosel kujutatud pühakule ja inglile anda piisavalt palju iseloomu või kirge. Seetõttu ei ole Lagrenée teoses tõde – kui panustada vaid paarile kujutisele, peavad nad olema ka veenvad. Diderot nõuab tõe mõistmiseks/kujutamiseks temperamenti, julgust – maal ei tohi

²³⁰ *Mon ami, si nous continuions a daire des contes?...* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 416).

²³¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 417.

²³² D. Diderot, Salon de 1765, lk 418–419.

jäada külmaks või tühjaks. Puudu oleks nagu mingi osa kunstniku enda hingest, mingi osa tema iseloomust, mis annab maalile elu.²³³

*O suursugune kunstnik! Kui sul oleks vaid temperamenti! Sinu kompositsioonid on lihtsad, kujutised korrektsed, värv ilus ja soliidne. Sa töötad alati looduse põhjal.*²³⁴

Efekti olemasolu paistab seega olevat viimane samm tõeni, mille ta leidiski osaliselt näiteks Lagrenée teostes *La Justice et la Clémence* (ill 4, „Õiglus ja Armulus”) ja *La Bonte et la Generosité* („Headus ja Lahkus”). Küll oli nendel teostel märgatavad ka kunstniku eksimused – näiteks laste ja kanga külm kujutamine ja vale koloriidi kasutamine – mistõttu jäi ka neil tõest puudu.²³⁵

Oma kriitika järeltekstis lahkab Diderot veidi enam põhjuseid, milline käitumine saaks tagada usu ekspressiivsema väljenduse. Ta kutsub oma aja religiooni külmaks ja pealiskaudeks. Vooruse ja tagasihoidlikkuse ülim soosimine ja juurutamine on religioonilt eemaldanud igasuguse inimlikkuse – seetõttu mõjub ka suur osa selle kujutamisest väga võltsilt. Antiikajastul kasutati palju mõisteid nagu „jumalik ilu”, aga nende algsest tähendusest ei ole enam midagi järel.²³⁶

Kolmas viis, kuidas Diderot 1765. aasta Salongis tõe puudumist välja toob, on ähvardav hoiatus kunstnikele, kes on hakanud oma karjääris tema arvates küsitavale teele minema. Nii lähenes ta näiteks kunstnik Jean-Jacques Bachelieri (1724–1806) teosele *La Charité romaine, Simon dans sa prison allaité par sa fille* (ill 5, „Rooma Armastus, tütar toidab rinnaga oma isa Simonit”). Nimelt oli Bachelier senini maalinud peamiselt natüürmorte, koduloomi, linde jne. 1765. salongile otsustas ta kandideerida aga ajaloomaaliga, mis oli Diderot’le väga vastukarva.²³⁷

Diderot alustab tema sektsiooni oma kriitikas Horatiuse tsitaadi parafraseeringuga „Nil facies invita Minerva”²³⁸ („Minerva vastu ei tee sa midagi”) viidates, et jumalanna Minerva isiklikult

²³³ D. Diderot, Salon de 1765, lk 323.

²³⁴ *O le grand peintre, si l'humeur lui vient! Ses compositions sont simples, ses actions vraies, sa couleur belle et solide; c'est toujours d'après la nature qu'il travaille* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 323).

²³⁵ D. Diderot, Salon de 1765, lk 324–325.

²³⁶ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 493.

²³⁷ D. Diderot, Salon de 1765, lk 338.

²³⁸ Korrektne tsitaat on: *Tu nihil inuita dices faciesue Minerua* (Horatius, Ars Poetica. – The Latin Library, 385 <https://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (vaadatud 18. V 2022)).

üritab Bachelierile öelda, et ta peaks jääma lillede ja loomade maalimise juurde. Diderot' arvates võib muidu Minerva teda karistada sellega, et tema tulevikus maalitud loomad on sama külmad ja tõetud kui tema maalitud inimesed selle aasta Salongis. Bachelieri maalil oligi kujutatud vaid kahte kuju: isa ja tütar. Kui tütre olek oli Diderot' arvates lihtsalt ebakindel, siis isa tegelaskuju puhul ei olnud kunstnik midagi õigesti teinud. Diderot kirjeldas isa kujutist kui hirmuäratavat skeletti või surnukeha. Kunstnik oli loonud näljasurma ohus inimese asemel koletise, kelle vastu on keeruline empaatiat tunda. Temalt oli võetud kõik, mis oli inimlik.²³⁹ Diderot pidas kujutist niivõrd naeruväärseks, et lisas ka:

*Värvi ja joonistuse enda poolest oleks see olnud täielik meistriteos, kui kunstnik oleks üritanud imiteerida ühte suurt piparkooki.*²⁴⁰

Maali tehnilist läbikukkumist sai kiire sulega Diderot ära kasutada ka võimu kritiseerimiseks. Ta mainib vahele, et üks naine oli pärinud *Académie* sekretäri Charles-Pinot Duclos' (1704–1772) käest samuti, mis koletis see maalil on. Diderot teadis, et kuninga soositud kunstnikud on ka akadeemia soositud kunstnikud ning nende läbikukkumise rõhutamine ei tee nende mainele head. Seega kasutas Diderot võimalust taas välja tuua, et anne ja oskus ei olnud alati see, mis kunstnikke Salongile oma töid esitama lasi.²⁴¹

Bachelier esitas sellel aastal Salongile viis tööd, millest kaks kujutasid inimesi: eelnevalt välja toodud *La Charité romaine* ning *Un enfant dormant* (ill 6, „Magav laps”). Mõlemal olevaid inimesi võrdleb Diderot surnutega. Teose *Un enfant dormant* puhul lõi Diderot isegi juurde narratiivi sellest, mida ta tundis nägevat: kujutatud on uppumissurma kadunud laps, kelle kõht on taolise surma tõttu punnis. Tema vanemad peaksid selle lapse maha matma ning hoolitsema selle eest, et tema vendadega ei juhtuks sama. Ülejäänud kolm Bachelieri teost olid natüürmordid, kust Diderot leidis nii tõde kui ilu.²⁴² Sellegipoolest oli Diderot ja teiste kriitika jätnud tema hinge ilmselt sügava haava, sest 1767. aasta Salong oli tema viimane.²⁴³ Külma ja surnuid meenutavate inimeste kujutamist pidas Diderot tõe puudumise üheks põhjuseks veel

²³⁹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 338–339.

²⁴⁰ *Pour la couleur et le dessin, si c'était l'imitation d'un grand pain d'épices, ce serait un chef-d'œuvre* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 339).

²⁴¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 338–339.

²⁴² D. Diderot, Salon de 1765, lk 340–342.

²⁴³ J. Goodman, Translator's commentary. – D. Diderot, Diderot on Art, Volume II: The Salon of 1767. Ed & Trans. J. Goodman. London: Yale University Press, 1995, lk 5.

näiteks Carle Van Loo (1705–1765) ja Alexandre Roslini (1718–1793) teostes. Nende kujud olid külmad, ei haakunud teineteisega, kompositsioon oli ebaloogiline.²⁴⁴

Kunstiteose erinevate osade kakofooniline haripunkt jõudis kätte Francesco Giuseppe Casanova teoses *Une marche d'armée* („Armee marss”), mille alustuseks pahvatas Diderot välja näiliselt kõige suurema kiituse

*Siin on kõige kaunim masin, kõige piktoraalsem näitemäng, mida ma tean! Nagu kõige kaunim luuletus!*²⁴⁵

Hea luule maalib meie silme ette pildi, hea pilt jutustab loo. Casanova maali puhul hakkas Diderot märkama veidraid vastuolusid. Teos on detailirohke – üksikuid elemente on väga palju, aga nad on kõik näiliselt hästi ära paigutatud. Kompositsioon, teose ülesehitus on hea, aga Casanova jääb siin puudu praktilistest oskustest – tal on vale värvikasutus, ta ei oska maalida veenvaid hooneid, taevast. Diderot kiidab siin just Casanova ideed, mitte tehnilisi oskusi. Maali lähemalt vaadates leidis Diderot veidraid iseärasusi erinevate kompositsiooni osade vahel – nende olemus ei peegeldu nende paigutusest. Esiplaanil olevad figuurid on tumedamad ja rohkem peidus, kui nende taga olevad tähtsusetud kujud. Vahemaa maastiku erinevate elementide vahel ei vasta nende suurusele. Diderot pakub välja, et Casanova ei ole selle teose tegelik autor, vaid pelgalt selle kokku panija – küllap mitmest erinevast joonistusest või maalist. Teosel ei ole fookust, selle esiplaanis ei ole Diderot sõnul ei tõde ega efekti.²⁴⁶

Tõe puudumist on kergem väljendada kui tõe olemasolu. Seetõttu jaguneski Diderot kriitika vastavalt tema enda maitse-prioriteetidele – olemas on lemmikud, vihatud ja kõige radikaalsemad näited. Kõige rohkem näib neid ühendavat looduskaugus ja ebaloogilisus ning sidusus narratiivis või kompositsioonis. Ühegi puhul ei märganud Diderot ka efekti olemasolu – kui oli potentsiaal efekti tekkimiseks, tõi ta välja ka põhjuse, miks see sai rikutud. Seega võiks oletada, et tõe olemasoluks oli vaja vähemalt loodustlähedust, loogilisust ning sidusust nii narratiivis, emotsioonis kui kompositsioonis.

