

HANNE APPELQVIST

Taide yhteiskunnan peilinä

Haastattelussa Lydia Goehr

Lydia Goehrilla (s. 1960) on Arthur Danton seuraajana ja Columbian yliopiston estetiikan oppituolin haltijana ainutlaatuinen näköalapaikka estetiikan rooliin filosofian kentällä. Vieraillessaan syksyllä Tampereella The Cognitive Relevance of Aesthetics -konferenssissa hän pohti Danton perintöä, taiteen yhteiskunnallista merkitystä sekä taiteen sisällön ja muodon keskinäistä suhdetta. Filosofin mukaan vain todella oudossa yhteiskunnassa voidaan kysyä, onko taiteella väliä.



Monroe Beardsleyn mukaan estetiikkaa pidetään ”filosofian perheen jälkeijääneenä lapsena”. Kuinka kuvaisit estetiikan asemaa filosofiassa: kuinka se ymmärretään ja kuinka se tulisi ymmärtää?

En välttämättä osaa vastata siihen, kuinka estetiikan asema pitäisi ymmärtää, mutta voin kertoa siitä, kuinka se ymmärretään tai on ymmärretty. Nähdäkseni on kaksi ongelmaa. Ensimmäinen on taiteiden asema kulttuurissa ylipäätään. Mitä enemmän taiteet ymmärretään pelkkänä viihteenä, sitä vähemmän taidefilosofiaa arvostetaan. Toisaalta esimerkiksi Saksassa, missä kulttuuri on merkittävä sosiaalisen ja poliittisen elämän muoto, estetiikkaa pidetään äärimmäisen tärkeänä. Taiteen arvostus siis ikään kuin määrittää sen, pidetäänkö taidetta filosofisen tutkimuksen arvoisena. Toinen ongelma on, että kun filosofit – ennen kaikkea angloamerikkalaiset filosofit – tarkastelevat taidetta, he yrittävät selittää sen arvoa osoittamalla sen muistuttavan sellaisia vakavasti otettuja asioita, kuten kieli, tiede tai matematiikka. Ja tämä tarkoittaa, että he eivät keskity siihen, mitä taiteet juuri taiteena antavat yhteiskunnalle tai filosofialle. Näin estetiikasta sitten tulee, kuten Beardsley totesi, filosofian lapsi tai onneton sisar, jota ei oteta kovin vakavasti.

Arthur Danton mukaan taidetta ei voida tunnistaa taiteeksi sen ulkomuodon perusteella – Duchampin *Suihkulähde* ja pisuaari eivät ulkomuotonsa puolesta eroa toisistaan mitenkään vaan ovat *indiscernible*. Danto määrittelee taiteen objektina, (i) jolla on aihe ja (ii) joka ruumiillistaa merkityksensä. Esittämäsi tulkinnan mukaan Danton määritelmällä on kuitenkin myös laajempi, poliittinen taivote. Mitä tarkoitat tällä?

1700-luvun estetiikassa uskottiin, että harjaannuttamalla ihmisten makua ja tunteita pääsisimme kirjaimellisesti yksimielisten tai yhdenmukaisesti tuntevien ihmisten yhteiskuntaan. Tämä oli *estetiikan* periaate. Danton 1900-luvun argumentti oli mielenkiintoisella

Kuva: Jaakko Belt

tavalla erilainen. Hänen mukaansa historia osoittaa, että tunteet jäävät väistämättä puolueellisiksi. Tuntemme kyllä puhtaan makuarvostelma ehdot, mutta jopa Kant kyseenalaistaa, onko kukaan koskaan muodostanut sellaista arvostelmaa. Danton mukaan onkin parempi, että emme etsi ratkaisua tunteiden harjaannuttamisesta (vaikka hän olisi sen periaatteessa hyväksynytkin), vaan suuntaamme katsemme makuarvostelman sijaan taiteen objekteihin.

