

Estetiikan tiedollinen merkitys

Estetiikkaa pidetään usein vähemmän tärkeänä filosofian alana, jonka parissa vanheneva filosofi voi puuhailla kulutettuaan luovat voimavaransa loppuun esimerkiksi metafysiikan, tieto-opin tai logiikan kaltaisten filosofian ydinalueiden parissa. Näkemys kulkee käsi kädessä sen oletuksen kanssa, että estetiikka itse rajoittuu taiteen (sen olemuksen ja vaikutusten), esteettisten ominaisuuksien (kuten kauneus, ylevyys tai ilmaisevyys) ja maun tarkasteluun. Pyrkinessään vastaamaan tähän suppeaan kysymysten joukkoon estetiikan myös oletetaan nojaavan näkemyksiin, jotka on jo muotoiltu oletettavasti vakaammalla pohjalla olevien filosofian alojen piirissä. Taide ja kaunis rajataan siis omaksi pikku sopeeseen filosofian laitamille, esimerkeiksi, joita voidaan tarkastella, kun filosofian ydinkysymykset on jo ratkaistu.

Filosofian historiassa on toki ajattelijointa, jotka antavat taiteille roolin potentiaalisena tiedon lähteenä. Esimerkiksi Platonin *Valtiossa* taiteilla on merkittävä, joskin ambivalentti tehtävä. Platonin mukaan taiteilla on tiedollista sisältöä, sillä ne jäljittelevät ilmiömaailmaa. Koska taide ilmiöiden jäljittelyä ei kuitenkaan tavoita totuuden mittapuuta, ideoiden valtakuntaa, se on ”kaukana totuudesta, ja se pystyy tuottamaan kaikkea nähtäväksi siitä syystä, että se tavoittaa kustakin kohteesta vain vähäisen osan, joka sekin on pelkkää kuvajaista”.¹ Myös Aristoteles ymmärtää taiteen jäljittelyä mutta uskoo runouden voivan tavoittaa universaaleja totuuksia partikulaarisuuteen sidottua historiaa paremmin².

Schopenhauer vie taiteen tiedollisen ja filosofisen relevanssin äärimilleen väittäessään, että musiikki kaikkien taiteiden kruununa on suorastaan metafysisen tahdon itseilmaisua³. Oman aikamme esteetikoista esimerkiksi Jerrold Levinson argumentoi, että musiikilliset teokset voivat ilmaista käsitteellisiä sisältöjä ja olla mahdollisesti tosia, mikäli musiikillisiä muotoja vastaavat tunteet seuraavat toisiaan tavalla, joka vastaa tunteiden esiintymisen keskinäisiä suhteita tosielämässä⁴.

Kaikki edellä mainitut näkemykset kuitenkin oletavat, että mitä tahansa tietoa taiteet tai esteettiset arvostelmat tarjoavatkaan, sitä on arvioitava propositionaalisen tiedon standardia vasten. Taideteoksen sisältö samastetaan johonkin ei-taiteelliseen, ja sen totuudellisuuden kriteerinä on teoksen uskollisuus esittämälleen sisällölle. Ei siis ole yllättävää, että parhaimmillaankin estetiikan tiedollinen arvo näyttäytyy rajallisena tai varsinaista tiedon kenttää täydentävänä ilmiönä. Taiteen itsensä näkökulmasta ongelmallista on myös se, että taiteen ominaislaatu ja itseisarvo tällöin helposti sivuutetaan. Taiteen esteettinen tai taiteellinen muoto palvelee näin jotakin taiteen ulkopuolista päämäärää, kuten propositionaalista tietoa tai psykologista hyvinvointia.