²⁴⁴ D. Diderot, Salon de 1765, lk 291–466.

²⁴⁵ *Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! La belle et grande poésie!* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 367).

²⁴⁶ D. Diderot, Salon de 1765, lk 367–369.

4.2 Tõe olemasolu ehk „tõe” positiivne sõnastamine

Tõe leidmine ja defineerimine on, nagu öeldud, kindlasti palju keerulisem kui selle puudumise sõnastamine. Vigu on kerge näha, välja tuua ning lahendust pakkuda. Tõde on aga oma olemuselt keeruline. Kunstiteoses eksisteerib see siis, kui teose juures on ka midagi, mis ei ole pelgalt sõnadega väljendatav. Sellistel puhkudel taandub kriitik nende väljendusvahendite juurde, mida ta tunneb – Diderot väljendab oma vaimustust läbi keelelise teatraalsuse ja emotsiooni. Tõde võib aga ka rahulik olla – sellisel juhul räägib ta harmooniast ja vaikusest.

On kaks kohta, kus Diderot leiab tõde. Ta kas väidab, et mingi kunstnik mõistab tõde, või siis leiab tõde mingist tema maali aspektist. Paljudel kordadel ei ütle ta seda sõna välja, kuigi kujutised on sama kunstniku poolt loodud ning omavad samasid omadusi. Sellistel juhtudel kipub ta maalile omapoolset narratiivi juurde looma või olemasolevat edasi arendama. Kui teosel on potentsiaali teda nii palju vaimustada, leidub seal sageli ka tõde, mis ei ole tema jaoks rangete piiridega definitsioon – nagu ilugi, leiab mõni teine inimene seda hoopis mujalt.

Enne tõe olemasolu näidete juurde jõudmist on paslik uuesti välja tuua asjaolu, et Diderot räägib endale tihti vastu. Diderot’l oli väga suur austus kunstiteoste vastu, mis suudavad vaatajas esile kutsuda emotsiooni, millel on järelikult mingi mõjus efekt. Selline lähenemine iseloomustab paljusid 18. sajandi mõtlejaid – oli tegemist uue lähenemisega esteetikale.

Samas on Diderot jaoks on kunstis väga olulisel kohal veenev narratiiv – mitte tingimata muinasjutt või müüt, vaid objektide ja mõtete kokku sobimine. Sama tingimus on luulel, et moodustada terviklik kogum. Suurimat harmooniat ja põhjendatud narratiivi nägi Diderot Jean-Baptiste-Siméon Chardinis (1699–1779), kelle vaikelud ja olustikumaalid olid tema jaoks sõõm värsket õhku rokokooliku toretsemise ja kõige muu võltsi keskel. Kui Boucher oli kunstnik, kes oli Diderot jaoks tõest kõige kaugemal, siis Chardin suutis tõde pea igas maalisis edukalt välja tuua.²⁴⁷

*Chardinis on nii–nii palju tõde ja harmooniat, kuigi tema maalidel on vaid surnud loodus ...*²⁴⁸

²⁴⁷ D. Diderot, Salon de 1765, lk 345.

²⁴⁸ *Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée ...* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 345). NB! Siin kasutab Diderot sõna „vrai” dialoogis oma eelneva lõiguga, kus ta kasutab tõe tähistamiseks filosoofias „vrai”.

Chardin ja Diderot ei olnud aga teineteisele võõrad. 1765. aastaks olid nad juba mõnda aega koos *Encyclopédie* kallal töötanud – Chardin panustas nii illustratsioonide loomisega kui paari artikli kirjutamisega. Seega tervitas Diderot Chardini maale kui vanu sõpru, kelle juurde on alati hea tagasi tulla.²⁴⁹ Oluline on märkida, et Chardin omas perioodil 1761–1773 suurt võimu Salongi avaliku arvamuse ning kunstnike hinnangu üle, sest ta oli *Académie* poolt määratud Salongi ametlikuks *tapissieriks* (näituse kujundaja). Seega oli tal kontroll selle üle, kus või kelle kõrval kellegi teos asus. Tema näitusekujundused said alati suure kiituse osaliseks – nii *Académie* kui selle vastaste poolt.²⁵⁰

Näituste ülesehitus tugines suurel määral tollasele žanrihierarhiale, mis demonstreeris avalikkusele efektiivselt *Académie* seisukohti ja prioriteete. Teisalt mängis Chardin kunstnikeste paigutusega taotluslikult nii, et mõnda kunstnikku esile tõsta ning teisi maha teha või üldse ära peita.²⁵¹ Samal 1765. aasta Salongil oli ta paigutanud Noël Halle kaks eriti ebaõnnestunud visandit *L'Éducation des riches* („Jõukate haridus”) ja *L'Éducation des pauvres* („Vaeste haridus”) Jean-Baptiste Greuze’i kõrvale, et rõhutada Halle puudujääke.²⁵² Enda viis teost ja kaks Vernet’ maali oli ta pannud samal eesmärgil vähem võimekate kunstnike kõrvale just nii, et oskuste erinevus eriti selgelt välja tuleks.²⁵³

Diderot tõi oma kriitikas eraldi välja Chardini ja Vernet’ kõrval asuva Jean-Baptiste Le Prince’i (1734–1781) oskused ning nentis ka paigutuse õpetlikkust talle endale. Õppida oli Diderot’ arvates kindlasti väga palju, kuna Le Prince viljeles Boucheri õpilasena oma õpetajale sarnaseid toretsevaid pastoraale. Diderot mõistis sellegipoolest Chardini eneseupitamise ka oma kriitikas hukka.²⁵⁴ Grimm lisas Diderot märkusele hiljem juurde selgitava kommentaari *tapissieri* volitusest teha ühele head, aga teisele halba. Seega tasub meeles hoida, et Chardini käes oli märkimisväärne võim avaliku arvamuse kujundamisel.²⁵⁵

²⁴⁹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 345.

²⁵⁰ R. Whyte, Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier. – Eighteenth-Century Studies 2013, vol. 46 (no. 4, Summer), lk 531–532.

²⁵¹ R. Whyte, Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier, lk 548.

²⁵² D. Diderot, Salon de 1765, lk 320.

²⁵³ R. Whyte, Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier, lk 548–549.

²⁵⁴ D. Diderot, Salon de 1765, lk 357.

²⁵⁵ D. Diderot, Salon de 1767, lk 542–543.