Jos voimme olla suvaitsevaisia objektien suhteen eli sallia kaikille taideteoksille sisäänkäynnin taidemaailmaan – ennen kuin alamme tapella siitä, mikä on hyvää ja huonoa taidetta – silloin tämä kaiken sisällyttävä taiteen määritelmä voisi toimia mallina kaikki sisällyttävälle yhteiskunnalle. Tällainen yhteiskunta ottaisi piiriinsä kaiken väriset ja rotuiset ihmiset, koska *huolimatta heidän ulkomuodostaan* heitä pidettäisiin määritelmän mukaan ihmisinä. Ja vaikka emme voisi sanoa mitään siitä, mikä tekee jostakusta ihmisen – aivan kuten emme voi sanoa mitään siitä, mikä tekee jostakin taidetta, paitsi että sen on oltava taidetta (Danton määritelmä ei ole erityisen informatiivinen) – taidemaailman malli voisi antaa mallin pluralistisesta, kaikki sisällyttävästä yhteiskunnasta. Tämä oli Danton utooppinen ele. Ja oli uskomatonta yrittää tätä 1960-luvulla. On joka tapauksessa tärkeää huomata, että Danton projekti oli osa taidefilosofiaa, ei maun esteetiikkaa. Tämä on Danton ratkaiseva siirto.

Danto tosiaan tunnetaan siitä filosofisesta huomiosta, jonka hän kohdistaa taideteoksiin esimerkiksi niin sanotussa *indiscernibles*-ongelmassaan. Itse olet puolestasi tunnettu teos-käsitteen kritiikistäsi kirjassa *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992). Miten kommentoisit tätä eroa?

Danto tarvitsi tarkkarajaisia objekteja synnyttääkseen *indiscernibles*-ongelman. Ongelma on seuraava. Näytän sinulle kymmenen tarkkarajaista objektia, jotka kaikki näyttävät samalta, mutta osa niistä on taideteoksia, osa ei. Jos otetaan esimerkiksi punaisten neliöiden kuvia, osa niistä on rakentajien laattoja, osa lasten värittämiä papereita, osa Malevitšin suurenmoisia monokromeja. Käsiteltävien objektien täytyy olla tarkkarajaisia ja ne on voitava identifioida ongelmitta. Toki Danto tiesi, myös minun työhöni perustuen, että teos-käsite on suhteellisen myöhäinen kehitelmä taidefilosofissa, mutta hän ei voinut ottaa asiaa huomioon *indiscernibles*-argumenttinsa vuoksi. Danto sanoi aina, että hänen taidefilosofiansa täytyi perustua äärimmäisen laskelmoituun ajatuskokeeseen, jotta se nostaisi esiin oikean filosofisen ongelman. Tästä syystä Danto ohitti installaatiotaiteen, performanssitaiteen, katoavan taiteen, taiteen, josta puhuttaessa on totisesti epäselvää, onko se taidetta vai ei. Hän siis valitsi selkeimmän esimerkin.

Sanoisitko, että Danton teoria on näyte filosofisten esimerkkien voimasta? Johtivatko siis hänen valitsemansa esimerkit hänet ajattelemaan tietynlaisia ongelmia ja tarjoamaan niihin tietynlaisia ratkaisuja?

Filosofien käyttämien esimerkkien voima on ollut oman työni tärkeimpiä teemoja. Kun valitaan tietty

esimerkkien joukko, näyttää puolustettu teoria seuraavan esimerkeistä vaivattomasti. Jos sitten muutetaan esimerkkejä, teoria näyttäytyykin kyseenalaisena. Tästä syystä esimerkkejä on käytettävä huolellisesti ja tietoisesti. Monet filosofit eivät kuitenkaan toimi näin vaan tekevät asiat aivan liian helpoiksi itselleen. Jos vielä pohditaan Danton ajatuskoetta, se on lopulta varsin yksinkertainen: voidaanko vain katsomalla punaisia neliöitä kertoa, mitkä niistä ovat taidetta ja mitkä eivät. Tietenkään ei voida, koska ne kaikki näyttävät samalta. Johtopäätös on, että taidetta ei voi määrittellä sen ulkomuodon perusteella. Mutta jos tämä olisi Danton ainoa päätelmä, sanoisimme, että esimerkit ovat laskelmoituja, että ajatuskoe on laskelmoitu ja että ratkaisu on kovin tylsä – miksi Danton teosta pitäisi tällöin edes vaivautua lukemaan? Siksi on kysyttävä, miksi Danto kehitti ajatuskokeensa. Miksi oli tärkeää vapauttaa taide ulkomuodostaan? Jos taide näyttää siltä, miltä ihmiset ajattelevat taiteen kuuluvan näyttää, he ovat valmiita sanomaan yllättävistä esimerkeistä: ”Tuo ei näytä taiteelta, siksi se ei ole taidetta.” Danto ei luota tähän näyttämiseen tai siihen, kuinka ihmiset näkevät asiat – hän suhtautuu kartesiolaisen epäluuloisesti aisteihin. Ja tässä estetiikan ja taidefilosofian tiet erkanevat. Huomaatko, kuinka mielenkiintoinen Danton näkemys on? Se nostaa esiin kaikki estetiikan ongelmat yhdellä iskulla!