Immanuel Kantin näkemys estetiikasta poikkeaa dramaattisesti edellä kuvatuista. Kant käyttää estetiikkakäsitettä Alexander Baumgartenin tavoin erottamaan aistimellisuuden alan käsitteiden määrittämisestä logiikan alasta. *Puhtaan järjen kritiikissä* Kant argumentoi, että molemmat ulottuvuudet ovat tiedon näkökulmasta välttämättömiä: ”ajatukset ilman sisältöä ovat tyhjiä”⁵. Ymmärryksen käsitteet eivät myöskään kykene luomaan sidosta aistimellisuuden alaan omin voimin, vaan ne nojaavat tiedonmuodostuksessa arvostelmakykyyn, joka toimii välittäjänä aistimellisen kuvittelukyvyyn ja käsitteellisen ymmärryksen välillä⁶.

Arvostelmakyvyn kritiikissä Kant pyrkii osoittamaan, että arvostelmakyky on korkeampien tietokykyjen joukkoon laskettava kyky, jolla on oma *a priori* periaatteensa. Kantin strategia on analysoida niin kutsuttua reflektioivaa arvostelmaa. Toisin kuin tiedollinen arvostelma, jossa aistimellinen alistetaan tunnetun käsitteen alle, reflektioiva arvostelma pyrkii löytämään annetulle intuitioiden moninaisuudelle käsitteen. Mielenkiintoista kyllä, Kantin esimerkki *puhtaan* reflektioivasta, ei-käsitteellisestä arvostelmasta on kauneusarvostelma. Argumentoimalla, että subjektiivisesta perustastaan ja ei-käsitteellisyydestään huolimatta kauneusarvostelmaa voidaan oikeutetusti pitää universaaliksi pätevänä, Kant pyrkii siis osoittamaan, kuinka kaikelle tiedolle välttämätön ymmärryksen ja aistimellisuuden yhteispeli on lopulta mahdollinen.⁷

Näin Kant sitoutuu autonomistiseen ja formalistiseen näkemykseen, jonka mukaan kauniilla ei ole käsitteellisesti määriteltävää tarkoitusta. Kauneusarvostelmat eivät nojaa eivätkä johda tiedollisille arvostelmille välttämättömiin käsitteisiin. Sen sijaan subjekti kontemploi aistimellisen representaation muotoa vapaana käsitteistä ja intresseistä. Kauneusarvostelma kuitenkin väittää, että representaation muoto on tarkoituksenmukainen tiedollisille kyvyille. Tiedon kannalta välttämättömät kyvyt eli

”Kaikki näyttää lopulta palautuvan tietoon ja totuuteen.”

ymmärrys ja kuvittelukyky, jotka tiedollisissa arvostelmissa vetävät eri suuntiin, nimittäin antautuvat kauneusarvostelmassa harmoniseen leikkiin, minkä arvostelman subjekti kokee mielihyvän tunteena. Juuri mielihyvän tunne paljastaa Kantin mukaan kaikelle tiedolle välttämättömän subjektiivisen ehdon, ja sen on oltava universaalisti kommunikoitavissa, jotta ei ajauduttaisi skeptisismiin.⁸ Kantin argumentti estetiikan roolista tiedossa poikkeaa huomattavasti angloamerikkalaisesta tavasta alistaa taide ja kaunis niistä riippumatta muotoillun tietokäsityksen palvelijoiksi. Hänen tapansa ymmärtää estetiikka filosofialle ja myös tieto-opille välttämättömänä alana elää edelleen filosofian saksalaisessa perinteessä.

Ehkä totuuttakin arvokkaampaa, mutta ei totuutta

Filosofien loogis-käsitteelliset välineet eivät aina ole suuressi auttaneet esteettisten ilmiöiden ymmärtämisestä. Esimerkiksi loogisten positivistien tekemä erottelu tieteen symbolis-referentiaaliseen ja taiteen emotiiviseen (taikka merkityksettömään) kielenkäyttöön osoittautui pian epätydyttäväksi, sillä se ei taipunut selittämään monien taideosten älyllistä kiinnostavuutta ja ajatuksellista painavuutta. Filosofien oli – ja on yhä – vaikea puhua asioiden merkityksestä ilman episteemisiä tai episteemisjohdannaisia käsitteitä. Esimerkiksi taidekritiikin termit, kuten ”pinnallinen”, ”tunteellinen”, ”vakava” ja ”aito”, ajoivat filosofit kysymään vertailun kriteerejä ja viitepisteitä. Kaikki näyttää lopulta, viimeistään taideluumien kognitiivisia sisältöjä penäävien skeptikoiden painostuksesta, palautuvan tietoon ja totuuteen.