*See siin ei ole põhjusest. Vernet'ist kaugenedes muutub ta tugevamaks ja kaunimaks. Teine aga kustub ja kaob massi. See pahatahtlik kavatsus kuulub tapissier Chardini kurje trikke täis mänguvälja.*²⁵⁶

1765. aasta salongis võis Chardinilt leida nii žanrimaale kui natüürmorte, millest Diderot mainib kaheksat. Diderot kirjutab Chardinist endast ja tema oskustest palju pikemalt kui ühestki tema maalist. Ta ei võrdle Chardini teoseid pelgalt loodusega – ta näeb nendes universumit ennast. Kujutavas kunstis on enamasti olemas mingi fookus, mis peab vaataja tähelepanu endale tõmbama. On ju Diderot arvates kunstniku üks hinnatud oskustest vaataja pilgu juhtimine. Selle arvelt ohverdavad paljud kunstnikud teoses tagaplaanile jäävate kujutiste potentsiaalse mõju. Chardin suutis aga mõlemat teha.²⁵⁷

Diderot arvas, et Chardin suudab välja tuua või esile kutsuda efekti igas kujutises, mida ta maalida otsustab. Ning ta ei ohverda ühe kujutise arvelt teist, kõik näib võrdselt täiuslik. Näiteks tõi Diderot teose *Les Attributs des sciences* („Teaduse atribuudid”) juures välja, et hoolimata objektide rohkusest, ei aja teos vaatajat segadusse, vaid mõjub ebaharilikult harmoonilisena.²⁵⁸

*On selge, et laiali laotatud viinamarjad, makroon, väiksed eemal paiknevad õunad ei erine kunstniku loovutatud favoritismi poolest teineteisest ei vormis ega värvis.*²⁵⁹

Diderot kriitikast jääb mulje, et tõde on kergem saavutada mitte ainult õrnema koloriidi tõttu, vaid ka selle pärast, et tegu on žanrimaalijaga. Sama peegeldab tema kriitikale järgnev mõtisklus kompositsiooni üle. Mida suurem on lõuend, seda rohkem on elemente, mis peavad imiteerima loodust. Ta igatseb näha Chardinile ja Greuze'ile omast tõde ka olustikumaalides või ajaloomaalides. Nähtava looduse imiteerimine on loogiliselt kergem kui mingi sündmuse taasloomine, mille ükski detail pole kunstniku silmadele kättesaadav.²⁶⁰

Diderot jaoks oli olustikumaal žanr, mis sobib kõige paremini vanematele kunstnikele või tõelistele kaunishingedele. Ka see žanr otsib tõde, täpselt nagu filosoofia. Chardini teosed on

²⁵⁶ *Celui-ci n'est pourtant sans mérite, en s'éloignant de Vernet il se fortifie et s'embellit, l'autre s'efface et s'éteint. Ce cruel voisinage est encore une des malices du tapissier Chardin* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 357).

²⁵⁷ D. Diderot, Salon de 1765, lk 345–346.

²⁵⁸ D. Diderot, Salon de 1765, lk 346.

²⁵⁹ *On conviendra que des grains de raisins séparés, un macaron, des pommes d'api isolées ne sont favorables ni de formes ni de couleurs* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 348).

²⁶⁰ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 503.

Diderot jaoks lummavad – nendega ei kaasne tugevaid tundeid, vaid täielik rahu. Diderot kiidab teoste *Les Attributs des sciences* („Teaduse atribuudid“) ja *Les Attributs des arts* (ill 7, „Kunstide atribuudi“) juures Chardini suutlikkust kohelda oma maalide objekte võrdselt, aga tema teosed ei tekita temas tugevaid emotsioone. Näiteks kritiseerib ta Chardini *Troisième tableau de Rafrâichissements à placer entre les deux premiers* („Kolmas maal suupistetest, mis on pandud kahe esimese vahele“) näiliselt just seetõttu, et seal ei paista tema jaoks midagi uut olevat – efekt jääb nõrgaks. Kompositsioon on harilik ja kunstnik on lihtsalt teinud seda, milles ta teab, et ta hea on.²⁶¹

Chardin tunneb sellegipoolest tõde: ta on meisterlik looduse imiteerija, tal on täiuslikuks viimistletud oskused ning tõelähedane värvikasutus – Diderot arvates on Chardin Salongi parim kolorist. Tõde, ilu ja harmoonia on kolm mõistet, mis on pea iga tema teose kirjelduses olemas. Chardin seab oma kompositsioone päris elus oskuslikult ning justkui kleebib täpselt selle vaate ka lõuendile. Tema värvikasutus paljastab vaatajale elu elutus looduses, millele ei suuda keegi näppu peale panna. Chardin on saavutanud oma vaikeludes suurima läheduse täiuslikkusele.²⁶² Ometi ei lasku Diderot kunagi narratiivide või teatraalsuse rüppe, kui ta Chardini teoseid kirjeldab. Võib jääda isegi mulje, et Diderot ei oskaks midagi enamat öelda.²⁶³ Tema teoste sisu kohta on Diderot’l öelda vaid:

*Valige üks koht, laotage minu juhiste järgi objektid laiali ning te märkate, et te olete nüüd näinud tema maale.*²⁶⁴

Juba järgmisel *Correspondance littéraire*’i leheküljel liikus Diderot Claude-Joseph Vernet’ (1714–1789) kunstnikukirjelduse juurde, mille puhul ta märgatavalt elavneb. Diderot alustab dramaatiliste ühelauseliste lühikirjeldustega Vernet’ esitatud teostest. Kui Chardin maalis aeglaselt ning rahulikult, lõpetades aastas keskmiselt 4–5 teost, siis Vernet’l valmis kahe aasta jooksul 25 salongikõlbulikku maali.²⁶⁵

²⁶¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 346–348.

²⁶² D. Diderot, Salon de 1765, lk 355–356.

²⁶³ F. Ogée, Chardin’s Time: Reflections on the Tercentenary Exhibition and Twenty Years of Scholarship. – Eighteenth-Century Studies 2000, vol. 33 (no. 3, Spring), lk 440–441.

²⁶⁴ *Choisissez son site, disposez sur ce site les objets comme je vous les indique, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 346).

²⁶⁵ D. Diderot, Salon de 1765, lk 355.

*Kakskümmend viis maali, mu sõber, kakskümmend viis! Ja millised maalid need veel on! Tema kiirus on nagu loojal endal, tema tõde nagu loodusel.*²⁶⁶

Juba kunstnikukirjelduses laskub Diderot kunstniku loodud narratiivide rüppe, lisades neile oma tõlgenduse. Ta hüppab ühe teose juurest teise juurde, pealkirju või konteksti mainimata, kirjeldades teostelt peegelduvaid emotsioone, millest ta paistab olevat liigutatud. Ta nendib, et „[Vernet’] kompositsioone on võimatu kirjeldada; neid peab ise nägema”.²⁶⁷ Kui Chardini mõistmiseks piisas vaid objektide suvalisest paigutusest enda ees olevas ruumis, siis Vernet puhul tasub vaadata vaid ükskõik millist vaadet loodusest. Diderot kutsub neid mõlemaid tõelisteks mustkunstnikeks.²⁶⁸

Oma järeltekstis selgitas Diderot kõige keerulisemat näidet selle kohta, kui raske on olla suurepärane kolorist – iga värv peegeldab teist, mis omakorda peegeldab end koos teisega hoopis mingile kolmandale värvile.²⁶⁹ Samamoodi on igal emotsioonil erinev värv, mis end inimese näos ilmutab. Meisterlik kolorist tunneb ühtlasi ära hetke, millal on vaja loodusest kaugeneda, et saavutada harmoonia. Kui kunstnik on suutnud selle kõik lõuendile panna, on võimalik näha isegi õhu liikumise värvi kinnises toas.²⁷⁰ Nii Vernet kui Chardin olid Diderot arvates taolise meisterlikkuse saavutanud.

Kuid samal ajal, kui Chardin töötab romaani kallal, kirjutab Vernet luulet – Diderot võrdleb teda poeediga, kes on leidnud täiusliku tasakaalu liialduse ja külmuse vahel, kelle teosed vaimustavad vaatajat ühtmoodi lähedalt ning teistmoodi kaugelt vaadeldes.²⁷¹ Ta tsiteeriks justkui täpselt Horatiust, keda ta oma kriitikas ka päriselt tsiteerib (koos paljude teiste Antiik-Kreeka kirjanikega). Horatius nimelt kirjutas just *Ars Poeticas*:

²⁶⁶ *Vingt-cinq tableaux, mon ami, vingt-cinq tableaux! et quels tableaux! C’est comme le Créateur pour la célérité, c’est comme la nature pour la vérité* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 355).

²⁶⁷ *Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir* (D. Diderot, Salon de 1765, lk 355).

²⁶⁸ D. Diderot, Salon de 1765, lk 356.

²⁶⁹ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 481–482.

²⁷⁰ D. Diderot, Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765, lk 476–477.

²⁷¹ D. Diderot, Salon de 1765, lk 356.