Oma lähestymistapani esimerkkeihin on erilainen. Jos kysytään – kuten minä ensimmäisessä kirjassani tein – millainen asia on musiikkiteos, esimerkiksi Beethovenin *Ensimmäinen sinfonia*, seuraavaksi on kysyttävä, miksi juuri *tämä* esimerkki on valittu, kun pohditaan teosten ontologista statusta. Jälkimmäinen kysymys pakotti minut tarkastelemaan asiaa historiallisemmalla kannalta. Vasta Beethovenin *Ensimmäisen sinfonian* aikoihin klassisen musiikin käytäntö alkoi nimittäin keskittyä teoksen idean ympärille. Vaikka ihmiset olivat ennen Beethovenia tehneet suurin piirtein samoja asioita, he eivät olleet ajatelleet asiaa tarkkarajaisen teosten näkökulmasta. Musiikin esityskäytäntö oli ollut paljon monimutkaisempi ja epämääräisempi. Tavallaan siis seurasin wittgensteinilaista elämänmuoto-linjaa: katsotaan käsitteitä, jotka dominoivat tai säätelevät käytäntöä, ja kehitetään sosiaalinen ontologia tai ontologia, joka kumpuaa käytännöstä. Tällainen ontologia ei ole valmiiksi annettu vaan seurausta siitä, kuinka käytäntö on historiallisesti kehittynyt. Danto ei olisi voinut omaksua tällaista näkökulmaa, koska hän oli vahvemmin sitoutunut ontologiseen realismiin. Hän halusi sanoa, että taideteokset ovat todella olemassa oleva asioiden laji. Tässä suhteessa Danto oli puhdas metafysikko.

Tulkintasi mukaan Danto siis eteni taiteen määrittelmästä kohti estetiikan yhteiskunnallista relevanssia. Toinen tutkimasi filosofi, Theodor Adorno, yhdistää taiteen politiikkaan, mutta tekee sen eri tavalla.

Toisin kuin Danto, Adorno ei lokeroinut filosofiaa eri aloihin. Kriittisen teorian edustajana Adorno ajatteli,

”En ole koskaan kutsunut itseäni vain esteetikoksi tai taidefilosofiksi.”

että taideteos pitää jo sisällään sosiaalisen tuotannon, vastaanoton ja esitysten välisten suhteiden kentän. Adorno kuvaa taideteosta tavallaan monadina: se on ikkunaton, autonominen, oma yksikkönsä. Ja kuitenkin se on sosiaalisten suhteiden voimakenttä. Jos tuotannon ja vastaanottamisen suhteet eivät sisältyisi teokseen – ja tässä voi kuulla marxismin äänen – ajatus teoksesta olisi mieletön. Adornolle kaikilla objekteilla on kaksoisluonne: ne ovat sekä sosiaalisia entiteettejä että esteettisiä tai taiteellisia entiteettejä. Tästä syystä yhteiskunta voidaan lukea taideteoksesta. Taideteos myös näyttää yhteiskunnan tietystä näkökulmasta riippuen siitä, mitä se tekee: jotkut taideteokset menevät mukaan Hollywood-skeemaan, jotkut popmusiikkiskeemaan; jazz myötäilee tällaista kulttuuria, taidemusiikki tuollaista. Toisin kuin Danton lokeroiva filosofinen lähestymistapa, Adornon malli on paljon kompleksisempi, dialektisesti yhteen punottu. Oma työni seuraa tässä suhteessa enemmän Adornon mallia.

Useimmat estetiikan jatko-opiskelijat valitsevat estetiikan uskoen estetiikan olevan tämä lokeroitu onneton sisar. He myös saavat kuulla muilta filosofian jatko-opiskelijoilta, että heidän valitsemansa ala ei ole kovin vakavasti otettava. Toisaalta kaikki suuret ajattelijat – vaikkapa Platon, Aristoteles, Kant tai Hegel – tekivät estetiikkaa. Ei voida sanoa, että tämä olisi ollut kompromissi heidän filosofisen integriteettinsä kannalta tai että he olisivat olleet jossakin mielessä tyhmiä. Estetiikan

marginalisoituminen on itse asiassa varsin viimeaikainen ilmiö, ja nähdäkseni siitä on suurelta osin vastuussa angloamerikkalainen traditio, joka 1900-luvun alkupuolella kyseenalaisti arvoteorian. Itse edellytän omilta opiskelijoiltani, että he ovat valmiita työskentelemään kaikilla filosofian alueilla eivätkä ajattele estetiikkaa omana lokeroon. En ole myöskään itse koskaan kutsunut itseäni vain esteetikoksi tai taidefilosofiksi. Pyrin parhaani mukaan olemaan filosofi ja opettamaan filosofiaa, vaikka käytänkin taidetta esimerkkinäni. Tästä seuraa, että teen yhteiskuntateoriaa, historian filosofiaa, kaikenlaisia asioista. Ja näin estetiikka ei enää olekaan marginaalista.