1900-luvun alkupuolen angloamerikkalaisessa filosofiafiassa väittely taiteellisen tiedon olemassaolosta ja luonteesta kävi kiivaana. Dorothy Walsh toteaa 1940-luvulla

debattia summatessaan, kuinka ”[t]aiteita on tavattu pitää *älyllisen ravinnon lähteenä*. Ne on hyväksytyt *oivalluksen, paljastamisen ja laajentuneen ymmärryksen ilmaisuvälineiksi*.” Walsh jatkaa muistuttamalla ”ajoittain kuuluvista soraäänistä”, jotka närkästyneenä kieltävät ”taiteen arvon välineenä mihinkään *asianmukaiseen tietoon*”.⁹ Toiset tarkoittivat kognitiolla oivallusta tai ymmärrystä, toiset propositionaalista tietoa. Tietokäsityksen kahtalaisuus jakoi myös esteetikkoja leireihin ja näkyi runouden puolustuspuheissa. Esimerkiksi filosofi Theodore Meyer Greene puolusti 690-sivuissa teoksessaan *The Arts and the Art of Criticism* (1940) väitettä, että ”taideteoksessa (a) *todellisuus* on (b) *tulkittu* ja (c) *ilmaistu erityisellä tavalla*”¹⁰. Greene kirjoitti seikkaperäisesti taiteilijan ja tieteilijän erilaisista tehtävistä sekä taiteellisen ja tieteellisen totuuden eroista, mutta väitti lopulta taiteellisten oivallusten voivan olla tosia tai epätosia. Seurasi analogioita: käsitteellisen ajattelun konsistenssi vastaa taiteessa tyyliä, korrespondenssi taas oivallusta. Kollegan W. T. Stacen mielestä vertaukset olivat ”pääasiallisesti epä-määräisiä” ja ”hämäriä”. Stacen kanta on jyrkkä:

”Käsitykseni mukaan on olemassa vain yhtä totuutta, ja se koostuu predikaatin tai relaation oikeasta liittämisestä subjektiin. Niin muodoin jokainen taiteellinen totuus on arvostelma tai sisältää sellaisen. Jos asia ei ole näin, silloin sitä ei ole oikeutettua kutsua ’totuudeksi’. *Se saattaa olla, sikäli kuin asiaa yhtään ymmärrän, jotain hyvin tärkeää, ehkäpä jopa jotain totuutta arvokkaampaa. Mutta totuutta se ei voi olla, koska vain se, mikä voidaan esittää arvostelmana, voi olla tosi tai epätosi.*”¹¹

Esteettisen *epistemen* teoriat eivät vakuuttaneet skeptisiä filosofeja; toisaalta epäiltiin, tarvitseeko taide välttämättä teknisten filosofien puolustuspuheita¹². Huomautettiin

”Taide voi olla hyvin monenlaisen tiedon lähde.”

myös, että teoksen esteettinen arvo (taikka merkityksellisyys) ei ole sidoksissa teoksen totuudellisuuteen¹³.

Oma teollisuudenalansa olivat filosofien ja taideteoreetikkojen kehittämät propositionaaliseen tietoon palautumattomasta taiteellisesta tai poeettisesta totuudesta. John Hospersin sanoin taideteokset saattoivat olla ”tosia ihmiselämälle”; Dorothy Walshin mukaan taiteilija paljasti, esitti tai loi ”ihannemahdollisuuksia”, vaihtoehtoisia todellisuuksia; William K. Wimsattille runouden kohde oli ”konkreettinen universaali”; Morris Weitzille taiteen totuudet olivat sen sijaan ”syvämerkityksiä”.