Nagu maal, nii ka luule; kui oled lähedal, / siis haarad rohkem, kui oled kaugemal, märkad veel; / armastades pimedust, aga soovides valguses näha / vaimuka kriitiku teravaid sõnu (361–365);²⁷²

Vernet peamine erinevus Chardiniga on aga erinevate emotsioonide väljendamine, sest kui üks kujutab eelkõige elusloodust, siis teine paneb surnud looduse elavana näima.²⁷³ Chardini tõde peitub vaiksuses ja rahulikus, Vernet' tõde tugevas ja tormikas harmoonias. Näiteks kujutabki ta oma teosel laevahukust osa tervikust, mida Diderot nimetab kui *Deux Pendants, l'un Un Naufrage, l'autre Un Paysage* („Paarismaal, üks laevahukust, teine maastikust“) möllavat tormi, sellega võitlevaid seilajaid ning oma uppunud naist leinavat abikaasat, kelle veenvus avaldab Diderot'le suurt muljet.²⁷⁴

Diderot kordab paberil kõiki neid emotsioone, mida ta teostest välja loeb (nii inimeste nägudes kui looduses). Nii räägib ta abikaasa leina ja tuule tugevuse tundmisest teose vaatajana. Vernet juhib vaataja emotsiooni oma kompositsioonilise ülesehitusega – neid üritab Diderot ka kirjeldada. Oma järeltekstis tõi Diderot eraldi välja kontrasti olulisuse, nimetades seda kui efekti üheks tõhusamaks loomisviisiks. Loomulikult pidi kontrast olema meisterlikult valitud ning täielikus harmoonias. Diderot lisas, et nõrkade ja tuhmide toonidega on palju kergem harmooniat saavutada kui tugevate ja intensiivsetega, mistõttu imetles ta Vernet'd eriti.²⁷⁵ Vernet'l on erakordne oskus harmoniseerida oma teostes pealtnäha vastandlikud loodusnähtused ja värvid, mis olid näiteks efekti peamiseks loojaks tema teoses *Autre Naufrage au clair de lune* (ill 8, „Teine laevahukk kuuvalgusel“), kus ta sidus omavahel tuleleekide punase ja kuuvalguse õrna valge koloriidi.²⁷⁶

Kolmas kunstnik, kes oli Diderot vaieldamatu lemmik, ja kes tema arvates tundis ja oskas kujutada tõde, oli Jean-Baptiste Greuze (1725–1805). Greuze oli väga mitmekesine kunstnik, kes maaliski portreesid, olustikke kui ajaloomaale. 1765. aasta salongil oli Diderot jaoks eriti veenev Greuze'i *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* (ill 9, „Noor tüdruk, kes nutab taga oma surnud lindu“), sest kunstnik oli suutnud väga tagasihoidlikul viisil välja tuua tüdruku

²⁷² *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen* (Horatius, *Ars Poetica*. – The Latin Library, 361–365, <https://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (vaadatud 18. V 2022)).

²⁷³ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 346.

²⁷⁴ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 357.

²⁷⁵ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 474–475.

²⁷⁶ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 357.

intensiivse leina. Diderot käsitles tema teoseid veelgi emotsionaalsemalt kui oma teiste lemmikute omi, tuues välja lisaks kõigele muule kunstniku ülla moraalsuse, mida ta mõnes oma esitletud teoses väljendab.²⁷⁷ Greuze teoste moraalsuse vastanduseks saab tuua eelmises peatükis käsitletud Boucheri, kellel ei olnud tõe ega moraali. Selle vastanduse tõi Diderot välja ka kriitikale järgnenud passaažis *Essais sur la peinture*'is:

*... neil peab olema moraal. Boucheril seda kahtlemata pole, ta on alati metsik ja ei seo end [oma maalidega]. Greuze on alati aus ning tema maalide ümber toimub tunglemine.*²⁷⁸

Moraalil ta oma kriitikas väga palju rohkem ei peatu, sest see ei ole tingimata tõe tundvaid kunstnikke ühendav lüli. Pikemalt räägib ta moraalist oma järeltekstis, kus ta ütleb, et nii maalikunst kui luule peaksid olema hea moraaliga („bene moratae”). Kui kunstnik esitab oma teosed Salongile, peaks neil olema ka mingi õpetlik väärtus. Hea moraal on kunstnike tööriist, et kujutada kauneid liikuvusi ning hirmutada türanne. Salongi küllastajatele on võimalik näidata nii oma tõe kui teiste valesid, kui oma teoste teemat ja selle õpetlikkust hästi ära kasutada.²⁷⁹

Lisaks nendele kolmele vaieldamatule lemmikule on põhjust välja tuua kaks kunstnikku sellest salongist, kes ei olnud Diderot arvates täiuslikud. Üks neist oli Jean-Jacques Bachelier, kelle teosed on Diderot poolt välja toodud ka kui näide tõe puudumisest. Kuid tema natüürmort *Tableau de fruits dans un panier, éclairés d'une bougie* („Maal puuviljakorvist küünlavalgel”) avaldas Diderot'le väga muljet. Kunstnik oli ette võtnud väga keerulise ülesande – küünlavalguse (kui ainsa valgusallika) erinevate toonide kujutamine varjutatud puuviljadel. Diderot kiidab saavutatud värvi efekti ning ütleb, et maalil on tõe. Valitud viis efekti tekitamiseks on Diderot sõnul äärmiselt veider, aga tulemus on kaunis ja tõeline.²⁸⁰

Teine selline kunstnik oli Jean-Baptiste-Henri Deshayes (1729–1765), kes oli Diderot arvates kunagi tõeline poet, omades nii kirge kui kujutlusvõimet. Kunstnik oli enne Salongi elusate seast lahkunud, mis puhul esitati tema maalid postuumselt. Diderot arvates olid kunstniku

²⁷⁷ D. Diderot, Salon de 1765, lk 379–380.

²⁷⁸ *... il faut qu'elles aient des mœurs. Boucher ne s'en doute pas; il est toujours vicieux et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête, et la foule se presse autour de ses tableaux* (D. Diderot, *Essais sur la peinture*, pour faire suite au Salon de 1765, lk 500).

²⁷⁹ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, pour faire suite au Salon de 1765, lk 501.

²⁸⁰ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, pour faire suite au Salon de 1765, lk 340–341.

maalid tema haiguse tõttu halvemaks jäänud.²⁸¹ Ta leiab kunstniku geeniuse rõõmuga uuesti üles kahes tema joonistuses, millest esimene oli *Le Comte de Comminge a la Trappe* („Comminge'i krahv La Trappe'is”), mis oli loodud ajaloolise romaani *Mémoires du comte de Comminge* („Comminge'i krahvi mälestused”, 1735) põhjal. Romaani üheks autoriks oli kuulus prantsuse *salonniere* Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin (1682–1749) ning selle põhjal oli vaid aasta varem (1764) tehtud ka lavastus.²⁸² Diderot näeb selles joonistuses suurimat tõde just kujutiste loogilise ja tõelise kujutamise tõttu. Karakterite emotsioonid vastavad olukorrale, nende kehakeel on otseses seoses neid ümbritsevaga jne. Vastupidiselt näiteks Boucherile, oli narratiiv teosel efektiivselt ja mõjusalt esitatud.²⁸³

Teine kiitust vääriv Deshays' teos oli *Artémise au tombeau de Mausole* („Artemisia Mausolus'i haua”), mis võttis oma ainetiku otse ajaloost – Artemisia on kultuuriloos kuulus oma leina tugevuse ja selle väljendusviisi tõttu. Pärast tema venna/abikaasa, Caria satraapia (piirkond Esimeses Pärsia Impeeriumis) valitseja surma, lasi ta väidetavalt oma igapäevasesse joogiklaasi panna osa kaotanud tuhandest.²⁸⁴ Artemisiast sai pärast Mausoluse surma satraap ning tema käe all valmis üks seitsmest maailmaimest, Halikarnassose mausoleum.²⁸⁵ Deshays esines selle teosega eriti oma subliimse valguse kujutamise ja ülima emotsiooni edasandmisega. Diderot tundis sellest teosest õhkavat kurbust ja leina, ülistades kunstniku poeesiat ja geeniust.²⁸⁶

Kokkuvõtlikult võib öelda, et kõiki välja toodud teoseid, kust Diderot leiab tõde, ühendabki oskuslik värvikasutus, teose loogiline ülesehitus ning mõjus efekt. Ühtlasi on võimalik tuua paralleel teose mõju ja Diderot sõnade teatraalsuse vahele – mida rohkem hindas Diderot kunstiteose sisu, seda dramaatilisemaks muutus tema kõneviis. Tõde ei tähenda vaataja poolt märgatud teose lugu, vaid just seletamatut emotsiooni, vaimustust, mis kunstiteosest tekib. Ta kutsub põhjusega oma suurimaid lemmikuid luuletajateks ja nende teoseid subliimseteks poemideks.