Liittykö taiteen ja estetiikan marginalisointi osaltaan propositionaalisen tiedon arvostukseen tiedon ensisijaisena lajina?

Jos tieto redusoidaan joukoksi propositionaalisia väitteitä tai uskomuksia, käsitys tiedosta on mahdollisimman rajoittunut. Tieto tulee monissa muodoissa. On ymmärrystä, kokemusta, viisautta, tietotaitoa, käytännöllistä tietoa, tietoa siitä miten käytäntö pelaa, tietoa kuinka seurata sääntöjä (*à la* Wittgenstein) ja niin edelleen. Jos tällaiset tiedon lajit marginalisoidaan suhteessa propositionaaliseen muotoon puettavaan tietoon, voidaan luonnollisesti kysyä, tarjoavatko taiteet tietoa. Onko niillä suhdetta kognitioon? Oletus, että tätä tarvitsee edes kysyä ja mahdollisesti todistaa, osoittaa koko kysymyksen naurettavuuden.

”Jatkuvasti kuullaan hassuja väitteitä: ’Lue kirjallisuutta, niin muutut paremmaksi ihmiseksi.’ Mitä kirjallisuutta? Millä perusteella? Kenen kirjallisuutta? Ja kuka on oikeastaan oppitunnin tarpeessa?”

Onko taiteilla väliä? Näin voidaan kysyä todella oudossa yhteiskunnassa, jossa ajatellaan, että taiteilla ei ole väliä. Ei siis pitäisi kysyä, ”voimmeko saada taiteista tietoa”, vaan pikemminkin, kuinka taiteet liittyvät moninaisesti tietämisen lajeihimme. Vasta sitten voidaan nähdä, mitä taide voi antaa. Ja jos päädytään sanomaan, että taide ei ole erityisen hyvä tuottamaan propositionaalista tietoa, voidaan kiittää Luojaamme, sillä monet muut asiat tuottavat sellaista tietoa. On mielenkiintoista, että konferenssissa kukaan – minua itseäni lukuun ottamatta – ei keskittynyt kysymykseen relevanssista. Relevanssi mille tai kenelle? Tämä kysymys kytkeytyy siihen, onko taiteilla meille mitään sanottavaa tänä päivänä.

Kuitenkin usein kohdataan taiteen puolustuksia, jotka nojaavat taiteen oletettuihin kognitiivisiin tai psykologisiin hyötyihin. Pidätkö tällaisia puolusteluja harhaanjohtavina?

Nähdäkseni ne ovat harhaanjohtavia, jos oletetaan taiteen tekevän meistä parempia ihmisiä. Minua on kauan kiinnostanut se, että taidetta voidaan käyttää äärimmäisen väkivaltaisilla ja vastenmielisillä tavoilla. Musiikkia käytettiin keskitysleireillä, ja sen avulla voidaan kiduttaa ihmisiä. Kirjallisuudella voidaan luoda väärä luottamus omaan empatiakykyymme. Mutta on kysyttävä, miksi ylipäätään pitäisi kääntyä kirjallisuuden puoleen. Ja onko mahdollista, että kirjallisuutta voitaisiin käyttää tekemään meistä täysin suvaitsemattomia. Voiko

kirjallisuus esimerkiksi luoda illuusion jonkinlaisesta yhteiskunnallisesta harmoniasta, joka johtaa useimpien ihmisten – esimerkiksi lukutaidottomien tai niiden, jotka eivät pääse käsiksi kirjallisuuteen – ulkopuolelle jättämiseen? Kun jotkut sanovat ”Käytä taiteita luodaksesi *sensus communis* tai harmoninen yhteiskunta”, käykin niin, että vain noin kymmenen prosenttia ihmisistä – ja he sattuvat olemaan valkoisia miehiä – kuuluvat tuohon yhteiskuntaan. Kysymys on siis aina taiteen käyttämisen kontekstista, josta riippumatta on järjetöntä kysyä, mitä taiteesta opimme. Jatkuvasti kuullaan hassuja väitteitä: ”Lue kirjallisuutta, niin muutut paremmaksi ihmiseksi.” Mitä kirjallisuutta? Millä perusteella? Kenen kirjallisuutta? Ja kuka on oikeastaan oppitunnin tarpeessa? Filosofit kysyvät tällaisia kysymyksiä usein liian abstraktissa muodossa voidakseen sitten esittää helpon ja harmonisen vastauksen.