Teknisen analyysin vaatimukset tuntuivat vetävän teoreetikon kauas taiteellisen ymmärryksen ääreltä. Kognitiokeskustelua käsitellessään Monroe C. Beardsley pidättäytyi käyttämästä teoreettisista positioista ”niitä barbaarisia nimiä, joita filosofinen eksaktius vaatisi, kuten Revelaatioteorian Universalistisen Version Essentialistinen Tyyppi”¹⁴. Beardsley sanoi löytävänsä esteettisistä objekteista sellaista, mitä ei muualta saa, ja hakevansa taiteesta asioita, joita se yksin tarjoaa. Alaviitteessä hän kuitenkin mietti, ”missä merkityksessä R. G. Collingwood käyttää [totuus-]termiä väittäessään merkillisessä argumentissaan, että esteettinen objekti on tosi, jos se on hyvä”¹⁵.

Banaliteetteja vai monenlaista tietoa?

Vuosisadan edetessä kysymys taiteen tiedollisesta arvosta alkoi kehittyä angloamerikkalaisessa estetiikassa yhä systemaattisemmaksi keskusteluksi. Nykyisin debatti tavataan jakaa kahden ryhmittymän, ”kognitivistien” ja ”antikognitivistien”, väliseksi kiistaksi. Tärkeä vedenjakaja on Jerome Stolnitzin artikkeli ”On the Cognitive Triviality of Art” (1992), jossa hän varsin ironisella otteella yrittää osoittaa aiemmassa estetiikassa esiintyneen

puheen erityisistä taiteellisista totuuksista suureelliseksi hötöksi. Vastaavasti ei ole mielekäs ajatus, että taideteokset tieteellisten teorioiden tavoin joko vahvistaisivat tai kumoaisivat aiempien taideteosten tietosisältöjä, kuten ei ole Stolnitzin mielestä myöskään oletus tiedollisesta ristiriidasta taideteosten välillä. Mutta missä ei ole ristiriitaa, siellä ei voi hänen mukaansa olla totuuttakaan.

Stolnitz lisää kierroksia väittämällä, että romaaneista johdetut totuudet ovat yleensä hyvin yleisluontoisia, banaaleja väitteitä, joiden saavuttamiseksi ei tarvitse kahlata läpi monisatasivuisia kirjoja. Kaiken lisäksi taideteoksista on vaikea löytää ainakaan kovin selkeitä perusteita niistä johdetulle tiedolliselle sisällölle. Taideteoksia siis luonnehtii tiedollisesta näkökulmasta vakava oikeutusvaje. Stolnitz jatkaakin formalismin perinnettä siinä suhteessa, että hänestä tiedollista sisällön esiin kavamisessa huomio kiinnittyy taideteoksessa väriin asioihin: rikkaiden yksityiskohtien sijaan arkiseen propositionaaliseen sisältöön.

Stolnitzin skeptisismien taustalla on ajatus propositionaalisesta tiedosta ainoana tiedon muotona ja tieteestä tiedon hankkimisen esikuvana. Oikeastaan kaikille taiteen tiedollista merkitystä korostaville nykykognitivistille on tyyppillistä laajentaa tiedon käsite kattamaan muun muassa niin sanottu praktinen tieto. Tällä tarkoitetaan esimerkiksi sellaista ei-propositionaalista mutta aivan aitoa tietoa, jonka varassa pystymme toimimaan menestyksekkäästi erilaisissa käytännön yhteyksissä. Kaikkea tiedoksi kelpavaa ei ole mahdollista pakata yksiselitteisten propositioiden muotoon, eikä kaikkea tietoa voida (täydellisesti) kielellä ilmaista.