²⁸¹ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 331.

²⁸² C. A. G. de Tencin, *The History of the Count de Comminge*. Trans. C. Lennox, Ed. M. D'Ezio. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, lk 2.

²⁸³ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 334.

²⁸⁴ W. D. Penrose Jr., *Power and Patronage: Rethinking the Legacy of Artemisia II. – New Direction in the Study of Women in the Greco-Roman World*. Ed. R. Ancona, G. Tsouvala. New York: Oxford University Press, 2021, lk 71.

²⁸⁵ W. D. Penrose Jr., *Power and Patronage: Rethinking the Legacy of Artemisia II*, lk 62.

²⁸⁶ D. Diderot, *Salon de 1765*, lk 334–335.

Kõige rohkem kriitikat jagus Diderot' l aga just nende kunstnike vastu, kelle looduskaugus oli tema jaoks lausa jahmatav. Enamus teoste puhul märkas Diderot kõigepealt neid omadusi, mida saaks tehnilise looduse imiteerimisoskusega parandada. Alles siis, kui looduslähedus on saavutatud, on kunstnikul piisavalt oskusi, et sellest kaugeneda. Diderot nendib mitmel korral, et kompositsiooni või narratiivi loogilisuseks või efekti tekkimiseks on hädavajalik loodusest kaugenemine.²⁸⁷

Emotsioone äratava efekti tekkimiseks nõudis Diderot kunstnikelt julgust ja kirge. Näiteks tõi ta välja võrdluse koloristide vahel, kes tunnevad või ei tunne tõe. Kui koloriidis on saavutatud harmoonia, värvid on täpselt nagu looduses, siis on tegu kauni looduse ning tõelise teosega. Diderot toob välja, et tõelist efekti ja emotsiooni loovad koloristid toovad kompotile juurde oma julguse riskida. Igal maalikunstnikul on oma reeglitekogum, mille järgi nad oma kunsti loovad. Mõned jäävadki kahjuks vaid selle raamistiku piiridesse.²⁸⁸

²⁸⁷ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 473.

²⁸⁸ D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, lk 472–474.

Kokkuvõte

Käesoleva uurimuse eesmärk oli määratleda Denis Diderot' arusaama tõest maalikunstis 1765. aasta salongikriitika ja selle järelteksti *Essais sur la peinture* („Esseed maalikunstist”) näitel. Uuringust ja analüüsist võib järeldada, et Diderot jaoks väljendus tõde maalikunstis siis, kui täidetud olid järgmised kolm tingimust: looduse meisterlik imiteerimine, teose üldine tervemõistuslikkus ja selle osade vaheline sidusus, ning emotsiooni esile kutsuv efekt.

Analüüsi läbiviimiseks ja argumenteeritud tulemuseni jõudmiseks on välja toodud mõistete „tõde”, „ilu” ja „kriitika” määratlused Valgustusajastu kontekstis, millele rajanesid Diderot' isiklikud arusaamad ja filosoofia. Diderot enda võimukriitika täiendavaks selgitamiseks ja arusaamade kaardistamiseks tõin abiks Michel Foucault' võimuteooria ja analüüsi *parrhesiast* kui tõerääkimisest. Ajastu kriitika, spetsiifilisemalt Diderot kunstikriitika mõistmiseks, tõin tema kriitika Jacques Rancière'i poliitesteetilisse raamistikku ning vaatasin tema arusaama kunstist Rancière'i kunstide esteetiliste režiimide kontseptsiooni valgusel. Jõudsin järeldusele, et Diderot kriitikat saab paigutada representatsioonilise ja esteetilise režiimi vahealale, mis peegeldab ajastule üldisemalt omast seisundit paikneda kahe paradigma vahel.

Järgnevates peatükkides on antud ülevaade Diderot olulisemast loomingust ning tema praktikatest kunstikriitikuna. Lisaks on toodud analüüsi toetav peatükk, mis kaardistab Diderot isiklikku arusaama looduse imiteerimisest, tervemõistuslikkusest ja efektist. Uurides, mida on Diderot kirjutanud kolmest tõeni jõudmiseks vajalikust tingimusest, püüdsin nende ilmnemist ära tunda ja mõista tema 1765. aasta kriitikas. Selleks, et antud aastakäigu kriitika põhjal maalikunsti tõe määratlus kõige konkreetsemalt välja tuleks, on analüüs jaotatud kahte ossa – teosed, kus Diderot leidis tõe tingimused täidetud olevat, ja teosed, mis olid jätnud ühe või mitu tõe olemasolu tingimust täitmata.

Diderot' kriitikast ilmneb, et tema jaoks olid 1765. aastaks juba välja kujunenud kindlad kunstnikud, kelle kohta oskab ta ka üldiselt öelda, et kunstnik kas tunneb tõde või mitte. Sellegipoolest analüüsib ta igat teost eraldiseisvana, leides mõlemasse leeri kuuluvate kunstnike teostes tingimuste olemasolu või puudumisi. Sellest tulenevalt on võimalik järeldada, et tõde väljendub alati spetsiifiliste teoste kaudu. Kui mingi kunstnik tunneb Diderot' arvates „tõde”, viitab see tõde väljendavate teoste rohkusele kunstniku üldises loomingus.

Kriitikast selgub ka loogiline hierarhia tõe omaduste vahel. Looduse imiteerimise oskus on alati kõige olulisem ja enesestmõistetavam – see on esimene oskus, mille kunstnik peab omandama. Pärast seda on võimalik hakata töötama teose ülesehituse ja narratiivi tervemõistuslikkuse ja sidususe kallal. Tähtsuset viimasena on välja toodud kunstniku ülesanne kutsuda vaatajas esile emotsioon, mida antud salongikriitika põhjal loodi enim läbi värvi, valguse ja varju kujutamise. Kui kunstnik on saavutanud meisterliku looduse imiteerimisoskuse, usaldab Diderot' neile vabaduse looduse täpsest kujutamisest mingil määral kaugeneda, et saavutada kas sidusus või efekt. Diderot' arvates nõuab efekti loomine kunstnikult julgust või kirge. Teos võib avaldada vaatajale ka lihtsalt muljet (või nõrka efekti), aga kui ta ei ole võimeline äratama vaatajas emotsioone, ei ole tegu selle efektiga, mis viib tõeni.

Diderot kriitikast tuleb välja põlgus valitseva toretseva kunsti vastu ning suur austus pead tõstva, vanu meistreid austava realistlikuma kunsti vastu. Diderot kritiseerib läbivalt oma teostes *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Kuninglik Maali- ja Skulptuuriakadeemia) kunsti õpetamise metoodikat (eriti looduse oskusliku imitatsiooni saavutamises) ning viitab korduvalt võimule meelepärase kunsti amoraalsusele ja looduskaugusele – mistõttu on nad ka tõest kõige kaugemal. Näiteks toob ta 1765. aasta salongikriitikas välja, et tema kõige vihatuim kunstnik François Boucher lakkas olemas kunstnik, kui temast sai kuninga esimene maalija.

Kuna Diderot oli väga interdistsiplinaarne ning jõudis oma elu jooksul kirjutada sadadel erinevatel teemadel, on võimalik leida selles analüüsis väljatoodud omadustele täiendusi või lisa, mis võivad muuta põhjuseid Diderot arvamuse kujunemiseks. Vaadates, milliseid seoseid loob Diderot kunsti, luule ja teatri vahele, oleks tulevast uurimustes huvitav vaadata tema kunstifilosoofiat ja kriitikat eksklusiivsemalt läbi tema teatrikirjutiste ja üldise teatraalse hoiaku (millest viimast puudutab näiteks Michael Friedi teose toel põgusalt ka antud uurimus). Samuti oleks kasulik vaadata tema kunstikriitikat poliitiliste kirjutiste foonil, mis annaks parema ülevaate sellest, kas ja kuidas väljendub kriitikas Diderot poliitiline maailmavaade. Seda probleemi üritas ka sinne uurimus Michel Foucault määratluste alusel põgusalt katta.