On myös mielenkiintoista, että taiteen tiedollisesta merkityksestä puhuttaessa malliesimerkiksi nostetaan useimmiten kirjallisuus, mutta hyvin pian on liu’uttu puhumaan taiteista ylipäätään. Onko taiteissa mielestäsi tässä suhteessa eroja?

Uskoakseni eri taiteenlajit tekevät filosofiset ongelmat meille helpommiksi tai vaikeammiksi. Kuten totesit, jos haluat todistaa, että taiteesta voi oppia, katso kirjallisuutta ja eritoten moralistista kirjallisuutta – taidetta, jolla on viesti, kuten Brecht sanoi. Tämä on helppoa.

Mutta kokeilepa sitten puhtaasti instrumentaalista musiikkia ja kysy, kuinka musiikki tosiasiaassa mahdollistaa oppimisen. Tarkastelun on otettava huomioon muoto, liike ja rytmi. Voimmeko oppia vuorovaikutuksesta sellaisen teoksen kanssa, jolla ei ole eksplisiittistä tai verbaalista merkitystä?

Viime aikoina olen ollut kiinnostunut siitä, miksi antiikista saakka taiteet ovat kilpailleet keskenään paremmuudesta ja tiedollisesta arvosta. Tätä historiaa katsottaessa huomataan, että kilpailu käydään usein argumentein, jotka pyrkivät osoittamaan taiteenlajin hyväksyttävyyden teologialle tai uskonnolle. Nämä kappailut ovat siis ulkoisesti motivoituneita ja pyrkivät osoittamaan taiteet filosofisen tai teologisen huomion arvoisiksi.

Halusinkin kysyä autonomian ja formalismin ajatuksista. Uhkaako taiteen tiedollisen arvon korostaminen taiteen autonomiaa?

Tämä on vaikea kysymys, koska pidän autonomiaa erityisenä konstruktiona. Tapana tehdä teoksesta tarkarajainen entiteetti artikuloimalla sitä määrittävät rajat – Adornon monadin tapaan. Adornolle musiikillinen teos oli monadi, joka sisälsi kaikki sosiaaliset suhteet. Sanoisin marxilaisten tavoin, että autonomia on aina suhteellista. Se on autonomiaa suhteessa ympäröivään heteronomiseen kulttuuriin. En siis usko puhtaaseen autonomiaan, kuten en myöskään usko puhtaaseen formalismiin lähestymistapana filosofiseen tai esteettiseen ongelmaan. Sekä formalismi että autonomia ovat aina suhteessa siihen, mistä ne on rajattu. Syntyy siis erottelu sisäpuolen ja ulkopuolen välille, eikä pelkän sisäpuolen tarkastelua voida oikeuttaa ulkopuolen kustannuksella. Rajalla on aina kaksi puolta. Siksi olenkin puhunut kaksipuolisesta autonomiasta ja suhteellisesta autonomiasta. Autonomia muistuttaa tässä vapauden käsitettä. Mikään ei ole ehdottoman vapaata. Vapaa voi olla vain jossakin tai jostakin. Ja se, mihin vapaus suhteutuu, on otettava mukaan kuvaan. Tällä tavoin ajateltuna formalismista tulee mielenkiintoinen ja kompleksinen käsite: keskitytään muotoon pikemminkin kuin mihin? Ja kun sanotaan ”muotoon, pikemminkin kuin”, on pakko katsoa rajaa, joka erottaa sisäpuolen ulkopuolesta. Jotkut kutsuvat tätä dialektisuudeksi, mutta yhtä hyvin voidaan puhua kaksipuolisuudesta.

Usein käy joka tapauksessa niin, että puolustettaessa taideteosten tiedollista arvoa teoksen taiteellinen tai esteettinen ominaislaatu tai sitä koskevat esteettiset arvostelmat putoavat tarkastelusta pois.