Samalla on korostettu, että taide voi olla hyvin monenlaisen tiedon lähde. Taiteen on ajateltu kykenevän tuottamaan tietoa muun muassa mahdollisuuksista, valaisemaan abstraktien käsitteiden sisältöä sekä ihmis-

luonnon universaaleja piirteitä, paljastamaan uudenlaista merkitystä asioissa ja selventämään ymmärrystämme inhimillisten tunteiden rakenteesta. Myös niin sanottua eksperimentaalista eli kokemuksellista tietoa on pidetty taiteelle keskeisenä tiedon lajina. Varsinkin kertovat taiteet kuten kirjallisuus ja elokuva voivat monen kognitivistin mukaan luoda syvempää ymmärrystä siitä, miltä tietyn tapahtuman läpikäyminen tuntuu tai miltä ylipäänsä maailma näyttää jostakin näkökulmasta. Kokemuksellinen tieto onkin hyvä esimerkki tiedosta, jota ei voida palauttaa jäännöksettä joukoksi propositioita.

Antikognitivistit ovat haastaneet kognitivistit kiinnittämällä huomiota siihen, että monen kognitivistin käsissä tiedon käsite tuntuu venyvän jo liian laajaksi. Kognitivistien katsotaan myös usein sortuvan häilyvään puheeseen, jonka mukaan taidekokemus kehittää ymmärrystä ja mielikuvitusta. Mistä ilmiössä on oikein kysymys ja miten se mahdollisesti näkyy ihmisten toiminnassa? Toisaalta antikognitivistien mukaan ei ole vakuuttavaa näyttöä siitä, että romaaneja ahmivat ja sinfonioita kuluttavat ihmiset todella ymmärtäisivät maailmaa paremmin kuin sellaiset, joilla ei ole kosketusta taiteeseen. Myös Martha Nussbaumin tunnettu käsitys kaunokirjallisuuden moraalialue kehittävästä vaikutuksesta on kyseenalaistettu samanlaisin perustein. Esimerkiksi Richard Posner on väittänyt, ettei Nussbaum ole pystynyt todistamaan kaunokirjallisuuden parantaneen yhdenkään ihmisen moraalista kyvykkyyttä.

Empatian ja kirjallisuuden suhde ei liioin ole yksiselitteinen. Monen kognitivistin mukaan empatiakyky kehittävät fiktiiviset teokset, kuten romaanit, voivat kertoa enemmän kuvitelman tekijästä kuin kuvitelman kohteesta. Millä oikeudella kirjailija tarjoaa kuvitelmaa tietynlaisen ihmisen tai ihmisryhmän elämästä, johon

hänellä ei välttämättä ole minkäänlaista omakohtaista kosketusta?

Stolnitzin huomio taidetta vaivaavasta oikeutusvaikasta on edelleen ajankohtainen. Yksikään kognitivisti ei ole perusteellisesti selittänyt, mikä oikeuttaa uskomaan vaikkapa romaanista saatuun kokemukselliseen tietoon. Miten voin lukijana tietää, että Isaac Bashevis Singer antaa romaanissaan *Varjoja Hudsonin yllä* (1957) historiallisesti tarkan kuvan juutalaisemigranttien mielenmaisemasta toisen maailmansodan jälkeisessä Amerikassa? Vaikka Singerillä voidaankin ajatella olevan asiassa jonkinasteinen auktoriteetti, mikään kirjan sisäinen seikka ei kuitenkaan oikeuta lukijaa uskomaan hänen maalamansa kuvan oikeellisuuteen. Ehkä taiteen tiedollinen ulottuvuus jää aina hypoteesien tasolle: viime kädessä ne on todistettava taiteen ulkopuolisella kokemuksella. Näin on esittänyt esimerkiksi Hilary Putnam.