Käesolev uurimistöö käsitleb ka segadusttekitavat ja vastuolulist ühenduslüli valgustusajastule omase objektiivse teaduspõhise mõtlemise ja subjektiivse kunstivaatlemise vahel, millest mõlema puhul on palju elemente, mille sõnastamine on komplitseeritud. Diderot ei suutnud kunagi sõnadesse panna, mis tõe maalikunstis päriselt on. Seda spetsiifilist määratlust ei ole

otsinud ka teised Diderot' uurijad. Küll aga on nad uurinud Diderot' tõekäsitlust looduse, teaduse ja ühiskonna kontekstis, ja nende tekstide toel oli ka käesoleva uurimuse läbiviimine võimalik. Diderot' enda tõemääratlused pendeldasid objektiivse ja subjektiivse vahel, ning seda loodetavasti tõestab ka siinne uurimus.

Summary

The European Enlightenment era showed a significant increase in the matter of subjectivity entering the various definitions of previously objective and universal notions like what is ‘beauty’ and what is ‘good’. Denis Diderot was one of the first philosophers to give beauty a substantially subjective definition, using the term *rapport* (‘link’ or ‘reference’) to explain the effects different experiences give to a person that can influence their own personal notion of beauty. Diderot had a defined notion of many different terms related to aesthetics: composition, beauty, imitation of nature etc. However he didn’t have a framed explanation for a term he used very frequently in his art criticism and art philosophy: truth, more specifically – truth in painting. Since Diderot thought of different aesthetic terms as partially or completely subjective, it is justified to assume the notion of truth in painting (not ‘truth’ as an objective term in, for example, natural sciences) also has subjective properties to it.

This study aims to seek out different properties of a painting that are needed to achieve truth in the eyes of Diderot, based on his Salon critique of 1765 and the accompanying text *Essais sur la peinture* (English: ‘Notes on painting’). The analysis was conducted under the assumption that three vital conditions needed to be met for Diderot to find truth in a painting – the masterful imitation of nature, the logical and reasonable structure of the composition and narrative of the painting, and the presence of an effect that gives rise to emotion in the subject.

Since Diderot was heavily influenced by other enlightenment philosophers, the first goal was to give this problem a larger context by researching what the terms ‘truth’, ‘beauty’ and ‘criticism’ meant to other Enlightenment philosophers across Europe. All of these terms have deep roots in the philosophy of Ancient Greece, which makes their historical mapping crucial for understanding the philosophies of thinkers from different regions, based on who were their works primarily influenced by. Since a large part of enlightenment philosophers, including Diderot, were not afraid to critique those in power, the discussions on *parrhesia* (the act of speaking the truth) and power theory by Michel Foucault were added to the overview, to better understand the philosopher’s practice of criticism on both art and power.

The following chapter looked deeper into Diderot’s personal life, focusing on his philosophical works and the practice of art criticism. Since one of the largest parts of his life was related to his grand *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (English: ‘Encyclopedia, or a Systematic Dictionary of the Sciences, Arts, and Crafts’, 1751–1766)

project with Jean Le Rond d'Alembert, it is necessary to look at his other works in the light of what was happening with the bigger project at the time. This was the time for Diderot to write about almost every single subject in any field imaginable, both voluntarily and involuntarily, since it was nearly impossible to find a separate author for the majority of entries. Thanks to this obligation, Diderot had the chance to amass vast amounts of different information which could influence his views on different subjects. A similar overcoming of a learning curve came to him with art – to better understand different forms of art, he visited many private galleries and artists' personal studios, thanks to which he obtained the knowledge necessary to understand both the form and idea of art before him.

Then it was crucial to evaluate what Diderot himself had written and what methodics he used in his philosophy and art criticism. The last step before the analysis was to conclude what Diderot had written separately about the three conditions needed to find truth in painting. It was shown that Diderot valued most of all a different approach taken to teaching art to young artists – he had extreme concern for those who had been through the academic painting courses and lost their ability to actually understand nature. Diderot feared that the academic figures would haunt the artists every time they would try to connect with real nature. Another very important feature for every artist is logic – especially in composition and narrative. He brings out different forms of compositional and narrational relationships important in every painting. Diderot had real concerns about the state of the art world, both in the educational and professional setting. However, he didn't hesitate to bring in satire and theatricality in his criticism. To better understand how Diderot actually viewed art and its function in his criticism, Jacques Rancière's idea of the three aesthetic regimes of art were included in the discussion. As a result it was concluded, that Diderot's criticism stood somewhere between the representational and aesthetic regime, which is a logical reflection of his time as being between the change from different paradigms and ways of thinking.

The main analysis of this thesis was conducted by separating the criticism of 1765 into two – paintings and artists who had or knew the truth and those who didn't. Various paintings were brought up by bringing out different conditions that Diderot thought were missing (or present) and what were the arguments behind his reasoning. All this was supported by extracts from the *Essais sur la peinture*, which were influenced by his Salon critique.

Diderot's critique of 1765 reveals that although he tries to assess every painting separately, he has developed certain preferences directly linked to his social group and critique of the current

state of the political and cultural climate. We can see criticism of the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (The Royal Academy of Painting and Sculpture) throughout his works, especially their methods for teaching the imitation of nature, which is the primary necessity for any artist to start their road towards achieving truth in their paintings. His criticism of the mainstream art style popular with the current power was also evident, since the conditions for truth stood completely opposite from this. On the other hand, painters who preferred a more realistic style that stood closer to nature and everyday life often got the most praise. The predominant style was too decorative and illogical for him, showing only the fake curtain before the realities of everyday life. So he was the most favorable towards those, who seemed to have a personal touch with nature, who reflected on real things and emotions in their works.

Although Diderot had fixed opinions about select artists on whether they as a person and artist know truth or not, he still didn't hesitate to point out perfections and flaws in either of their works. This is why it is reasonable to assume, what he sees as 'truth' still presents itself in separate works, not exclusively in all or no works of an artist. If he refers to someone as an artist who 'knows the truth', he references the large number of paintings by that artist that have achieved this goal, but it is never exclusive.

His critique also gives us a logical hierarchy for the aforementioned conditions for achieving truth in painting. The first and perhaps most important is the imitation of nature, which can only be achieved by observing real nature and life – the artist needs to understand nature to effectively imitate and play with it. The second condition is the logical and reasonable structure of the painting and the narrative: for example temporal, spatial logic in composition, clear connections to the narrative in the painting etc. The final condition is effect, which brings up emotions in the subject. Most of the paintings with 'truth' had achieved this effect using color, light and shadow.

Diderot thinks the best effect can only come to be if the artist is bold and isn't afraid to take risks. Artists who have achieved the ability to masterfully imitate nature, have the privilege to detach from it for a certain amount for the benefit of logical structure and the strength of the effect. This study also shows the increase in Diderot's literary excitement and the form of dramatic and theatrical writing with every artwork that had produced a strong effect. The reasoned conclusion is that Diderot demands emotion from any effect present, which makes it more likely for the painting to produce any notion of truth.

Since Diderot as a writer and philosopher was very interdisciplinary, it is recommended to tackle this issue in the future through the prism of his other preferred fields. While this study attempts to bring in the brief context of theatre and theatricality in how Diderot chooses to practice his art criticism, it would be interesting to dig deeper into his theatrical writings to bring parallels within them and his critique. Another beneficial future route of research would be to look at his notion of truth in painting (and his entire critique) primarily through the prism of his political writings. This study briefly brings in the theories of Michel Foucault to assess Diderot's critique of power in his criticism, but Diderot's political writings are not taken into consideration here. If one would prefer something more lighthearted for their research subject, another good option would be to assess his criticism as a form of humor, as witty sharp remarks were one of his many specialties.