Ihmiset tosiaan tarttuvat taiteen ”kognitiiviseen ongelmaan” sivuuttaakseen kysymyksen muodosta. He redusoivat taideteokset teorioidensa kuvitukseksi tai etsivät teosten sisältöä ikään kuin se jo olisi teoksissa valmiina. He unohtavat, että sisällöllä on tietty muoto. Monilta filosofeilta kuitenkin puuttuu muodon käsite, eivätkä he siksi kiinnitä siihen huomiota. Ja kuitenkin myös filosofialla on muoto – tämä oli yksi Adornon suurista oivalluksista. Jos katsotaan vaikka yhtä sinun

lempikirjoitustasi eli Wittgensteinin *Tractatus*, kirjoituksen muoto vastaa sen sisältöä. Mitä se sanoo ja mitä se näyttää – sen sisältö ja muoto – liittyvät saumattomasti toisiinsa. Jos siis keskityt vain siihen, mitä *Tractatus* sanoo, tavoitat tasan puolet kirjasta. Tämä pitää paikkansa myös taideteosten kohdalla. Jos katsot vain sisältöä, tavoitat puolet teoksesta.

Kertoisitko lopuksi kirjastasi *Red Sea, Red Square. Picturing Freedom, Liberating Wit, jota parhaillaan viimeistelet?*

Kiinnostuessani taiteiden välisestä kamppailusta päädyin tarkastelemaan tapaa, jolla maalausten kuvaaminen tai kuvittelemisen oopperoissa on vaikuttanut näihin oopperoihin. Kiinnostuin ennen muuta viittauksesta Dürerin maalaukseen Wagnerin *Mestarilaulajien* alussa ja ryhdyin pohtimaan maalauksen statusta: onko se kuviteltu vai todellinen. Tarkoitukseni oli kirjoittaa kirja *ekfrasiksesta*, jossa sanoja tai librettoa käytetään viittaamaan johonkin toiseen taiteeseen, ja *paragonesta* eli taiteiden välisestä kamppailusta.

Tietyn esimerkin johdattamana ajauhin kuitenkin sivuraiteelle. Minua kiehtoivat se huomiota vaille jäänyt seikka, että Puccinin *La bohème* alussa esiintyy Punaisenmeren ylittämistä kuvaava maalaus. Kysymykseni oli yksinkertainen: Mitä tekemistä *La bohème*lla on Punaisenmeren ylittämisen eli eksoduksen kanssa? Sitten huomasin, että Dantonin ensimmäinen lause hänen teoksessaan *Transfiguration of the Commonplace* (1982) viittaa tuohon samaan Punaisenmeren ylittämistä kuvaavaan tauluun. Ja koska olin aina halunnut kirjoittaa Puccinista ja Dantosta – Dantohan syntyi samana vuonna kuin Puccini kuoli ja sitä paitsi Danto rakasti Puccinin musiikkia – halusin tietää, viittasivatko hänen ensimmäinen lauseensa ja Puccinin oopperan avaus tuohon samaan tauluun. Tiedämme, että Danto nappasi taulunsa Kierkegaardilta. Tiedämme myös, että Puccini sai omansa pariisilaiselta näytelmäkirjailijalta Henri Murgerilta, joka kirjoitti teoksen *Scènes de la vie de bohème*. Lopulta päädyin kirjoittamaan kirjan Punais-tamerta kuvaavaa taulua koskevasta vaeltavasta tarinasta, 1700-luvun Lontoosta, Kööpenhaminasta ja Kierkegaardista, Pariisista ja *La vie de bohème*sta, Puccinista, Milanosta ja Italian itsenäisyystaistelusta, ja lopulta Dantosta ja New Yorkista 1960-luvulla. Viisi ajattelijaa tai taiteilijaa viidessä kaupungissa, kaikki puhumassa saman taulun tarinasta – josta sivumennen sanoen on noin 250 muutakin versiota.

Kirjani ei siis ole vain pitkä, se on myös eräänlainen jännäri vaeltavasta anekdootista. Anekdootista tekee kiinnostavan se, että se on vapautta koskeva ele, jota on käytetty lukuisilla erilaisilla tavoilla erilaisten filosofisten ja esteettisten näkemysten puolustamiseksi. Kertomalla tämän vapausnarratiivin historian taiteiden historiassa 1100-luvulta alkaen voin kertoa estetiikan historian. Ja voin tehdä kaiken tämän pienen tarinan avulla, jota kukaan ei edes ota vakavasti, koska se on pieni anekdootti. Näin olen oikeastaan toiminut aina. Olen ottanut pienen yksityiskohdan ja luonut siitä kokonaisen maailman.