Filosofisten lähestymistapojen rinnalle on viime aikoina vaadittu myös yhä vahvemmin tutkimusta, joka yrittää empiirisin keinoin selvittää taideteosten todellista vaikutusta. Esimerkiksi Gregory Currien mukaan filosofien on mahdotonta käsitellä kysymystä taiteen tiedollisesta arvosta kunnolla pelkäästään nojatuolista käsin vetoamalla omiin intuitioihinsa ja taidekokemuksiinsa. Valitsevasta empiirisestä tutkimuksesta on kuitenkin vaikea tehdä kovin vahvoja päätelmiä suuntaan tai toiseen. Empiiriset näkökulmat eivät myöskään voi täysin syrjäyttää filosofisia tarkastelukulmia. Empiiriset menetelmät vaativat kriittistä metodologista ja käsitteellistä tarkastelua, jota juuri filosofia voi tarjota. On mahdotonta sivuuttaa myös sitä perustavanlaatuaista estetiikan kysymystä, mitä kirjallisen tai muun taideteoksen lähestyminen nimenomaan taideteoksena eikä pelkkänä tiedollisena välineenä oikein tarkoittaa.

Viitteet

- 1 *Valtio* 598b.
- 2 *Runousoppi* 1451a38–1451b10.
- 3 Schopenhauer 1958, 261.
- 4 Levinson 1990; Levinson 1981.
- 5 *PJK* A51.
- 6 *PJK* A133.
- 7 *KU* 5:219.
- 8 *KU* 5:239.
- 9 Walsh 1943, 433; kursivointi lisätty. Walshin nimeämiä aikalaiskiistelijöitä olivat ”militantit sanataiteilijat ja kirjallisuudentutkijat” (taiteellisen tiedon puolesta) ja ”antiseptisyydestä ja steriilydestä viehättyneet loogiset positivistit” (taiteellista tietoa vastaan), sama 433–434.
- 10 Greene 1940, 229.
- 11 Stace & Greene 1938, 656; kursivointi lisätty.
- 12 Ks. Edman 1940, 453–454.
- 13 Ks. Price 1949, 291.
- 14 Beardsley 1981, 384.
- 15 Sama, 391.

Kirjallisuus

- Aristoteles, *Runousoppi*. Teoksessa *Teokset IX*. Suom. Paavo Hohti. Gaudeamus, Helsinki 1997.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. p. Hackett, Indiana 1981.
- Edman, Irwin, Professor Greene’s ”Critique of Art”. *The Journal of Philosophy*. Vol. 37, No. 17, 1940, 449–459.
- Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1940.
- Kant, Immanuel, *Puhtaan järjen kritiikki* (PJK; Kritik der reinen Vernunft, 1781). Suom. Markus Nikkarla & Kreetta Ranki. Gaudeamus, Helsinki 2013.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (KU; 1790). Georg Reiner, Berlin 1908.
- Levinson, Jerrold, Truth in Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 40, No. 2. 1981, 131–144.
- Levinson, Jerrold, Hope in the Hebrides. Teoksessa *Music, Art, and Metaphysics*.

- Cornell University Press, Ithaca 1990, 336–375.
- Platon, *Valtio*. Teoksessa *Teokset IV*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Otava, Helsinki 1981.
- Price, Kingsley Blake, Is There Artistic Truth? *The Journal of Philosophy*. Vol. 46, No. 10, 1949, 285–291.
- Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Vol. I (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819). Falcon’s Wing Press, Indian Hills 1958.
- Stace, W. T. & Greene, Theodore M., Comments and Criticisms. *The Journal of Philosophy*. Vol. 35, No. 24, 1938, 656–661.
- Stolnitz, Jerome, On the Cognitive Triviality of Art. *British Journal of Aesthetics*. Vol. 32, No. 3, 1992, 191–200.
- Walsh, Dorothy, The Cognitive Content of Art. *The Philosophical Review*. Vol. 52, No. 5, 1943, 433–451.