However, this thesis specifically focuses on the connection between objectivity, scientific methodologies and subjectivity with the entire metaphysics of aesthetics. Diderot has been the main research subject for hundreds of researchers, who have looked into his overall notion of truth in light of politics or in science – these gave the basis to this dissertation. But no works before have focused on framing this notion of truth in painting as Diderot used it. However, we do all agree that Diderot frequently moved back and forth between objectivity and subjectivity, having no problem in leaving some things to be explained and defined in the future.

Bibliograafia

Allard, Joseph C. Mechanism, Music, and Painting in 17th Century France. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1982, vol. 40 (no. 3, Spring), lk 269–279.

André, Yves Marie. Essai sur le beau. Amsterdam: J.H. Schneider, 1759, lk 5–6.

Angelica and Medoro, 1763 – The Jack and Belle linsky Collection (1982), The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435742> (vaadatud 18. V 2022).

Brewer, Daniel. The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Bristow, William. Enlightenment. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2017 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/enlightenment/> (vaadatud 18. V 2022).

Brugmans, Hendrick. Quelques remarques sur Diderot et l'esthétique baudelairienne. – Neophilologus 1938, no. XVIII, lk 284–290.

Bukdahl, Else Marie. Diderot et l'art – éducateur de la société. – Orbis Litterarum 2003, no. 58, lk 30–43.

Cavallo, Jo Ann. Orlando Furioso. – The Literary Encyclopedia, vol. 1.6.1: Italian Writing and Culture, <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=2989> (vaadatud 18. V 2022).

Curran, Andrew S. Diderot and the Art of Thinking Freely. New York: Other Press, 2019.

Dacier, Anne Lefèvre. Des Causes de la Corruption du goust. Paris: Genève, 1714.

Déan, Philippe. Diderot's hieroglyph: myth of language and birth of art criticism. – Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry 1999, vol. 15 (4), lk 323–336.

Diderot, Denis. Art. – Diderot: Œuvres. T. I: Philosophie. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 265–276.

Diderot, Denis. Composition. – Œuvres. T. IV : Esthétique. Théâtre. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 120–126.

Diderot, Denis. Diderot on Art, Volume II: The Salon of 1767. Ed. & Trans. J. Goodman. London: Yale University Press, 1995.

Diderot, Denis. Éclectisme, Diderot: Œuvres. T. I: Philosophie. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 300–362.

Diderot, Denis. Encyclopédie. – Diderot: Œuvres. T. I: Philosophie. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 363–436.

Diderot, Denis. Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765. – Diderot : Œuvres. T. IV : *Esthétique. Théâtre*. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 467–516.

Diderot, Denis. Imparfait. – ARTFL Encyclopédie, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/8/2730/> (vaadatud 18. V 2022).

Diderot, Denis. On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought. Eds. J. Seznec, J. S. D. Glaus, Trans. J. S. D. Glaus. New York: Springer, 2011.

Diderot, Denis. Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons. – T. IV: Esthétique. Théâtre. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 1013–1058.

Diderot, Denis. Pensées philosophiques. – Diderot: Œuvres. T. I: Philosophie. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1994, lk 19–40.

Diderot, Denis. Salon de 1761. – Diderot : Œuvres. T. IV : Esthétique. Théâtre. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 201–235.

Diderot, Denis. Salon de 1765. – Diderot : Œuvres. T. IV : *Esthétique. Théâtre*. Toim L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 291–466.

Diderot, Denis. Salon de 1767. – T. IV: Esthétique. Théâtre. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 517–819.

Diderot, Denis. *Traité du Beau*. – T. IV: Esthétique. Théâtre. Ed. L. Versini. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, lk 81–112.

Dupré, Louis. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*. London: Yale University Press, 2004.

Duro, Paul. *Academic theory 1550–1800*. – *A Companion to Art Theory*. Eds. P. Smith, C. Wilde. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, lk 88–103.

Eck, Caroline van. *Rhetorical Categories in the Academy*. – *A Companion to Art Theory*. Eds. P. Smith, C. Wilde. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, lk 104–115.

Emerson, Roger L. *Hume and Art: Reflections on a Man who Could not Hear, Sing or Look*. – *Rivista di Storia della Filosofia* (1984–) 2007, vol. 62 (3), lk 237–257.

Foucault, Michel. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. 6 lectures at University of California at Berkeley, CA, Oct-Nov 1983. – *Foucault.info*, lk 3, <https://foucault.info/parrhesia/> (vaadatud 18. V 2022).

Foucault, Michel. *The ethic of the care for the self as a practice of freedom: An interview with Michael Foucault on 20th January 1984*. – *The Final Foucault*. Eds. J. Bernauer, D. Rasmussen. Cambridge: MIT Press, 1988, lk 1–20.

Foucault, Michel. *The political function of the intellectual*. – *Raical Philosophy* 1977, no. 17 (Summer), lk 12–14.

François Boucher. Pub. B. D. Kelleher, Ed. J. P. O'Neill. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980.

Furbank, Philip Nicholas. *Diderot: A Critical Biography*. London: Faber & Faber, 2011.

Glauser, Richard; **Savile**, Anthony. *Aesthetic experience in Shaftesbury*. – *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 2002, vol. 76, lk 25–74.

Gracián, Balthasar. *The Art of Worldly Wisdom*. Trans. J. Jacobs. Boulder: Shambhala Publications, 1993.

Graw, Isabelle; **Menke**, Christoph. *The Value of Critique: Exploring the Interrelations of Value, Critique and Artistic Labour*. Frankfurt & New York: Campus Verlag, 2019.

Guyer, Paul. 18th Century German Aesthetics. – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2020 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Wol> (18. V 2022).

Horatius. *Ars Poetica*. – The Latin Library

<https://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (vaadatud 18. V 2022).

Hume, David. *Of the Standard of Taste* (1760). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 506–515.

Hutcheson, Francis. Preface to *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 402–404.

Jimenez, Marc. *Mis on esteetika?* Tlk M. Lepikult (1997). Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016.

Korsmeyer, Carolyn Wilker. *The Two Beauties: A Perspective on Hutcheson's Aesthetics*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979, vol. 38 (2, Winter), lk 145–151.

Kruft, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present*. Trans. R. Taylor, E. Callander, A. Wood. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Langbour, Nadège. *Le paradoxe du critique d'art: la tension entre pathétique et ironie devant les tableaux touchants*. – *Studia Litterarum* 2016, no. 1 (3–4), lk 112–121.

Lessing, Gotthold Ephraim. from *Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 477–486.

Lojkin, Stéphane. L'Œil révolté. Les Salons de Diderot. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

Lloyd, Henry Martyn. The French Enlightenment Attempts to Create a Philosophy without Reason: the Case of Diderot and the Effect of Helvétius. – Intellectual History Review 2018, vol. 28, lk 271–292.

Lontrade, Agnès. Le Plaisir esthétique: Naissance d'une notion. Paris: Éditions L'Harmattan, 2004.

Louis Dupré, distinguished philosopher of religion. – YaleNews 2022 (March 1, In Memoriam), <https://news.yale.edu/2022/03/01/louis-dupre-distinguished-philosopher-religion> (vaadatud 18. V 2022).

Maiste, Juhan. Art and Truth. – Baltic Journal of Art History 2014, vol. 7, lk 135–170.

Marcuzzi, Max. La Fabrique de l'infini Phénoménologie du désordre et genèse sensible de l'idée d'infini chez Diderot. – Revue de Synthèse 1997, no. 118, lk 7–35.

Mendelssohn, Moses. On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences. – Philosophical Writings: Moses Mendelssohn. Trans. & Ed. D. O. Dahlstrom. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, lk 169–191.

Merrick, Jeffry. Le suicide de Pidansat de Mairobert. – Dix-Huitième Siècle 2003, no. 35, lk 331–340.

Michel, Christian. Painting: Overview. – Encyclopedia of the Enlightenment, Vol. I. Ed. M. Delon. London & New York: Routledge, 2013, lk 967–976.

Mirlo, Audrey. Philosophie applicable et fictions pratiques: l'exemple de Jean Terrasson (1670-1750). – Formes et idées de la Renaissance aux Lumières 2017, EA 174, https://www.fabula.org/actualites/philosophie-applicable-et-fictions-pratiques-l-exemple-de-jean-terrasson-1670-1750_69557.php (vaadatud 18. V 2022).

Morley, John. Diderot and the Encyclopaedists, vol. 1. London: the Macmillan Company, 1905.

Nannini, Alessandro. Critical Aesthetics: Baumgarten and the Logic of Taste. – *Aesthetic Investigations* 2021, vol. 4 (2), lk 201–218.

Niklaus, Robert. Denis Diderot: Search for an Unattainable Absolute of Truth. – *Ultimate Reality and Meaning* 1980, vol. 3, lk 23–49.

Ogée, Frederic. Chardin's Time: Reflections on the Tercentenary Exhibition and Twenty Years of Scholarship. – *Eighteenth-Century Studies* 2000, vol. 33 (no. 3, Spring), lk 431–450.

Olsen, Michel. Amour, vertu et inconstance: Philosophie et structure narrative dans quelques œuvres de Diderot. *Orbis Litterarum* 1980, no. 35 (2), lk 132–147.

Pappas, Nickolas. Plato's Aesthetics. – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2020 (Fall), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/#BeaArt> (vaadatud 18. V 2022).

Penrose Jr., Walter Duvall. Power and Patronage: Rethinking the Legacy of Artemisia II. – *New Direction in the Study of Women in the Greco-Roman World*. Ed. R. Ancona, G. Tsouvala. New York: Oxford University Press, 2021, lk 59–78.

Peretz, Eyal. *Dramatic Experiments: Life According to Diderot*. New York: State University of New York Press, 2014.

Piles, Roger de. from *The Principles of Painting* (1708). – *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, lk 308–314.

Pinton, Giorgio A. Horace's Art of Poetry & Vico's Poetic Philosophy. *Tradition & Cultural Contrasts* 2014, vol. 1 (Self published).

Plessis, Donatella du. *The Development of the Relationship Between Technique and Ideal in Diderot's Salons (1759–1767)*. Doctoral thesis. Durban: University of KwaZulu-Natal, 2017.

Rajavee, Holger. Kaks geeniust. Lomazzost Diderot'ni. – *Baltic Journal of Art History* 2016, vol. 11 (Spring), lk 67–88.

Rancière, Jacques. Tajutava jaotuskord: esteetika ja poliitika (2000). – Esteetika kui poliitika. Valik esseid. Koost ja toim N. Lopp, tõlk A. Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2017, lk 47–88.

Shelley, James. The Concept of the Aesthetic. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2022 (Spring), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/#AesJud> (vaadatud 18. V 2022).

Smith, Cristopher. Anne Lefèvre Dacier. – An Encyclopedia of Continental Women Writers, vol. 1. Ed. K. M. Wilson. New York & London: Garland Publishing, 1991, lk 287–288.

Strugnell, Anthony. Diderot's Politics: A Study of the Evolution of Diderot's Political Thought after the *Encyclopédie*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.

Tamm, Marek. Hiiglaste õlgade: intellektuaalsed portreed. Toim M. Mikli. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2014.

Tanke, Joseph J. Foucault's Philosophy of Art: a Genealogy of Modernity. London: Continuum, 2009.

Tencin, Claudine Alexandrine Guérin de. The History of the Count de Comminge. Ed. M. D'Ezio, Trans. C. Lennox. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Tsien, Jennifer; **Morizot**, Jacques. 18th Century French Aesthetics. – Stanford Encyclopedia of Philosophy 2021 (Winter), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-french/> (vaadatud 18. V 2022).

Voltaire, François-Marie Arouet de; **Montesquieu**, Charles-Louis de Secondat. Goût. – The ARTFL Encyclopédie, ed. R. Morrissey, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie0521/navigate/7/2520/> (vaadatud 18. V 2022).

Vučelj, Nermin S. Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien. – *Philologia Mediana* 2018, vol. 10, lk 321–333.

Whyte, Ryan. Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier. – *Eighteenth-Century Studies* 2013, vol. 46 (no. 4, Summer), lk 531–554.

Winckelmann, Johann Joachim. Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art. Trans. H. Fuseli. London: Andrew Millar, 1765.

Wolfe, Charles T.; **Shank**, J. B. Denis Diderot. – The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2022 (Spring), ed. E. N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/diderot/#Aest> (vaadatud 18. V 2022).

Lisad

III 1

François Boucher

Angélique et Médoro

Õli lõuendil

Ovaal, 66,7 x 56,2 cm

1764

The Metropolitan Museum of Art

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435742>



III 2

Noël Hallé

La justice de Trajan

Õli lõuendil

265 x 302 cm

1765

Marseille, Musée des Beaux-Arts

<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1043-justice-trajan-halle>



III 3

Michel Nicholas-Bernard Lépicie

La descente de Guillaume
le conquérant en
Angleterre

Õli lõuendil
400 x 845 cm
1765

Foto koopiast, autorid M.
Caen ja M. Lacherez
Montpellier, Inst. de rech.
sur la Renaissance l'âge
classique & les Lumières

[https://utpictura18.univ-
amu.fr/notice/1003-
descente-guillaume-
conquerant-en-angleterre-
lepicie](https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1003-descente-guillaume-conquerant-en-angleterre-lepicie)



III 4

Louis-Jean-François Lagrenée

La Justice et la Clémence

Õli lõuendil
106 x 156 cm
1765

Musée National du Château,
Fontainebleau

[https://www.wga.hu/html_m/
l/lagrenée/louis/index.html](https://www.wga.hu/html_m/l/lagrenée/louis/index.html)



III 5

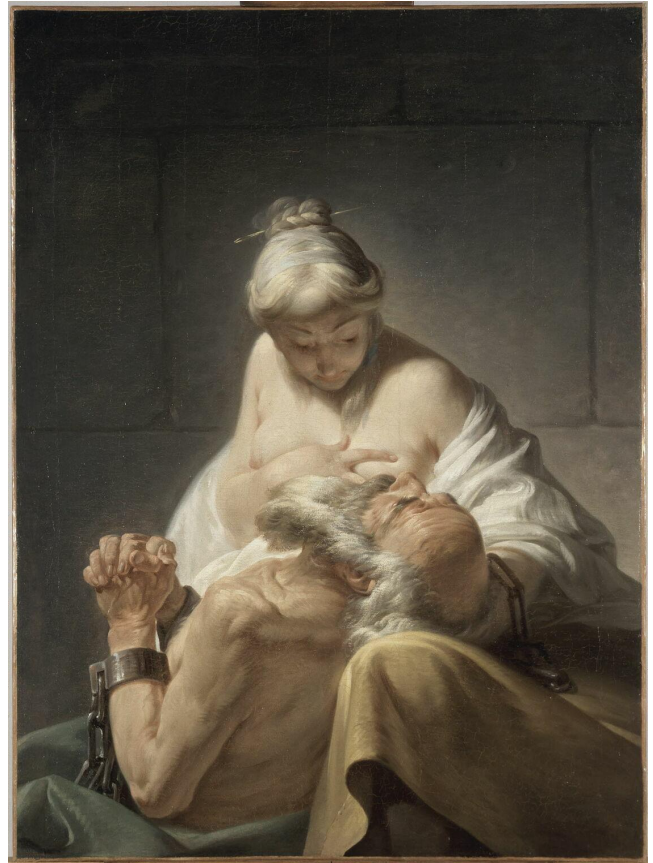
Jean Jacques Bachelier

La Charité romaine

Õli l'ouendil
134 x 110 cm
1764

Musée du Louvre

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010053123#>



III 6

Jean Jacques Bachelier

Un enfant endormi

Õli l'ouendil
65,5 x 81,5 cm
1765

Le Musée des Beaux-Arts
d'Orléans

<https://fbaulmefinearts.wixsite.com/galerie/single-post/2018/01/16/acquisitions-a-la-galerie-f-baulme-fine-arts-le-bacchus-endormi-par-bachelier-rejoint-les>



III 7

Jean-Baptiste Siméon Chardin

Les Attributs des arts

Õli lõuendil
91 x 145 cm
1765

Musée du Louvre

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060536>



III 8

Claude-Joseph Vernet

Marine, clair de lune

Õli lõuendil
1765

Musée du Louvre

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010056472>



III 9

Jean-Baptiste Greuze

La Jeune Fille qui pleure son
oiseau mort

Õli lõuendil
Ovaal, 53,3 x 46 cm
1765

Scottish National Gallery

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4985>

